JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA

ATAVISMOS COLONIALES, MÚSICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

La educación musical en Pasto: 1938-1965

COLECCIÓN TESIS DOCTORALES
Universidad de Nariño-RUDECOLOMBIA

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA.

Nació en Sandoná (Nariño) el 24 de abril de 1960 del matrimonio constituido por Tomás Alcides Bastidas y Zoila España. Estudió en el Liceo de Bachillerato de la Universidad de Nariño (1975) donde recibió las primeras nociones musicales. Posteriormente ingresó a la naciente Escuela de Música de la misma universidad (1982); en ella fue alumno de la flautista chilena Gloria Guerrero, del pianista y compositor Javier Fajardo Chaves y del musicólogo José Guerrero Mora. En 1984 concursó para el cargo de flautista en la Banda Departamental de Nariño y permaneció en ella por espacio de un año; en 1985 ingresó a la Escuela Superior de Música de Tunja, en esta misma época se incorporó a la Banda Sinfónica de Boyacá, cargo que desempeñó por cinco años. En el mismo periodo fue alumno de Oscar Álvarez Henao (flauta traversa) con quien integró el conjunto Nocturnal Boyacense, dedicado a la difusión de la música andina colombiana.

Actualmente es profesor de flauta traversa e Historia de la Música en el Programa de Educación Musical de la Universidad de Nariño. En esta Institución es docente desde 1991, fue director de dicho programa (1993) y Decano de la Facultad de Artes (2005). Es Licenciado en Música, Especialista en Educación Musical y en Estudios Latinoamericanos y doctor en Ciencias de la Educación, grados obtenidos en dicha universidad. Ha realizado investigaciones sobre diferentes aspectos de la historia de la música en Nariño tales como la educación musical, las bandas municipales, los compositores, la situación de la música en el siglo XIX y ha compilado un número significativo de obras de diversa índole de más de ochenta compositores desde 1860 hasta el presente. Posee dos trabajos discográficos: Antología de compositores nariñenses del siglo XX y el Tiempo y la música.

Editorial
Universidad de Nariño

ATAVISMOS COLONIALES, MÚSICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

La educación musical en Pasto: 1938-1965

ATAVISMOS COLONIALES, MÚSICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL
La educación musical en Pasto: 1938-1965

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA

Editorial
Universidad de Nariño

DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN - RUDECOLOMBIA
PASTO

2021

Bastidas-España, José Menandro

Atavismos Coloniales, Música y transformación Social: La educación musical en Pasto 1938-1965 / José Menandro Bastidas- España.- 1ª. Ed.- - San Juan de Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2021.
410p.: fotografías.

Incluye bibliografía
ISBN Digital: 978-958-5123-99-1
ISBN Impreso: 978-958-5123-98-4

1. Historia educación musical—Pasto (N) 2. Educación Musical formal- - Pasto-Nariño (1938-1965) 3. Educación Musical Informal- - Pasto-Nariño (1938-1965) 4. Historiografía Musical – Pasto-Nariño (1.938-1965)

780.7 B326 – SCDD-Ed.22 Biblioteca Alberto Quijano Guerrero

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
RUDECOLOMBIA

Colección Tesis Doctorales
ATAVISMOS COLONIALES, MÚSICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL
La Educación Musical en Pasto: 1938-1965

Autor: José Menandro Bastidas-España

© Editorial Universitaria - Universidad de Nariño

ISBN DIGITAL: 978-958-5123-99-1

San Juan de Pasto

Primera Edición, junio 2021

Diseño carátula: Eliana Selene Bastidas Tobo
Portada: *Luz y parcelas* (1988) de Manuel Guerrero Mora
Porro *Mi compadre cuy* de Jesús Maya Santacruz
Revisor del texto: Gonzalo Jiménez Mahecha

Indización: Universidad de Nariño

Edición de fotografía: Sandra Janeth Burbano
Diagramación: Javier Castro - Tipografía Cabrera

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial
sin expreso consentimiento del autor.

jotamenandro@gmail.com

Dedicatoria

Dedico este libro, con el más profundo cariño, a todos y cada uno de mis compañeros del Programa de Música de la Universidad de Nariño, desde los fundadores hasta las nuevas generaciones.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, como primera medida, a mi esposa la señora Lyda Tobo Mendivelso y a nuestras hijas Eliana y Sofía, por apoyar día a día el largo y extenuante trabajo de mis estudios doctorales y la escritura de la tesis. Expreso mis agradecimientos a la Universidad de Nariño por darme la posibilidad de realizar dichos estudios, de los cuales se deriva el presente trabajo. Gracias a la doctora Gabriela Hernández Vega, directora del Doctorado en Ciencias de la Educación; a mi asesor, el doctor Pablo Santacruz Guerrero, a los jurados calificadores, los doctores: Gerardo León Guerrero, Justo Cuño Bonito y Gabriel Mesa Martínez; a todos y cada uno de los que fueron mis profesores, a mis compañeros de estudio y al personal administrativo del Doctorado. Agradezco también al Magister Gonzalo Jiménez Mahecha por su meticulosa revisión del texto y al pintor Manuel Guerrero Mora por permitir el uso de la imagen de una de sus pinturas para la carátula. De manera muy especial agradezco a Javier Burbano Orjuela, que puso a mi disposición muchos de sus conocimientos sobre el pasado musical de la ciudad de Pasto, así como los documentos que dan testimonio de la vida de su padre, el maestro Ignacio Burbano, entre otros, el álbum de familia.

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN 23

CAPÍTULO 1.
LA EDUCACIÓN MUSICAL EN PASTO EN UN CONTEXTO GENERAL 37

1.1 Pasto, contexto general en la primera mitad del siglo XX y algunos antecedentes históricos 37
1.1.1 Transformación, reacción y resistencia, desde la lucha ideológica 37
1.1.2 Pasto desde la vida cotidiana 48
1.1.3 Música y tradición. Reacción y resistencia. 58
1.1.4 La educación musical, sus modalidades y los ejes que las orientaron en el período 1938-1965 69
1.1.5 Las modalidades de educación y su relación con las músicas vigentes en el período 1938-1965 77
1.2 Contexto general de la educación musical en el hemisferio occidental 82
1.2.1 La educación musical en Europa y Estados Unidos 82
1.2.2 La educación musical en Latinoamérica 96
1.2.3 La educación musical en Colombia 105

CAPÍTULO 2.
MODALIDAD DE EDUCACIÓN MUSICAL FORMAL EN PASTO EN EL PERÍODO 1938-1965 129

2.1 La educación musical en la Universidad de Nariño 129
2.1.1 Antecedentes históricos de la formación musical escolarizada 130
2.1.2 La Universidad de Nariño y la Escuela de Bellas Artes 151
2.2 Educación musical formal en la básica y media. Establecimientos públicos y privados 195
2.2.1 Normativa educativa, la educación musical en la primaria y la secundaria 196
2.2.2 El Liceo de la Universidad de Nariño y la educación musical 202
2.2.3 La educación musical en los colegios religiosos. El Liceo de la Inmaculada de los Hermanos Maristas 208

CONTENIDO

Pág.

2.2.4 Alma de Escuela, un aporte de Nariño a la educación musical de los niños colombianos 216

CAPÍTULO 3.
LA EDUCACIÓN MUSICAL INFORMAL EN PASTO: UN DESAFÍO A LA HEGEMONÍA SOCIO-CULTURAL 223

3.1 Generalidades 223
3.2 El pénsum de estudios en la modalidad de educación musical informal 225
3.3 Las agrupaciones musicales como espacios de formación musical 230
3.3.1 Banda Departamental de Nariño, una institución centenaria 231
3.3.2 The Betters, nuevas músicas y viejas tensiones 267
3.3.3 Los tríos románticos: el amor y la sensualidad del bolero ... 272
3.3.4 La Lira Clavel Rojo. La tradición y el nacionalismo musical.....291
3.4 Las familias de músicos 304
3.4.1 Las familias de músicos 307
3.4.2 La familia Burbano, iconografía de una tradición musical...319
3.5 El disco y la radio 331
3.5.1 Antecedentes históricos..... 332
3.5.2 La música tropical caribeña. Antecedentes históricos. Ritmos, compositores, instrumentistas..... 342
3.5.3 La música tropical: contracultura y derivas políticas 353
3.5.4 Los procesos de aprendizaje a partir de la escucha de discos y estaciones radiales. 356
3.5.5 Incidencia de la música tropical colombiana en la producción de la música local. Las estructuras musicales y el pénsum de la necesidad 359
3.5.6 El Rincón Porteño y Antillano, un centro de estudios musicales 362

CONCLUSIONES.....367
BIBLIOGRAFÍA 379
ANEXOS - ALBUM FAMILIA BURBANO 393

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Pág.

Fotografía 1. La sociedad pastusa reunida en el Club Colombia en las festividades de los carnavales de 1944 47
Fotografía 2. La ciudad de Pasto en la década de los años veinte 52
Fotografía 3. Orquesta Jazz Colombia, 1939 67
Fotografía 4. Orquesta Sinfónica de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño, bajo la dirección de Luis G. Ponce, 1945 159
Fotografía 5. Profesores de la Escuela de Música, 1954 168
Fotografía 6. Solfeo de los solfeos. Carátula 182
Fotografía 7. Manual para violín, de Ševčík. Carátula 184
Fotografía 8. La muette de Portici. Carátula. 187
Fotografía 9. Anuncio de la editorial Carl Fischer 189
Fotografía 10. Partitura copiada por Gonmarenor 190
Fotografía 11. Grupo de estudiantes de la Escuela de Música, 1954 193
Fotografía 12. Profesores y directivos del Liceo de Bachillerato, 1950 ... 204
Fotografía 13. Hermanas de la Compañía de María Nuestra Señora, con las alumnas del Liceo Femenino Colombia, 1958 205
Fotografía 14. Hermano Eutiquiano, hacia 1948 212
Fotografía 15. Coro del 4º grado del Colegio de la Inmaculada, 1949 215
Fotografía 16. Banda del sacerdote jesuita Alejandro Martínez, hacia 1894. 240
Fotografía 17. La Banda Departamental de Nariño en el quiosco de la Plaza Principal de Pasto, hacia 1930 267
Fotografía 18. Grupo The Betters, hacia 1967 268
Fotografía 19. La Lira Clavel Rojo, hacia 1930 294
Fotografía 20. Emilio Murillo y Luis E. Nieto, hacia 1938 299
Fotografía 21. Orquesta Champagnat, 1937 308
Fotografía 22. Anciana que alimenta a un niño 325
Fotografía 23. Banda Departamental de Nariño, 1930. Director: Julio Zarama Rodríguez 328
Fotografía 24. Banda Departamental de Nariño en un viaje a Tumaco, hacia 1955 330
Fotografía 25. Luis Antonio Noro Bastidas, hacia 1953 357
Fotografía 26. Repertorio de la Orquesta Alma Nariñense 358

Prólogo 1

Si imaginamos el silencio, describiremos un espacio muerto, vacío, sin existencia. Aunque en el origen de todo, está la idea, que en griego significa "lo que se ve", en su existencia está el sonido y en su construcción social, la palabra.

El trabajo de Menandro Bastidas nos habla, con las palabras, de la existencia que a las cosas le otorgan los sonidos: nada existe si no es escuchado, por lo que la lucha social por apropiarse de los sonidos, es la lucha por apropiarse de las cosas. Nuestras sociedades avanzan rítmicamente y el ritmo marca el devenir de los grupos sociales. Pero el ser humano, el animal que emite sonidos y da existencia a las cosas, es educado para ordenar los sonidos, que es lo mismo que ordenar el mundo a su alrededor. El mundo de la educación, es el mundo de la libertad, pero también el mundo de la manipulación, y qué mejor que situar la lupa sobre Pasto, la educación musical reglada y la llamada "educación musical informal" entre 1938 y 1965.

Menandro se aleja como un Demiurgo de su objeto de estudio, y desde lo más alto del intelecto, posa su atenta mirada en Pasto, donde silencios, ideas, ruidos, voces y ritmos son escudriñados, tasados, medidos y expuestos, como sólo un historiador de casta, de la raza de los pastos, podría hacer. Bulle, fermenta y hierve el conflicto social, al socaire del sonido rítmico de la música formal y del maravilloso caos popular, ajeno al formalismo académico. Fórmula formal que atrapa el caos, y que no es para rendirlo y claudicarlo, sino para transformarse ella misma, clásica analítica académica (dios hecho arrullo, pasillo, marcha, bambuco, pasodoble y

bolero), en voces, entrelazos, sentimientos, quejíos y ritmos, domesticados, sí, mas, de sonido enamorado.

Menandro demuestra con este trabajo que la música es, permanece, resiste, vive, se desarrolla, adapta y reinventa.

Menandro demuestra que nada hay que encorsete la música popular, salvo el gusto popular, y que la élite no es sino el apéndice que se corporeiza en lo popular. Gusto al ritmo y ritmo que muta en identidad, mas, en identidad reapropiada. Ritmo, música que busca su matriz, su central, su primero: boca que viene de lejos a iluminarnos de rayos y piano de Barbacoas que a lomo de mula y alma de indio se transustancia en Chopin redivivo.

Sólo un lapso. Un momento. Apenas un minuto. Y surgirá de nuevo, ahíto de vida la marabunta popular bravía, indómita, montaraz.

Otro lapso, un proceso y un momento, y los modelos académicos atenazarán lo libre, desalándolo, despojándolo.

Nueva identidad reapropiada. Nueva identidad reinventada.

Este libro no es para leer, sino para escuchar.

Querido lector, escuche la voz de Menandro, hecha voz de los pastos, hecha ritmo, hecha verso.

Nace aquí, en Pasto y para el mundo en un ritmo que huele, que sabe, que suena. A Humanidad.

JUSTO CUÑO BONITO
Director del Colegio de América,
Centro de Estudios Avanzados para América
Latina y el Caribe. Departamento de Geografía,
Historia y Filosofía de la Universidad
Pablo de Olavide.
Pasto, 29/05/2019

Prólogo 2

LA EDUCACIÓN MUSICAL: UNA VENTANA PARA COMPRENDER NUESTRO DEVENIR HISTÓRICO

Al mirar la portada de un libro sobre historia de la educación musical en Pasto, puede uno verse tentado a asociarlo con algunas de las tendencias más recurrentes que se aprecian en los títulos sobre historia regional en Nariño o en Pasto:

1. Una secuencia cronológica de hechos, personajes y discursos, donde lo biográfico puede cruzarse con cierta despersonalización del acontecimiento, sin afectar el condimento amigable que prodigan las anécdotas pintorescas. En este tipo de historiografía, donde suele primar el relato descriptivo sobre el análisis, el contexto histórico-social queda como un telón de fondo que decora, desde su inercia, la linealidad secuencial.

2. Una narrativa que otorga al contexto social de la región un papel dinámico, donde los hechos, personajes, discursos y, aún las anécdotas, pueden adquirir una mirada descriptiva y una construcción interpretativa más complejas. En la historiografía general, ese papel suele abrir un panorama variopinto que puede ir desde la visión sociologista, donde los hechos y los personajes son tan sólo un mero reflejo de las condiciones sociales, como sucedió con el enfoque que el marxismo ruso otorgó a algunos campos del saber, en el contexto de la revolución de 1917 y del posterior estalinismo, en el que, por ejemplo, la historia y el arte debieron

ser edificantes y pedagógicos para las masas y estar siempre al servicio de la causa revolucionaria ontologizada (cabe decir que esta opción no ha tenido desarrollo en la historiografía local); hasta la interacción dialéctica del objeto y el sujeto histórico demarcados por el abordaje disciplinario, territorial y temático (por ejemplo, historia del periodismo, de la música, del carnaval, del deporte o del automovilismo en Pasto o en Nariño) pero implicado e implicante respecto a las tramas que estructuran y los flujos que discurren en el ámbito social, político, cultural, socioeconómico, estético, etc.

3. También un enfoque historiográfico, sin perjuicio de los modos en que reparta sus acentos en cualquiera de las dos opciones anteriores, puede renovar la discusión sobre la dualidad objetivismo/cientificismo y subjetivismo/relativismo, la cual, en los abordajes más interesantes contempla las medias tintas que puedan surgir ahí, discusión que ha sido planteada en los últimos años al interior de la historiografía regional. Pero también aquí es ilustrativo presentar los extremos: quienes han fetichizado la fuente primaria y, en general, el documento, dándole a estos soportes el poder sacralizado de contar la verdad *objetiva* o de reconstruir *per se* la realidad del pasado, tendencia que abreva en legado de historiadores y teóricos de la historia como el positivista Leopold von Ranke; y quienes, yendo incluso más allá de la hermenéutica abierta y polisémica, aseguran que la historia escrita es un género más de la literatura de ficción, como lo propuso, verbigracia, Hayden White, y como lo han pregonado otros desde una perspectiva posmoderna. En el primer extremo, se excluye la intencionalidad política, ideológica y manipuladora que el documento oculta; en el segundo, la escritura de la historia puede disolverse en un relativismo radical que socavaría la plausibilidad fundamental del *telos* de la rememoración historiográfica.

Podemos decir, en principio, que José Menandro Bastidas, en el presente libro, establece algunos vínculos con lo planteado en los numerales 1 y 2. Por ejemplo, se nutre de la anécdota y de la descripción para contar con amenidad pormenores que, trascendiendo su origen cotidiano y biográfico, devienen piezas interesantes en el juego argumentativo que el autor genera con una racionalidad comprensiva. Y en buena parte de su relato, el contexto social y político es interpelado desde el devenir de la educación musical en el periodo elegido, a su vez que este devenir es interrogado desde ese contexto. Sin embargo, el autor propone dar un paso más en la forma de asumir riesgos que el simple contador de historias nunca asumirá, riesgos donde se suscitan, en mi opinión, tres importantes aportes para la comprensión, no solamente de la educación musical en Pasto sino de la

historia cultural, social y política de esta ciudad y de la región. En esta historia integral ese tipo de educación pasa de la inscripción pasiva a constituir un activo metodológico para intentar comprendernos desde aquellos aspectos históricos cruciales, permitiendo dar algunas respuestas y formular nuevas preguntas en esa compleja aventura de reconstrucción y re-creación de nuestras identidades y alteridades fluyentes, aspectos que los historiadores tradicionales suelen dejar de lado.

Los aportes a los que me refiero son, primero, la conformación del modelo teórico-metodológico desde el cual el autor asume el análisis crítico de lo que, en su búsqueda, va encontrando y narrando. La composición de un corpus prolífico de información de autores nariñenses y colombianos, donde se entrecruzan las descripciones, los relatos y las interpretaciones, algunas veces afectadas fuertemente por los sesgos ideológicos y otras expresadas con relativa imparcialidad, es articulada por el autor con una perspectiva de pensamiento crítico que tiene sus coordenadas referenciales en la llamada Nueva Historia en Colombia (Jaime Jaramillo Uribe y Germán Colmenares) y en el legado de los historiadores de la Escuela de los Annales (Marc Bloch, Lucien Febvre), quienes influenciaron sobre los nuevos historiadores colombianos; también en la lectura política de la educación de Giroux, el análisis del poder y del saber-poder de Michell Foucault y la perspectiva neomarxista de autores como Althusser y Bourdieu. Lo anterior complementado con Barthes, para la interpretación de las imágenes fotográficas y con la mirada fenomenológica del tiempo histórico de Paul Ricoeur. Se podría pensar que ahí prospera cierto eclecticismo o diletantismo. Pero, al contrario, José Menandro Bastidas los evita al transformar estas disímiles aportaciones de teóricos franceses en herramientas coherentes para hilvanar una lectura más contextual y compleja de la educación musical en Pasto.

Estas aportaciones son matizadas con el aún incipiente pero importante acervo reflexivo generado por los estudiosos de la complejidad de la música y la educación musical latinoamericana, nacional y regional, acervo que empezó a proponer una mirada desde la necesidad de pensarnos desde un pensamiento original y dialogante. Autores como Abadía Morales, Gómez-Vignes, Fernaud, o Gonzáles Zuleta, para nombrar a unos cuantos, han enriquecido la perspectiva crítica de la investigación de José Menandro Bastidas, al tiempo que han propiciado que el autor genere contribuciones que anuncian nuevos tránsitos por los caminos abiertos desde, por ejemplo, las perspectivas decoloniales.

En segundo lugar, está la propuesta suficientemente motivada de vínculos entre tópicos que, hasta ahora, constituían términos separados y

ajenos entre sí, como la relación entre la evolución tensa de la técnica musical, aprendida en contextos de educación formal y no formal, y la irrupción cultural, entendida como las rupturas que prodiga la cultura en ese mapa social, ideológico y cotidiano, que ha sido sostenido con especial celo por el conservatismo usufructuado por las élites en su proyecto de perpetuación en el poder. Pero además de lo técnico, están las incidencias de las estéticas musicales en la transformación sociocultural que, de modo paulatino, en el marco temporal definido en la investigación de Bastidas, se empieza a dar desde finales de la primera mitad del siglo XX hasta la década de los 60, donde esa dinámica de cambio, en plena Guerra Fría, se entronca con las manifestaciones contraculturales, la rebeldía política, el anticapitalismo, la crisis de las instituciones y las formas de autoridad del *establishment,* la emergencia de nuevas ciudadanías con causas de género y medio ambiente, la defensa de los derechos de los afrodescendientes en Norteamérica, etc., manifestaciones que se suscitaron en distintas zonas del planeta, y que tuvieron hitos importantes en el mayo del sesenta y ocho francés, los sucesos de la plaza de Tlatelolco en México, la Primavera de Praga, entre otros.

Finalmente está la forma directa y fundamentada con la que el autor afronta el viejo enfrentamiento entre la música tradicional popular y la llamada música académica sujeta a los modelos clásico-románticos europeos, vieja confrontación que adquirió entre la élite intelectual del viejo continente discusiones radicales que exhibieron exclusiones y estigmatizaciones en aras de la supuesta preservación de los estándares más altos de la civilización occidental moderna, frente a la *barbarie* del vulgo. Este tipo de sectarismo intransigente se perpetuó en países como Colombia en el siglo XX, teniendo como escenario principal a las escuelas de música. En este punto, el autor, con lucidez y criterio, evidencia en detalle la tiranía de la academia formal y las resistencias que, en su interior, se empezaron a generar a partir de la revaloración de la música tradicional y popular andina, tomando como referencia central la álgida disputa que se suscitó entre dos grandes representantes de la música y la educación musical durante el siglo pasado en el país: Emilio Murillo, protagonista de esta revaloración, y Guillermo Uribe Holguín, quien construyó su trinchera para defender la exclusividad de la música académica en la educación musical formal, a partir de sus convicciones estéticas e ideológicas, que no le permitían ver sino la inferioridad irremediable de las músicas vernáculas populares. Por su parte, el autor relata con sentido crítico el traslado de esos agrios enfrentamientos, aunque sin la intensidad de lo acaecido en el centro del país, a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, cuando Daniel Samudio asume la dirección, dando un lugar precario a

las músicas andinas y promoviendo la segregación de las músicas negras, caribeñas y antillanas, principalmente, en las cuales, según la moral católica imperante, anidaba el demonio de la carne.

Como ya lo implicamos anteriormente, la defensa de la música clásico-romántica adquirió en algunos países europeos (Francia, Inglaterra, Italia y, principalmente, Alemania) la dimensión de una cruzada por la defensa de la civilización ante las *nuevas* invasiones bárbaras, venidas de la música popular de esos países y de otros más periféricos como España y Rusia. Recordemos que, entre los intelectuales europeos más eximios de la primera mitad del siglo XX, se encuentra el narrador y ensayista británico Aldous Huxley, reconocido hasta en los tiempos actuales por la claridad y sutileza de su inteligencia y su capacidad visionaria para leer el futuro de la humanidad. Huxley representa de manera cabal las valoraciones segregacionistas y radicalmente asimétricas de esas dos grandes formas de entender y disfrutar la música que son objeto especial de atención en el presente libro, pues tales entendimientos y disfrutes conllevan los correlatos de la superioridad de clase a partir de los capitales simbólicos acumulados por las minorías, a los que se refirió ampliamente Pierre Bourdieu, y de la dominación neocolonial, de cuyos alcances aún no ha salido Latinoamérica, dominación que el autor ha examinado con solvencia.

Huxley en su libro *A lo largo del camino*, de 1925, dedica un artículo a la música popular, partiendo del ejemplo de una alegre canción alemana, *Ach du liber Agustin*, muy conocida por propios y viajeros, de la cual el escritor dice que es una cosilla "completamente vacía de contenido emocional" y "de ritmo y melodía tan simples que el idiota del pueblo es capaz de cantarlo tras de oírlo por primera vez". Para Huxley, a los músicos populares les falta el don de la creación, de la invención, y, a lo sumo, sólo pueden llegar a hacer adaptaciones que popularicen a los grandes compositores. "La evolución de la música popular ha corrido pareja, en un plano menor, con la evolución de la música seria. Los compositores de tonadas populares no son lo suficientemente músicos para resultar capaces de inventar nuevas formas de expresión. Todo cuanto hacen es adaptar los descubrimientos de los genios originales al gusto vulgar." Pero, al mismo tiempo, sostiene que grandes genios como Beethoven, al idear métodos musicales realmente efectivos para la expresión directa de la emoción, abrieron el camino para que los autores superlativamente menos dotados, "de mente y carácter inferiores expresaran en términos musicales sus menos exaltadas pasiones y más vulgares emociones", en franco contraste con la nobleza emocional del gran músico alemán.

No obstante, a pesar de sus juicios lapidarios y clasistas, Huxley saca a relucir su aguda capacidad dialéctica cuando admite las intrincadas

relaciones que se dan entre la música popular y la música *seria* (denominación utilizada por el autor británico), relaciones llenas de contradicciones e influencias mutuas. Para sintetizar este entorno que incluye evoluciones lentas y, al tiempo, desenlaces inesperados, podemos decir que la *cancioncilla* citada, *Ach du liber Agustin*, creada en el siglo XVII tuvo una influencia crucial en el vals vienés, cuyo esplendor se dio en las últimas décadas del siglo XVIII y cuya influencia se puede percibir en un espectro que va, por ejemplo, desde las sinfonías de Chaikovski hasta diferentes expresiones de música popular, como el pasillo colombiano, el swing, la ranchera mexicana o el rock.

Lo anterior propone que, no obstante, la enorme diversidad de las músicas de aquí o de allá, existe un hilo conductor que las relaciona en la conciencia de creadores y receptores. El mismo Huxley en su libro de notas y ensayos *Al Margen*, publicado en 1923, intenta una respuesta. En su artículo *Temas y asuntos poéticos*, para respaldar su afirmación de que "teóricamente, debiera ser posible hacer poesías acerca de cualquier tema o asunto cognoscible como hecho histórico", cita al crítico literario Wordsworth, quien afirma que "los más remotos descubrimientos del químico, del botánico y del mineralogista podrán ser temas idóneos para el ejercicio del arte poético". De esta aseveración podemos inferir que todo puede ser dicho poética o artísticamente, pero a condición, como lo plantea Wordsworth, que el artista experimente un padecimiento de aquello que ha sido susceptible de ser transformado en alquimia poética. Ahí, el común denominador es la expresión de la emoción que tal o cual tema haya suscitado en el mundo interior del poeta. Para José Menandro Bastidas este padecimiento del artista está relacionado con el sueño vívido de darle a su mundo interior la capacidad de trasmitir un mundo otro. No en vano, en las líneas finales de este imprescindible libro el autor afirma que, en Pasto, los músicos de la Escuela "tocaban durante el día la música de Ludwig Van Beethoven y en la noche la de *Lucho* Bermúdez; no había en ello una doble moral: era la inercia de una corriente incontenible y el deseo de entender que, a pesar de las múltiples implicaciones ideológicas presentes en la música, la música es una sola y es la expresión de la imperiosa necesidad de trascendencia del ser humano."

Pablo Santacruz Guerrero PhD
Profesor Asociado Departamento de Artes Visuales
Universidad de Nariño
San Juan de Pasto, diciembre de 2020

INTRODUCCIÓN

La Historia, entendida desde el pensamiento de Edward H. Carr, como "... un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado",[1] permite orientar la investigación histórica en función de su estrecha relación con los sucesos actuales. El objeto de la auscultación del pasado debe enfocarse en suministrar el conocimiento para entender los nuevos acontecimientos que afectan a las generaciones del presente, a la vez que servir de insumo para construir el porvenir, hecho que le da vitalidad y dinamismo al devenir histórico.

La comprensión de la coexistencia actual de múltiples tendencias musicales obliga a encontrar los cauces por medio de los cuales dichas tendencias lograron consolidación. La música hilvana emotividades que zurcen la línea del tiempo porque, a pesar de la temporalidad de su exposición, es atemporal en su dimensión histórica. La obra musical escrita es una impronta del momento en el que se originó, del mismo modo que es testimonio de los procesos educativos por medio de los cuales el músico adquirió las herramientas técnicas y estéticas que le posibilitaron ampliar su visión para la realización de su trabajo creativo.[2] Estos procesos, bien se desarrollen en los ámbitos formal, no formal o informal, han sido, en gran medida, los responsables de la producción intelectual y artística de los pueblos y, en consecuencia, han determinado sus rumbos históricos. En este sentido, la educación musical en Pasto ha aportado los elementos para transformar la vida social de sus habitantes.

---

[1] Edward H. Carr, *Qué es la historia* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 1984), 40.

[2] Desde el momento en que existen las grabaciones, este hecho se extiende también a la interpretación.

Las investigaciones relacionadas con la realidad musical de Pasto y Nariño arrojan, al presente, un número significativo de intérpretes, directores, arreglistas, compositores, agrupaciones musicales y producción escrita y grabada procedente de los más disímiles enfoques. En cuanto a la producción, junto a las músicas tradicionales colombianas -andinas y caribeñas- existen repertorios provenientes de las tendencias populares de otros países, así como obras académicas que incorporan elementos del barroco, del clasicismo, del romanticismo y de las diferentes estéticas occidentales del siglo XX.

La presencia de este acervo en la cultura local y regional generó la pregunta central que condujo los pasos del desarrollo de este trabajo, pregunta conducente a identificar los procesos formativos que contribuyeron a la capacitación de los músicos; las incidencias estético-musicales que se vieron proyectadas en la composición y la interpretación; el impacto socio-cultural y las implicaciones ideológicas generadas en las diferentes propuestas de educación musical dentro de las modalidades formal e informal,[3] propuestas que se dieron en la ciudad y que tuvieron concomitancia en el período comprendido entre 1938 y 1965.

Para poder separar los campos específicos de los generales, se necesitó dividir el campo problémico central en cuatro categorías, que permitieron abordarlo con mayor precisión. Estas categorías se relacionaron con los procesos técnico-musicales y con algunas dinámicas que incluyeron aspectos tensionales en tanto se presentaron irrupciones culturales en un medio social de fuerte raigambre conservadora, entre las que están las incidencias estético-musicales, el impacto socio-cultural y las propuestas educativas en el ámbito musical desde la perspectiva ideológica. La delimitación de estos campos categoriales generó un cúmulo de preguntas que surgió como consecuencia de la reflexión sobre el objeto de estudio y la exploración heurística previa al trabajo investigativo propiamente dicho.

La educación musical en la capital nariñense se desarrolló, en el período mencionado, a partir de la integración de cinco ejes: la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, los colegios laicos y religiosos, las agrupaciones musicales, las familias de músicos y la tecnología del disco y la radiodifusión. La Escuela y los colegios, por ser parte de la estructura del Sistema educativo nacional, componen la modalidad de educación

[3] La conceptualización de estas modalidades partió de las definiciones presentadas por la Ley 115 de febrero 8 de 1994, Ley General de Educación, expedida por el Congreso de la República de Colombia, http://www.mineduca cion.gov.co/1621/articles-85906_archivo_pdf.pdf. La investigación mostró que la educación no formal, también relacionada en esta Ley, no existió en Pasto en el período objeto de estudio; por lo tanto, no se tuvo en cuenta.

musical formal que, debido a sus características, particularidades y finalidades, se estudiaron separadamente. Los tres ejes restantes se inscriben en la modalidad de educación musical informal, modalidad que reúne los procesos desestructurados de los cuales se derivó la mayor parte de la producción de repertorios, intérpretes, directores y arreglistas. Sin embargo, la separación nominal de estas dos modalidades no produce escisiones taxativas puesto que, en la práctica cotidiana, los diferentes ejes se vincularon estrechamente.

El período 1938-1965 se eligió porque se relaciona con la creación y cierre de la Escuela de Música. En este período, como resultado de la interacción dialéctica entre las necesidades culturales y espirituales de los habitantes de Pasto y la capacidad modeladora de los gustos de las nuevas manifestaciones musicales, convergen muchos de los elementos constitutivos de las modalidades de educación musical formal e informal y se generó la mayor parte de las tensiones que desembocaron en transformaciones sociales y culturales importantes para la ciudad. Estas modalidades se desarrollaron en espacios y ambientes disímiles, con actores diversos, pero las cobijó una óptica común: la expresión artística. La inscripción de estas modalidades en concepciones estéticas, filosóficas, religiosas, políticas y sociales permitió la participación de diferentes tendencias musicales, proclives, unas, a la defensa del *establishment* y, otras, al cambio de las estructuras ideológicas.

Confluyeron en este tiempo y espacio la música tradicional andina colombiana, la música popular y académica europea -procedentes del siglo XIX- y las nuevas tendencias caribeña nacional y popular internacional.[4] A estas últimas las trajeron la tecnología del disco y la radiodifusión, para llegar al seno de la sociedad sin la intermediación en vivo de los intérpretes. La sensualidad característica de las músicas caribeñas y antillanas sedujo a amplios sectores de la sociedad pastusa y produjo transformaciones en los hábitos, actitudes y comportamientos, a la vez que fuertes tensiones, reacciones y resistencias generadas en los medios musical, social y, por supuesto, clerical.

El hermetismo de la vida cotidiana tomó otros rumbos con la presencia de las músicas tropicales y antillanas, que generaron nuevos

[4] Las músicas de la Costa Pacífica no tienen una presencia significativa en el contexto cultural de la ciudad de Pasto en el período objeto de estudio; prueba de ello es la ausencia de sus ritmos en la composición de la zona andina registrada desde 1860 hasta la década de los sesenta; su aire más representativo, el currulao, apenas es visible en la composición posterior a 1970, y otros, como el patacoré, el berejú, el tamborito, la juga y el abozao, entre otros, son prácticamente inexistentes. Las razones son tema de una posterior investigación.

imaginarios relativos al disfrute del cuerpo, a la desinhibición respecto de la restricción moral impuesta por la Iglesia católica, restricción que mantenía a la población sumida en la idea del pecado y del castigo divino. El poeta dejó de centrar su atención en el rostro níveo de la mujer blanca para empezar a escribir sobre las caderas de la sensual mulata. Los bailes se llenaron de sensualidad y la luminosidad de los salones de los clubes sociales se trocó, poco a poco, por la penumbra de las discotecas. La música tradicional nacional y popular y académica europea estuvo al servicio de la institucionalidad laica y religiosa implantada por las élites sociales, cuya hegemonía se empeñaron en mantener a lo largo de gran parte del siglo XX.

En el período objeto de estudio, se generaron las condiciones para concebir otras estructuras académico-administrativas, como son los programas universitarios de licenciatura en música, especializados en la formación de docentes, para cubrir campos de la educación musical temprana. Este trabajo muestra algunos de los elementos que viabilizaron dichos programas, de tal suerte que posibilita la comprensión de este fenómeno, que rige ahora la educación musical formal en la región y el país. También, permite explicar otros fenómenos del orden local-regional, nacional y global, como la aparición de la composición académica, el rompimiento de las convenciones establecidas por la tradición andina colombiana, la masificación del consumo de música caribeña y antillana, el reconocimiento de las rítmicas tradicionales y populares como insumo para la construcción de obras contemporáneas y los imaginarios sociales respecto de la tradición clásico-romántica europea como el estereotipo de civilización.

El objetivo general de la investigación se enfocó en buscar la comprensión de tres grandes aspectos: el desarrollo de los procesos de la enseñanza-aprendizaje de la música; las incidencias estético-musicales y sus derivas en los diferentes campos musicales, y el impacto socio-cultural de las propuestas, explícitas e implícitas, de la educación musical formal e informal.

La educación musical formal adelantó sus procesos dentro de la regularidad, la secuencialidad y progresividad del método representado por diferentes manuales originados en los postulados cartesianos y validados por el positivismo decimonónico, que pretendió darle al estudio de la música la rigurosidad propia del estudio de las Ciencias Naturales. Al contrario, la modalidad informal discurrió por canales descentrados y discontinuos en procesos desestructurados que necesitaron la utilización de herramientas de indagación diferentes de las utilizadas para la modalidad formal.

La presencia de los ejes de la modalidad informal —en la que tenían mayor asiento los nuevos influjos musicales—, en los medios social y específico, afectó profundamente las concepciones de los músicos y las de la sociedad misma. La introducción de textos, ritmos y sonoridades diferentes impelió a intérpretes y compositores a mudar las concepciones sobre las cuales habían desarrollado su trabajo y en las que se asentaba la tradición. La utilización de otros tipos de síncopa, el manejo de inusuales esquemas melódicos y armónicos, la utilización acentuada de métricas binarias, la predominancia rítmica y el cambio de las temáticas que alimentaban las canciones, incidió profundamente en la interpretación y la composición. Como consecuencia de esto, la tradición sufrió un proceso de marginación gradual que la llevó al anquilosamiento. A partir de estas incidencias específicas, sumadas a otros factores de tipo político e ideológico, se produjeron los cambios en el contexto socio-cultural de la ciudad, de los que se habló antes.

Los objetivos específicos, además de identificar, describir y analizar los procesos, las características y la correlación de las propuestas de la educación musical formal e informal, las incidencias estético-musicales y sus impactos socio-culturales, buscaron comprender el sincretismo musical generado a partir de la implementación de dichas propuestas y establecer sus derivas concretas en la producción de repertorios e intérpretes. También, se enfocaron en determinar hasta qué punto la Escuela de Música fue el eje articulador de las diferentes manifestaciones musicales en su período de vigencia, para encontrar que su acción se orientó a la defensa del modelo clásico de educación, en la que primaron formas musicales extraídas de la tradición andina colombiana y popular y clásico-romántica europea, en franca oposición a las nuevas tendencias populares.

Sin embargo, esta situación no fue óbice para la participación subrepticia de los nuevos influjos. Muchos de quienes estudiaron y trabajaron como profesores en la Escuela se relacionaban con los núcleos familiares de músicos, tocaban en agrupaciones populares y transcribían boleros, rumbas, porros, cumbias y mambos de los acetatos y de la radio, de tal suerte que se puede afirmar que la modalidad informal coadyuvó al proceso de formación de los músicos académicos. Las regulaciones de la academia y las demandas de la sociedad llevaban a estos músicos a tocar en el día las obras de Ludwig van Beethoven y en las noches las de *Lucho* Bermúdez.

Uno de los más importantes objetivos que persiguió el trabajo investigativo fue la comprensión del componente ideológico, en el que se generaron las propuestas educativas de las dos modalidades.

La investigación permitió determinar la participación de dicotomías del orden político, social, económico y religioso, como las matrices del entramado ideológico que sustentó tales antagonismos. El liberalismo y el conservatismo partieron de concepciones diferentes, que condujeron a diferentes resultados; mientras los primeros propendían por una formación musical masificada, los segundos buscaban la especialización de las minorías; las élites sociales, desde sus estilos de vida europeizados y la posesión de recursos económicos, cultivaban las formas clásicas, mientras que las clases marginales constituían su mundo espiritual desde las formas musicales populares aprendidas empíricamente; la Iglesia católica justificaba la educación musical en función de lo sacro y lo profano, al servirse del primero para conjugar sus propósitos evangelizadores y repudiar, en el segundo, la sensualidad de las músicas negras, que venían empotradas en los avances de la modernización representados por la radio y el disco, detrás de los cuales gravitaban los intereses económicos de los capitales transnacionales de Estados Unidos y Europa.

Respecto del campo de las hipótesis formuladas en el proyecto de investigación, cabe anotar que la argumentación derivada del proceso investigativo permitió la confirmación de algunas de ellas, del mismo modo que la denegación de otras. La hipótesis central se orientó a explicar cómo la implementación de las modalidades de educación musical formal e informal, en el período 1938-1965 en Pasto, generó tensiones y resistencias que desembocaron en transformaciones sociales y culturales que llevaron a la población a alejarse de las concepciones conservadoras provenientes del siglo XIX.

La investigación demostró, como se puede ver en la segunda conclusión, que no fue la simple concomitancia de dichas modalidades lo que posibilitó la transformación cultural de la sociedad pastusa, sino la relación dialéctica establecida a partir de sus disímiles características y planteamientos. La modalidad formal, como parte del Sistema educativo oficial, buscó la defensa de la institucionalidad y la imposición de un modelo educativo foráneo, mientras que la informal, lejos de las restricciones de la normatividad y el control del *establishment*, permitió la creación emotiva y espontánea a quienes se beneficiaron de sus procesos educativos implícitos.

Antecedentes de investigación

Los trabajos que soportaron el proceso investigativo se agrupan en cinco campos, que mezclan, respecto del objeto de estudio, aspectos de interés

particular y general. Dichos trabajos se relacionan con la Historia de la educación musical en Pasto; la Historia de la música regional relativa al tema de investigación; la Historia de la educación musical en el ámbito nacional; la Historia musical colombiana (composición, interpretación, bandas, orquestas sinfónicas, música popular y folclor) y las investigaciones en el ámbito internacional sobre la Historia de la educación musical, aspectos musicológicos y actualidad en el campo educativo de la música. El listado prolijo de investigaciones consultadas puede verse en la bibliografía, minuciosa relación que encuentra un estrecho nexo con los pies de página y que dan cuenta de cada uno de los aportes a este trabajo.

Cabe anotar que la utilidad de las investigaciones en el ámbito internacional sobre la Historia de la educación musical, aspectos musicológicos y actualidad en el campo educativo de la música —campo por demás amplio— fue en dos sentidos: primero, desde sus aportes a la comprensión global del problema objeto de estudio, en sus relaciones con las corrientes y los cambios occidentales en la materia y cómo esas transformaciones se vieron reflejadas en lo local; segundo, desde sus aportes metodológicos; esto es, desde el tratamiento de las fuentes, el análisis de la información, los enfoques teóricos y conceptuales y la narrativa del texto.

Fundamentos teóricos y conceptuales

El análisis de la información se realizó a la luz de los planteamientos de la Historia Nueva –especialmente del pensamiento de Lucien Febvre y Marc Bloch, fundadores de la Escuela de los Annales –, del neomarxismo althusseriano, de la hermenéutica gadameriana, la semiología de Roland Barthes y Pierre Guiraud y la historia oral, entre otros. La Historia Nueva combatió la visión positivista decimonónica, en la cual se buscaba dar al estudio histórico la objetividad propia de las ciencias empírico-analíticas. Febvre sostenía que la objetividad de la Historia no puede ser la misma que la de las Ciencias Naturales, porque la sociedad es dinámica y cambiante; además, el sujeto investigador forma parte de la Historia y, por ello, su visión no puede tener la neutralidad de aquel que observa microorganismos por medio de su microscopio. Para Foucault

> ... uno de los rasgos más esenciales de la historia nueva es sin duda ese desplazamiento de lo discontinuo: su paso del obstáculo a la práctica; su integración en el discurso del historiador, en el que no desempeña ya el papel de una fatalidad exterior que hay que reducir, sino de un concepto operativo que se utiliza; y por ello, la inversión de signos, gracias a la cual deja de ser el

> negativo de la lectura histórica (su revés, su fracaso, el límite de su poder), para convertirse en el elemento positivo que determina su objeto y la validez de su análisis.[5]

Para el positivismo historicista, los *Hechos* se escriben con mayúscula. En esta concepción, el historiador sólo puede averiguarlos y, luego, deducir de ellos las conclusiones.[6] Pero los hechos están dormidos en los documentos, que no siempre han podido demostrar su objetividad. Esta relatividad lleva a revisar la noción del hecho en concomitancia con la noción de documento. Jacques Le Goff lo plantea cuando dice que

> ... en el siglo XX se hizo la crítica de la noción de hecho histórico, que no es un objeto dado puesto que resulta de la construcción de lo histórico; así también se hace hoy la crítica de la noción de documento, que no es un material bruto, objetivo e inocente, sino que expresa el poder de la sociedad del pasado sobre la memoria del futuro: el documento es un monumento.[7]

Esta crítica llevó a desprenderse de esa concepción estrecha del documento como material inocente, tradicionalmente aceptado como texto escrito depositado en archivos, y a ampliar dicha concepción hacia otros materiales. La valoración del documento, también característica de la Nueva Historia, permite, en primer lugar, rechazar la idea de asumirlo irreflexivamente. Al respecto, argumenta Foucault:

> ... desde que existe una disciplina como la historia se han utilizado documentos, se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podían pretenderlo; si eran sinceros o falsificadores, bien informados o ignorantes, auténticos o alterados.[8]

En esta visión de la Historia, el hecho se constituye en función de una necesidad, la de responder a una pregunta y, para ello, el documento debe someterse a crítica para establecer sus niveles de veracidad y expresividad, debe interpretarse y, sobre todo, trabajarse desde su interior y elaborarse.[9] Esto significa que el investigador debe clasificarlo en unidades relacionales, organizarlo en niveles de importancia, eligiendo lo que considere de mayor relevancia para sus fines. Lucien Febvre sostiene que la elaboración de un hecho es, precisamente, construirlo, inventarlo, fabricarlo mediante

---

5 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI Editores, 2010), 19.
6 Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?*, 12.
7 Jacques Le Goff, *Pensar la Historia* (Barcelona: Altaya, 1995), 11.
8 Foucault, *La arqueología del saber,* 15.
9 Foucault, *La arqueología del saber,* 16.

hipótesis y conjeturas.[10] En la visión positivista, el historiador no tenía el derecho de elegir, pero Febvre dice que toda historia es elección y lo es en función de las necesidades investigativas y del azar que determina qué documentos sobreviven o mueren. Cuando los documentos abundan, se requiere abreviar, simplificar, priorizar. El historiador debe elegir en función de su proyecto de investigación, de su campo problémico.[11]

Al tener en cuenta estos planteamientos, no se podría pensar en una hermenéutica exegética y formalista, porque en este trabajo no se pretende ser prescriptivo. Se necesita una hermenéutica crítica, que le permita al investigador acercarse a su objeto sin negar su propia historicidad; esto es, sin negar el acervo heredado, como plantea Gadamer, de su relación con la tradición y la autoridad.

Para este filósofo, la labor de la comprensión consiste en la elaboración de proyectos pertinentes a las cosas que se busca comprender, anticipaciones que buscan sentido en dichas cosas. La confirmación o eliminación de las opiniones previas, que puede darse en el proceso de aplicación, constituye la objetividad que la hermenéutica le suministra al trabajo investigativo. Para que este proceso fuese eficaz, Gadamer recomienda que el investigador no fuera directamente al texto desde el condicionamiento de sus prejuicios, sin antes haber averiguado su origen y validez.[12]

Pero esto no quiere decir que las opiniones previas del intérprete se fueran a constituir en las únicas importantes en el proceso interpretativo. Gadamer sostiene que "... quien quiere comprender un texto tiene que estar, en principio, dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada en la hermenéutica tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto".[13] La alteridad supone el reconocimiento del otro que se expresa por medio del texto, pues sólo cuando se reconoce al otro tiene la posibilidad de confrontar su realidad objetiva con los presupuestos del interpretante. Dichos presupuestos son válidos cuando buscan sentido en el texto y se vuelven nocivos cuando sólo buscan autoconfirmarse; de no lograrlo, el interpretante hace oídos sordos a la opinión del texto y se imposibilita la interpretación.

La tradición determina el prejuicio del interpretante, pero la palabra prejuicio llega al presente con una enorme carga negativa, heredada,

[10] Lucien Febvre, *Combates por la historia* (Buenos Aires: Planeta, 1993), 23.
[11] Febvre, *Combates por la historia*, 21-22.
[12] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1977), 333.
[13] Gadamer, *Verdad y método*, 335.

según Gadamer, de la Ilustración.[14] En palabras de este autor, el prejuicio es "... un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes".[15] En este sentido, el prejuicio es preconocimiento. La tradición es la relación histórica del sujeto; negar esta tradición es negar la condición de historicidad que tiene el individuo. Sin embargo, esta determinación se vuelve nociva cuando el sujeto no tiene conciencia de ella, lo que lleva a colegir que todo proceso de comprensión del otro (del texto) es, a la vez, un proceso de autocomprensión. En esta identificación del condicionante, lo más complejo es la determinación del influjo de la autoridad, entendida como el estado de dominio de la verdad desde la cual emanan las directrices que dirigen la opinión del interpretante. La comprensión se determina por el nivel de conciencia histórica que tuviera el sujeto interpretante, porque sus prejuicios, más que ser suyos, son "...la realidad histórica del ser".[16] Los prejuicios son la manifestación viva de la Historia y, por lo tanto, una condición *sine qua non* de la comprensión.

De la misma forma que el interpretante busca conocer el origen y la validez de los propios condicionamientos, otro tanto debe hacerse con los antecedentes de quien escribe, porque "... cuando intentamos entender un texto no nos desplazamos hasta la constitución psíquica del autor, sino que, ya que hablamos de desplazarse, lo hacemos hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha ganado su propia opinión".[17] Esto quiere decir simplemente que se debe conocer de qué manera la autoridad y la tradición han obrado en la mente del interpretado, con el fin, bajo el principio de alteridad, de valorar lo que dice. Por lo tanto, buscar la perspectiva desde la cual el otro ha elaborado su texto es incorporar la validez de la opinión del autor en el proyecto interpretativo. En este sentido, el *círculo hermenéutico* es la retroalimentación que se da en el proceso dialógico entre el intérprete y el autor; no es un procedimiento metodológico, sino busca esclarecer las condiciones en las cuales se comprende. Con esta comprensión no se busca alcanzar el nivel del autor ni la metacomprensión, sino una comprensión diferente. Este estado último de la hermenéutica se determina por las necesidades del presente y esas necesidades, en el caso de la investigación histórica, se orientan por el campo problémico.

[14] Gadamer, en *Verdad y método*, 343, sostiene que "La superación de todo prejuicio, esta exigencia global de la Ilustración, revelará ser ella misma un prejuicio cuya revisión hará posible una comprensión adecuada de la finitud que domina no sólo nuestro ser hombres, sino también nuestra conciencia histórica".

[15] Gadamer, *Verdad y método*, 337.

[16] Gadamer, *Verdad y método*, 344.

[17] Gadamer, *Verdad y método*, 361.

La semiología, definida por Ferdinand de Saussure, en su texto *Curso de lingüística general* (1916), como "una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social"[18] abrió, a comienzos del siglo XX, un campo fecundo que permitió el estudio del signo en general (verbal y no verbal). Roland Barthes, a partir de este presupuesto, consideró, en su texto *Elementos de Semiología* (1971), que se encargaría del estudio de todos los sistemas de signos independientemente de su sustancia o de sus límites, lo que quiere decir que el estudio no sólo se puede aplicar al signo lingüístico propiamente dicho, sino también a imágenes (fotografía, pintura, cine), música, gestos y todo tipo de objetos que constituyeran sistemas de significación, como lo mostró en su trabajo *Mitologías* (1957).

La opinión de Pierre Guiraud, en su texto *La semiología* (1971), es la de darle "... al lenguaje un estatus privilegiado y autónomo que permite definir a la semiología como el estudio de los sistemas de signos no língüísticos".[19] En lo que concierne a este trabajo, los materiales que se sometieron al análisis semiológico fueron de naturaleza acústica y no acústica en su correlación con textos escritos, por lo que se tuvo en cuenta a los dos autores. El objetivo fue encontrar semiosis en los signos acústicos (grabaciones) y no acústicos (partituras, fotografías, instrumentos, intérpretes, programas impresos de conciertos, estilos, formas musicales, etc.) para encontrar huellas de procesos de transmisión del saber musical desde las modalidades de educación ya relacionadas.

Para Barthes, el semiólogo que trabaje sobre sustancias no verbales se encontrará, tarde o temprano, con el lenguaje; él consideró, en su momento, que "... pese a la invasión de las imágenes, la nuestra es más que nunca una civilización de la escritura";[20] agrega, además, que, a pesar de esta relación de subordinación, el lenguaje no se toma en sus unidades mínimas de significación como la haría la semántica, sino se aborda en "... fragmentos más amplios del discurso que remiten a objetos y episodios, los cuales significan bajo el lenguaje, pero nunca sin este".[21]

En el mismo texto, Barthes especifica que, en el proceso analítico, se tuvo en cuenta la pertinencia. En este sentido, el trabajo semiológico debe obedecer al propósito de reconstruir ampliamente los sistemas de significación antes de relacionarlos con campos conexos (psicológico, sociológico, económico, histórico, educativo, entre otros), con los cuales se vinculan los signos musicales. Para la semiología, es pertinente que estos

[18] Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Losada, 2005), 66.
[19] Pierre Guiraud, *La semiología* (México: Siglo XXI, 1978), 7.
[20] Roland Barthes, *Elementos de semiología* (Madrid: Alberto Corazón, 1971), 14.
[21] Barthes, *Elementos de semiología*, 14.

campos estén en estrecha relación con la significación; sin embargo, y en el propósito de alcanzar la comprensión del objeto de estudio, se buscó, consciente y denodadamente, derivas en los signos estudiados que se relacionaran con dicho objeto.

Metodología

El planteamiento del campo problémico de la investigación necesitó la utilización de procedimientos alternativos que posibilitaron combinar la descripción con el análisis crítico, situación que permitió identificar las tensiones que se dieron en el período objeto de estudio como resultado de las fricciones ideológicas procedentes de los ámbitos social, político, estético y religioso. Dichos procedimientos se relacionaron estrechamente con la hermenéutica y semiología críticas.

El corpus de datos se estructuró a partir de seis fuentes de información: bibliografía específica, documentos de archivo, partituras, fotografías, materiales fonográficos y testimonios orales. Previa la ordenación, clasificación y sistematización de la información, el corpus se sometió a análisis hermenéutico y semiológico; para el primer caso, la interpretación de textos (escritos y orales) fue un proceso depurativo de la comprensión con base en la fusión de horizontes del círculo hermenéutico planteado por Gadamer. Este procedimiento se centró en la identificación y superación de preconceptos y prejuicios y la búsqueda del "ser" del texto interpretado; incluyó un enfoque crítico desde el planteamiento del arco hermenéutico (explicación/ comprensión) de Ricoeur; esto es, el análisis estructural del discurso desde la semántica y la interpretación crítica subsecuente. El análisis semiológico se encaminó a la identificación de las significancias pertinentes al objeto de estudio, significancias presentes en las formaciones discursivas alojadas en materiales y formatos musicales acústicos y no acústicos, a la luz de los planteamientos de Barthes y Guiraud y demás semiólogos del campo específico.

Adicionalmente, se utilizó el procedimiento de triangulación con el objeto de confirmar la información recabada de las fuentes orales y escritas y así constituir un conocimiento histórico más confiable. Respecto de las fuentes orales, se debe anotar que, por encontrar una generalizada renuencia entre los encuestados a contestar preguntas puntuales, no fue posible la utilización de un instrumento, tipo encuesta estructurada, para recabar esa información. Estas preguntas se respondían de manera evasiva o con simples monosílabos. Como consecuencia, se necesitó recurrir a procedimientos dialógicos, realizados en ambientes informales, guiados

por una serie de temáticas (campos de formación, metodologías utilizadas, manuales de estudio, participación social, repertorios, profesorado, políticas institucionales) previamente elaboradas, en específico, para cada entrevistado.[22] La resultante de este proceso fue una gran cantidad de información pertinente para la comprensión del campo problémico, cuyo contenido se requirió trasvasar de inmediato al texto escrito para evitar el olvido. La solución del problema presentó una dificultad relacionada con una institución que no permitió la revisión de su archivo (la Escuela Normal Superior de Pasto), situación que impidió ver hasta qué punto se cumplieron en la ciudad las disposiciones contempladas en la Ley 39 de 1903, relativas a la instrucción musical en la educación secundaria.

Las fuentes primarias se consultaron en archivos institucionales, recursos de Internet y colecciones particulares; entre las primeras, se encuentran la Universidad de Nariño, la Banda Departamental del Nariño, el Banco de la República de Pasto, el Colegio Champagnat y los archivos Histórico de Pasto e Histórico de la Gobernación de Nariño. Adicionalmente, se recurrió a las Bibliotecas Regional de Pasto y Luis Ángel Arango del Banco de la República, de la Universidad de Nariño y la Universidad Mariana, y archivos y colecciones particulares de las familias Coral, Burbano y la biblioteca personal. En relación con la Internet, el recurso más utilizado, como podrá verse en la bibliografía, fue YouTube. Las fuentes secundarias se tomaron de las investigaciones, específicas y generales, relativas al objeto de estudio.

Estructura del texto

El texto se compone de tres capítulos: el primero permite elaborar una contextualización general del objeto de estudio desde la perspectiva histórica, educativa e ideológica. Se abordan los conceptos de transformación, reacción y resistencia en función de dichas perspectivas, con el objeto de proporcionar una visión amplia del ambiente en el que se adelantaron los procesos formativos de la música. Este capítulo permite articular estos procesos a la trama socio-histórica local-regional, nacional y global, en una intención deliberada por producir una Historia social desde la perspectiva del acontecer de la música.

El segundo capítulo aborda lo relacionado con la modalidad de educación musical formal, desde sus dos ejes centrales: la educación

[22] Salvo un caso, tampoco resultó posible la utilización del procedimiento de la grabación, por la considerable inhibición que generaba entre los entrevistados; por demás útil, este recurso es uno de los más importantes en el registro de la Historia oral.

musical profesional dada en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y la educación musical en los colegios, apartado en el que se estudió el Liceo de la misma Universidad de Nariño y el Colegio de la Inmaculada de los Hermanos Maristas. También, se abordó el aporte regional a la educación musical nacional de la infancia desde los trabajos de Alfonso Delgado Guerrón y Jeremías Quintero, trabajos que acogió el gobierno central para estos propósitos.

El tercer capítulo presenta el estudio de la modalidad de educación musical informal; sus tres ejes dan cuenta de los procesos adelantados en agrupaciones musicales de diferentes tendencias, en los más importantes núcleos familiares de músicos y los aportes derivados de la escucha de discos y estaciones de radio. En cada uno de ellos, se encontraron los elementos para la definición del pénsum de estudios que tienen, como constitutivos de una modalidad de educación, y que fueron implícitos, en unos casos, motivados por el afecto y conducidos por la necesidad, en otros.

CAPÍTULO 1

LA EDUCACIÓN MUSICAL EN PASTO, CONTEXTO GENERAL

Este primer Capítulo va a brindar al lector una orientación que le permitirá adentrarse con mayor propiedad en los resultados de investigación, llevándolo a comprender los diferentes aspectos que fueron abordados en este trabajo y las razones de su enfoque.

1.1 Pasto, contexto general en la primera mitad del siglo XX y algunos antecedentes históricos

En este apartado se pretende puntualizar el uso de los conceptos que guiaron el análisis; mostrar, grosso modo, las circunstancias históricas en las que se desenvolvió la ciudad de Pasto, su vida cotidiana, la presencia de las diferentes músicas y su relación con las modalidades de educación musical, así como los ámbitos en los que estas tuvieron acogida y desarrollo.

1.1.1 Transformación, reacción y resistencia, desde la lucha ideológica

Para Pasto, las primeras décadas del siglo XX fueron un período de profundas transformaciones en el orden social, político, económico, ideológico y cultural en general; estos fenómenos fueron determinantes para muchos de los desarrollos que vivió la ciudad a lo largo de toda la centuria. Dichas transformaciones se acompañaron por fuertes reacciones

de la clase hegemónica, representada por la élite señorial conservadora, que se incrementaron cuando su hegemonía se vio amenazada. El concepto de reacción, desde el marxismo clásico, se asocia a la dinámica de la lucha de clases en el modo de producción capitalista, la dialéctica que vive la sociedad en la relación de explotadores y explotados. En el contexto de este trabajo, los mecanismos de reacción, si bien tienen los mismos efectos, no se generan en las contradicciones propias de esta dicotomía, sino en la tensión producida por el arribo de la modernización desatada por el pensamiento liberal, encarnado en una incipiente burguesía, que empezó a perfilarse en la escena socio-política de la ciudad a finales del siglo XIX.

La clase dominante, que afinca el orden social desde su perspectiva económica, política e ideológica, reacciona ante cualquier brote de insurrección y busca con denuedo mantener la hegemonía por medio de refinados mecanismos coactivos, como bien lo expresa Henry Giroux cuando dice que "… el control de clase se constituye a través del sutil ejercicio del poder simbólico sostenido por las clases gobernantes para imponer una definición del mundo social que es consistente con sus intereses".[1] Para lograr controlar a la población, las élites tienen a su servicio medios coercitivos de tipo físico e ideológico que, al seguir a Althusser, se expresan por medio de los llamados Aparatos Represivos de Estado –ARE– (policía, ejército, agencias de inteligencia, espionaje y paramilitarismo, entre otros) y Aparatos Ideológicos de Estado -AIE- (Iglesia, familia, escuela, Sistema jurídico, partidos políticos, sindicatos, medios de comunicación y culturales, como la literatura, las artes y los deportes).[2] Dice el citado pensador que en los ARE existen formas de control ideológico, pero de forma muy atenuada, con primacía en ellos de la represión violenta; de forma inversa, en los AIE, el sometimiento físico es mínimo, mientras que el ideológico es pleno. Sobre los últimos se apoya con mayor acento el *establishment*, porque "… ninguna clase puede tener en sus manos el poder de Estado en forma duradera sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los Aparatos Ideológicos de Estado".[3]

Los AIE, que Althusser destaca como los de mayor capacidad de control, son la Iglesia, la familia, la escuela y los partidos políticos; y lo son en la medida en que su discurso direccional opera en el individuo sobre las

[1] Henry Giroux, "Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico". Publicado originalmente en *Harvard Education Review* 3, (1983). Trad. Graciela Morzade, http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/17_07pole.pdf. (consultado el 6 de mayo de 2014).

[2] Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en *Ideología, un mapa de la cuestión*, coord. Slavoj Žižek (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 115-55.

[3] Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", 128.

capas más profundas de su mente subconsciente. Una vez dicho individuo actúe desde los tópicos impuestos por el sistema ideológico reinante, ya no se necesitará tomar acciones de tipo físico, como castigarlo o someterlo por medio de la fuerza, porque se configura un estado de subjetivación que lo autorregula para mantenerlo obediente, responsable, abnegado, bueno, tranquilo, conforme, trabajador, etc. Al respecto, dice Althusser que "... los sujetos "marchan", "marchan solos" en la inmensa mayoría de los casos, con excepción de los "malos sujetos" que provocan la intervención ocasional de tal o cual destacamento del aparato (represivo) de Estado".[4] Estos "malos sujetos", miembros de las clases dominadas, desarrollan, en los devenires intersubjetivos, formas de lucha ante el sistema opresor, generan procesos de resistencia que se incuban en el interior del individuo al contrastar los cánones impuestos en relación con sus condiciones de vida, derechos políticos, participación en la distribución de la riqueza, reconocimiento social, libertad de expresión, respeto y, algo menos tangible pero de gran importancia, la satisfacción de la necesidad de trascendencia. Esta resistencia puede tomar cuerpo en un conglomerado social y transformar estructuras fuertemente enquistadas en su seno, que puede cambiar los rumbos de los pueblos.

Desde el marxismo clásico, la lucha de clases propia del modo de producción capitalista se ubica en el plano de la infraestructura y busca el control de los medios de producción, pero en los comienzos del capitalismo fue, además, superestructural.[5] La lucha por el control económico no se daba entre dueños del capital y asalariados, porque "... el proletariado industrial no existía aún como clase política y socialmente eficaz; de ahí que la historia de los siglos XVI a XVIII versa sobre los antagonismos y relaciones de nobles y burgueses".[6] Desde algunas corrientes del neomarxismo, como la althusseriana, esta lucha se ubica en el plano ideológico, en el que una clase social busca imponer sobre otra sus concepciones del mundo, concepciones que llevan implícitos, como es lógico, intereses económicos y políticos. Cuando la naciente burguesía europea se enfrentó con la monarquía, su objetivo fue el de imponer el pensamiento ilustrado, con ideas que llevaron a Occidente a los más profundos cambios de los cuales la Historia da cuenta.

---

[4] Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", 152.

[5] Esta subvaloración de la superestructura, que efectúa el marxismo clásico, como se sabe, la han revaluado distintas corrientes neomarxistas, que evidenciaron no sólo la importancia del control de los medios de producción, sino, también, del control del acceso al discurso, a las expresiones culturales, etc., para generarse lo que se ha concebido como control de las subjetividades.

[6] Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX* (Bogotá: Planeta, 1996), 22.

En este contexto, en América se produjeron las revoluciones y la Nueva Granada se independizó de España, con lo que deja atrás la monarquía para ingresar al republicanismo, pero los cambios tuvieron un desarrollo desigual debido a un cúmulo de factores que llevaron a que ciudades como Pasto, a comienzos del siglo XX, aún se desenvolvieran en su vieja estructura señorial atávica. Dice Gerardo Cortés Moreno, en sus textos autobiográficos, que en Pasto "... las diferencias establecidas por las normas en la vida de los ciudadanos en la época colonial e independencia, en el siglo XX tenían vigencia y muy acentuada porque el vasallaje permanecía en toda la estructura de la vida social de la ciudad".[7] En este escenario se produce una lucha entre tradición y modernización, que empieza a resquebrajar, cada vez con mayor fuerza, las anacrónicas estructuras sociales, económicas e ideológicas.

La clase dominante de la ciudad de Pasto era heredera de las familias aristocráticas que pasaron del régimen colonial al republicano casi que sin sufrir ningún cambio: "La ciudad republicana -dice Justo Cuño- evolucionó asentada en un firme recuerdo de su pasado colonial. No en vano, el deseo consciente de revivir este no tan lejano pasado se mantuvo en buena parte de sus élites con la misma fuerza que el propio anhelo de remedar la prevalencia jerárquica que habían disfrutado durante la colonia".[8] Este anacronismo histórico pervive en la sociedad pastusa hasta la segunda mitad del siglo XX y, se podría decir, que, en el imaginario de muchos de sus habitantes, aún se mantiene vigente.

La ciudad conservaba una economía autárquica, porque barreras naturales en todos sus puntos cardinales dificultaban los canales de acceso. Dice Benhur Cerón que "... los establecimientos comerciales permiten deducir el énfasis en una producción de autoconsumo. El número tan elevado de carpinterías, panaderías, sastrerías, zapaterías, talabarterías, etc., reafirma la continuidad de las descripciones del siglo pasado (siglo XIX) cuando se dice que Pasto se viste, calza y alimenta sola".[9] Su gobierno lo orientaban las ideas conservadoras y los principios religiosos de la Iglesia católica, *locus* desde el cual se permitía deslegitimar todo lo que le fuera contrario. Complementan esta visión de la ciudad y la región las palabras de Gerardo León Guerrero, cuando afirma que:

---

[7] Gerardo Cortés Moreno, "Las clases sociales en Pasto", en *Manual de Historia de Pasto,* vol. 13, ed. Academia Nariñense de Historia (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2012), 218-36.

[8] Justo Cuño, "Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)", *Revista de Indias* 73, 259, (2013): 668.

[9] Benhur Cerón Solarte, "Pasto: vida cotidiana, siglo XX", en *Manual de Historia de Pasto*, vol. 2, ed. Academia Nariñense de Historia (Pasto: Alcaldía de Pasto, 1998), 149-89.

> En general Nariño tenía una economía de subsistencia, una técnica atrasada, tecnología inexistente, una ideología de acentuado espíritu religioso, una política basada en el dogmatismo que generaba luchas y confrontaciones fratricidas; la artesanía regional no logró constituirse ni siquiera en pequeña industria, el sector agrícola poseía una técnica basada en el azadón, el machete, el arado de chuzo, la producción no logró satisfacer las necesidades alimenticias de la población citadina, el comercio fue escaso debido a la falta de vías de comunicación, la ganadería no fue ni extensiva ni selectiva y la riqueza estuvo en manos de terratenientes que siempre exigían poder político. El desarrollo económico, en términos generales, fue de bajo perfil por la carencia de estímulos, la escasa inversión, la actitud pasiva del nariñense, el aislamiento geográfico, etc.[10]

Sin embargo, en las décadas iniciales del siglo XX, Pasto se vio abocada a sufrir una serie de transformaciones que empezaron a cuestionar el *modus vivendi* que, por largo tiempo, permeó hasta las capas más profundas de su sociedad. Los signos de una modernidad tardía empezaron a tomarse los ámbitos material y psicológico, lo que generó una ruptura en las concepciones tradicionales, para darle cabida a otras maneras de pensar, de hacer, de comportase y de concebir el mundo.

Este proceso de transformación que sufrió la ciudad tiene antecedentes en los acontecimientos que se registraron en la segunda mitad del siglo XIX. El triunfo de los radicales en la Guerra Civil de 1860-1862 originó la que se denominó Primera República Liberal; esta contienda, promovida por los defensores del federalismo, terminó por implantar la Constitución de Rionegro de 1863, que consagró todas las libertades posibles, fortaleció el Congreso, debilitó el poder ejecutivo y limitó las acciones de la Iglesia, al sujetarla al control y supervisión del Estado. Con base en los preceptos contemplados en esta Carta política, en 1870 se produjo en el país una serie de cambios relativos a la educación que buscaban impulsar transformaciones estructurales, pero, contrariamente, contribuyeron a agudizar las diferencias entre conservadores y liberales, diferencias que produjeron múltiples enfrentamientos armados, cuya máxima expresión fue la Guerra de los Mil Días.

En ese año, el gobierno liberal de Eustorgio Salgar (1870-1872) promovió el Decreto Orgánico de Instrucción Pública que, al decir de Jaime Jaramillo Uribe, "... es uno de los documentos más importantes de la historia educativa de Colombia".[11] Por medio de él, el pensamiento reformista

[10] Gerardo León Guerrero Vinueza, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930* (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2004), 57.

[11] Jaime Jaramillo Uribe, Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre de 1870, http://www.pedago gica.edu.co/storage/rce/articulos/5_8docu.pdf. (consultado el 17 de mayo de 2014).

liberal intentaba consolidar unos cambios que sirvieran de impulso para el desarrollo económico y la modernización del país. El Decreto es la viva expresión del pensamiento utilitarista burgués europeo forjado en las ideas de la Ilustración, en cuanto "... prohíbe las discriminaciones raciales y sociales, prescribe principios de formación moral como el amor a la justicia, a la patria, a la humanidad, la frugalidad, la tolerancia, la moderación"[12] y, en general, todo aquello que hiciera más humano y libre al hombre.

"Este tipo de educación -dice Gerardo León Guerrero- durante el radicalismo implantó el amor al trabajo, la fe en el hombre y la razón, el análisis de los problemas del Estado y de la sociedad, la contradicción entre las teorías divinas de la regularización social emanadas por el clero y lo científico en el conocimiento humano".[13] Uno de los aspectos más críticos que incluye el Decreto es la neutralidad religiosa, porque excluye del pénsum de estudios la materia de religión; da autonomía a los padres de los estudiantes para que tomasen, libremente, la decisión de acercar a sus hijos a la religión católica por medio del sacerdote de su parroquia.[14] Con esto, el Estado se liberaba de la sujeción a la Iglesia católica y creaba las bases para el fomento de la libertad de cultos; como es de suponerse, estas medidas tendrían fuerte oposición en Pasto. Guerrero señala cómo, en el Colegio Académico, sus directivas decidieron no acatar estas disposiciones, lo que produjo agudos enfrentamientos entre profesores, estudiantes, padres de familia y clérigos.[15] El Decreto se analizará en el siguiente Capítulo, cuando se aborde lo relacionado con la enseñanza musical en las escuelas.

Veintitrés años después de la proclamación de la Constitución de Rionegro, tras severos enfrentamientos entre los dos partidos, en el período de la llamada Regeneración conservadora, impulsada por Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, se promulgó la Constitución de 1886. Esta nueva Carta política derogó a su antecesora, impuso el gobierno centralista y redimió a la Iglesia católica, al devolverle todas sus propiedades y privilegios. El encabezado del documento expresa taxativamente: "En el nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad". Al tomar en cuenta este nuevo piso jurídico, el 13 de diciembre de 1892, en la presidencia, por encargatura, de Miguel Antonio Caro, Liborio Zerda, entonces Ministro de Instrucción Pública, promovió la Ley 89, denominada el Plan Zerda, con su respectivo Decreto reglamentario, el Decreto 349, del 31 de diciembre del mismo año.

---

[12] Jaramillo Uribe, Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre 1 de 1870.
[13] Guerrero Vinueza, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930,* 15-16.
[14] Jaramillo Uribe, Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre 1° de 1870, Artículo 36.
[15] Guerrero Vinueza, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*, 14.

Esta Ley volvió a incluir la educación religiosa en el Plan de estudios, pero sólo en los niveles de primaria y bachillerato, y en el Instituto Salesiano, en el que se ofrecía instrucción en las Artes menores (herrería, carpintería, sastrería, talabartería, etc.).[16] El Decreto presenta el Plan de estudios de diferentes carreras profesionales, en el que no se evidencia la presencia de la instrucción religiosa porque, es de entender, ya que el joven universitario se ha alineado en la doctrina católica debido al trabajo realizado sobre él en los períodos anteriores. Este Decreto buscaba impulsar la educación práctica para las masas populares como una respuesta a las necesidades de desarrollo del país, pero no descartaba la formación humanística de las élites, que siempre habían defendido el Partido conservador y la Iglesia católica. Esta reforma educativa no pudo llevarse plenamente a cabo por los conflictos bélicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Posterior a la Guerra de los Mil Días, con el ánimo de retomar la frustrada intención del Plan Zerda y aliviar los horrores del conflicto y los resentimientos derivados de esta confrontación política y armada, en el gobierno de José Manuel Marroquín se promulgó la Ley 39 de 1903, que pretende generar, al decir de Pablo Santacruz Guerrero, la complementación entre el amor patrio, los estudios humanistas y la educación para el trabajo.[17] Esta Ley se analizará cuando se hable de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, que surgió bajo el amparo de la Escuela de Artes y Oficios, que tiene sus orígenes en este marco legal.

En las primeras décadas del siglo XX, muchas de las reformas que se estaban dando en Pasto las promovían, a pesar de su derrota en la Guerra de los Mil Días, ciudadanos liberales, los nuevos ricos,[18] quienes querían una transformación física de la ciudad, el desarrollo económico, el cambio de mentalidad, la apertura a la ciencia y a la tecnología, entre otras cosas. Esta nueva clase, conformada en su mayoría por comerciantes, difícilmente tenía acceso a los círculos herméticos de la élite social. Quienes conformaban el Club Colombia, símbolo de la aristocracia de la ciudad, no permitían el acceso a aquellos que no tuvieran linaje de apellidos ibéricos o hubieran levantado su riqueza por medio del esfuerzo personal.

[16] Ministerio de Educación Nacional/Vicepresidencia de la República, Decreto 349 de 1892 (diciembre 31), http://186.154.251.228:85/docs/pdf/decreto_0349_1892.pdf, Artículos 32, 34 y 76,

[17] Pablo Santacruz Guerrero, "El entorno discursivo de la Ley Uribe: la relación saber-poder y el carácter instituyente de la ideología", *Revista de Historia de la Educación Colombiana* 14 (2011):75-96.

[18] En general, esta denominación se adjudicaba a personas carentes de títulos nobiliarios y apellidos de abolengo, cuya fortuna se había derivado del esfuerzo personal y del trabajo físico. Esta clase de personas no tenía cabida en la élite pastusa, porque se la consideraba integrada por miembros del vulgo. La relación amorosa entre miembros de la clase aristocrática y los nuevos ricos se repudiaba, salvo cuando los primeros estaban de capa caída.

Jaime Jaramillo Uribe sostiene que "... las virtudes burguesas del cálculo, la moderación de los gastos, el trabajo asiduo, el ahorro y el sentido de la transacción diplomática, propios del comerciante y del industrial, se consideraban indignas del hombre señorial";[19] el autor habla aquí de la nobleza española, cuyo comportamiento, ante los cambios de la modernidad, no es otro que el que le dictaban sus atavismos señoriales medievales y colonialistas. Un caballero de la nobleza ocupaba su tiempo en el cultivo del espíritu por medio del arte y la literatura, al mismo tiempo que en el perfeccionamiento de las técnicas de guerra. La aristocracia pastusa era un calco de la ibérica en estos y en muchos otros aspectos. En Pasto, esta exclusión llevó a los comerciantes a crear el Club del Comercio, para reunirse allí con sus homólogos.

Esta nueva situación ofrecía un panorama sombrío para la clase hegemónica. Benjamín Belalcázar (1876-1944) no pudo expresar de mejor manera esta situación cuando dijo, en 1909: "no hace todavía una veintena de años que el pueblo pastense, a la sombra apacible de sus costumbres patriarcales, vivía en las faldas del Galeras, ni envidioso ni envidiado, comiendo tranquilamente y muy satisfecho, tres panes por un cuarto de real.[20] Esta evidente nostalgia se inmortaliza en su célebre frase: *Pasto se va,* tan citada por estudiosos de la historia de esta ciudad[21] y que, al parecer, en su intención básica, proviene de un texto de los hermanos Ángel y Rufino José Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época,* volumen I (1892).[22] Santacruz Guerrero argumenta que

> [...] hay un punto de torsión en el *Pasto se va* de Benjamín Belalcázar, que simultáneamente impele a mirar hacia adelante y hacia el pasado, un pasado que sigue campeando de manera contundente sobre el horizonte de la ciudad. En consideración están las sutiles afectaciones que se empiezan a producir sobre esa naturaleza simbólica, sobre esos procesos de subjetivación, que se dan, como planteó Althusser, en las relaciones imaginarias de los colectivos con las condiciones materiales de existencia.[23]

Santacruz encuentra una contraposición entre el *Pasto se va* y el *así sea*, el primero como la interpelación al entumecimiento monacal en que

[19] Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, 21.

[20] Alfredo Verdugo Villota, "La ciudad de Pasto en el presente siglo", en *Manual de Historia de Pasto*, vol. 1, ed. Academia Nariñense de Historia (Pasto: Academia Nariñense de Historia, 2004), 2:411.

[21] Han citado este texto en sus escritos, entre otros, Benhur Cerón Solarte, Alfredo Verdugo Villota, Gerardo Cortés Moreno y Pablo Santacruz Guerrero.

[22] Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, 205.

[23] Pablo Santacruz Guerrero, "Entre la salvación y el progreso: confrontación entre los discursos humanista-católicos y prácticos de las élites políticas, religiosas y académicas en el gobierno de Julián Bucheli (1904-1909)" (tesis doctoral, Universidad de Nariño, 2011), 213.

vivía la ciudad, y el segundo "... como una fuerza inercial de resistencia"[24] que buscaba perpetuar ese estado. Los aparatos ideológicos de la clase hegemónica pastusa, en especial la Iglesia y el Partido conservador, lograron mantener un estricto control social que estacionó su curso histórico en una circularidad permanente en la reproducción de las relaciones de producción y de poder. El *así sea* (el amén), invocado cotidianamente en las oraciones por la comunidad y su Iglesia, es "... la garantía absoluta de que todo está bien como está y de que, con la condición de que los sujetos reconozcan lo que son y se conduzcan en consecuencia, todo irá bien".[25]

Para continuar con la hegemonía, que venía desde 1886, el conservatismo dominó el ámbito político las tres primeras décadas del nuevo siglo, con alternancia de acciones entre los progresistas y los ortodoxos hasta que nuevamente lo interpela el advenimiento de la segunda república liberal, en 1930, cuando se empiezan a generar hechos de modernización que, en el caso de Pasto y la región, se vieron favorecidos por la construcción de la carretera que comunicó esta ciudad con el norte del país, en 1932. Ante estos irrefrenables hechos, el poder de la clase dominante empezó a fracturarse paulatinamente, no sin antes reaccionar con fuerza por medio de sus aparatos ideológicos, aparatos que le sirvieron con eficiencia en el pasado: la Iglesia, la escuela, la familia y el Partido Conservador.

Son signos de esta reacción los proyectos de desarrollo impulsados por la Iglesia y los conservadores progresistas, en cabeza de dos de sus más notables representantes: el sacerdote Benjamín Belalcázar y Julián Bucheli (1865-1935), primer gobernador del Departamento de Nariño (1904-1909). Estos dos personajes tenían una alta formación intelectual y humanística y poseían una gran visión de futuro, pero, como quiera, eran defensores de los intereses de la Iglesia católica y de las élites conservadoras. En 1904, a partir de la preexistencia del Liceo Público, Bucheli creó la Universidad de Nariño y nombró como su primer rector a Belalcázar.[26]

En un afán por mantenerse en el poder, la clase conservadora echó mano de ideas poco ortodoxas, que eran de clara orientación del liberalismo burgués. Jaramillo Uribe sostiene que el mundo moderno fue enteramente creación de la burguesía y que "... quienes quisiesen todavía

[24] Santacruz Guerrero, "Entre la salvación y el progreso: confrontación entre los discursos humanista-católicos y prácticos de las élites políticas, religiosas y académicas en el gobierno de Julián Bucheli (1904-1909)", 213.

[25] Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", 153.

[26] Carlos Eduardo Castro Chamorro, "Benjamín Belalcázar: primer rector de la Universidad de Nariño", en *Personajes importantes en la historia de la Universidad de Nariño*, ed. Gerardo León Guerrero Vinueza (Pasto: Universidad de Nariño, 2011), 15-42. Benjamín Belalcázar fue rector de la Universidad de Nariño en tres períodos: 1905-1913, 1916-1923 y 1928-1932.

jugar un papel dirigente o siquiera subsistir en la nueva sociedad, tendrían que asimilar sus virtudes y pasiones, sus hábitos, sus actitudes vitales, su escala de valores".[27] La situación que se estaba presentando en Pasto, en las primeras décadas del siglo XX, revelaba tardíamente lo que estaba sucediendo en el centro del país y con mucha más tardanza en relación con Europa y Norteamérica, situación caracterizada por la necesaria fusión de las concepciones de las clases nobiliarias con el pensamiento e intereses del nuevo orden burgués. Continúa Jaramillo Uribe diciendo que

> [...] la nobleza, ejercitada en la práctica militar y en las virtudes del mando político, tendría que aburguesarse, cambiando su concepto de la riqueza y del trabajo, si no quería convertirse en una clase parásita, tras la revolución de las clases burguesas, o en una clase paria, con las dos grandes consecuencias que para la sociedad en general aparejaba la situación sociológica que resulta de la existencia de clases parias e inadaptadas: la inestabilidad social permanente y el retraso en el crecimiento del poder económico que implica la existencia de clases no productivas.[28]

Las reformas educativas adelantadas por los conservadores progresistas se impregnaban de un fuerte pragmatismo, porque buscaban preparar a la juventud para el trabajo. El Liceo Público, cuyo objeto principal fue la formación de abogados, cuando se transformó en institución de Educación Superior, la jurisprudencia empezó a compartir escenario con la ingeniería. Esta carrera la creó y regentó por algún tiempo el ingeniero bogotano Fortunato Pereira Gamba (1866-1936), quien detentaba las ideas forjadas en los principios del liberalismo anglosajón. Una de sus más importantes misiones fue la de trazar las carreteras para interconectar los municipios del Departamento y así promover el desarrollo económico regional. Esta Facultad se cerró en 1910 debido al conservatismo ortodoxo encabezado por Eliseo Gomezjurado, quien clausuró también la *Revista de Matemáticas e Ingeniería*.[29] Hasta entonces, la clase dirigente no se había preocupado por la postración económica en la que se encontraba el nuevo Departamento; el sentimiento de amenaza que experimentaba, por el avance inexorable de la modernización y el temor a desaparecer del panorama político, fue el móvil que empujó a los conservadores progresistas a proponer cambios que, hasta entonces, no estaban dentro de su consideración.

Los cambios, bien los promovieran conservadores progresistas o liberales, permitieron que la ciudad se fuera conectando paulatinamente

[27] Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, 21.
[28] Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, 22.
[29] Castro Chamorro, "Benjamín Belalcázar: primer rector de la Universidad de Nariño", 22.

con los desarrollos que estaban viviendo el país y el mundo. En la medida en que el siglo XX se aproximaba a la mitad de su recorrido, la sociedad fue asumiendo y asimilando dichos cambios, que la llevarían, en su conjunto, a asumir otros comportamientos y otras actitudes ante la vida misma. La actitud sombría que se presume vivía la ciudad, como efecto de la restricción moral, inició su proceso de transformación, lo que permitió que fluyeran, con menos restricción, sentimientos de alegría y exultación. La música está presente en este proceso y desempeña un papel muy importante.

Fotografía 1. La sociedad pastusa reunida en el Club Colombia, en las festividades del Carnaval de 1944

En esta fotografía, tomada en enero de 1944[30] y perteneciente a la familia Burbano, se ve parte de la alta sociedad pastusa reunida en uno de los salones del Club Colombia. Este grupo de personas celebra el Carnaval de Negros y Blancos, posiblemente el 6 de enero, el día más importante de esta festividad. Gran parte de los concurrentes se han vestido con motivos alusivos a la fiesta y en la mayoría de los rostros se puede apreciar la expresión característica de la disipación; en el piso, pueden verse algunas serpentinas, que se usaron en dicho carnaval de manera masiva hasta los años 70.

[30] La fecha se establece a partir de otra fotografía perteneciente al mismo álbum, en la que sólo posan los miembros de la Orquesta Jazz Colombia; en ella, la fecha aparece escrita a mano.

No es la típica foto social, donde los posantes asumen un rol determinado y se cuidan de quedar bien retratados para la posteridad. El *Studium*[31] de esta fotografía se ha pensado, básicamente, en dos planos; a pesar del desorden que reina en el salón, como producto del ambiente festivo, se puede apreciar la escisión de dos grupos de personas ubicados en cada uno de dichos planos, que el fotógrafo, o los mismos concurrentes, se han cuidado de diferenciar: en el primero se encuentran ubicados los socios del club y en el último los músicos. Estos eran los miembros de la Orquesta Jazz Colombia, orquesta creada y dirigida por Ignacio Burbano y conformada, en su mayoría, por miembros de su familia. Esta agrupación tocó en dicho club desde 1938 hasta 1962[32] y los repertorios que interpretaba se relacionaban con las músicas tropicales caribeñas y antillanas; su presencia en este club muestra, a las claras, que la tradición musical decimonónica estaba perdiendo vigencia.

Escapa a la atención del fotógrafo un pequeño elemento insospechado, el *punctum*[33] del que habla Roland Barthes, un detalle fruto del azar: en la pared izquierda del salón se ha ubicado un espejo, en el que, casualmente, se refleja un músico de la orquesta, el trombonista *Juanito* Eraso. Este hombre, de ser un personaje anodino, como fruto de la imprevisión del fotógrafo, pasa a ser protagonista del relato, se vuelve parte del primer plano y, por lo tanto, se constituye en el actor más importante de la escena. Este detalle aleatorio, si se considera la intencionalidad del fotógrafo, revela una especie de trampa que la autonomía del lenguaje fotográfico pone a las jerarquías sociales rígidamente establecidas, lo que cuestiona su legitimidad.

1.1.2 Pasto desde la vida cotidiana

La construcción del conocimiento histórico de una ciudad cuenta, de modo ineludible, con el horizonte desde el cual el investigador emite su opinión sobre la realidad del pasado. Esto, según Gadamer,[34] se refiere al conjunto de prejuicios que hacen parte de su acervo, prejuicios derivados de la tradición de pensamiento en la cual, consciente o inconscientemente, se inscribe el investigador. A Pasto se la ha visto muchas veces con ojos

[31] El *studium* se refiere, en términos generales, a lo manifiesto. En el Capítulo 3, se hablará con más detalle del *studium*, al abordar los planteamientos de Roland Barthes, en su texto *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1989).

[32] Entrevista a Javier Burbano Orjuela, Pasto, el 1 de julio de 2012.

[33] En términos generales, el *punctum* se refiere a lo insospechado, por lo que se referirá a este *punctum* según lo que se señaló en la nota 31.

[34] Gadamer, *Verdad y método*, 337.

indolentes, descalificadores y condenatorios, o con excesiva benevolencia y permisividad, como fruto, precisamente, de ese horizonte que parcializa la comprensión de su pasado; sus luchas, en el proceso independentista, a favor del realismo español, le han determinado una impronta fatídica, con la cual deben cargar sus habitantes como hado ineluctable. Pero esta tendencia no sólo engrosa la historiografía oficial nacional, sino también blandea en los textos de muchos investigadores locales, cuyos constructos históricos, lejos de ofrecer comprensión, producen confusión.

La historia de una ciudad no sólo es la relación de sus "errores", es el conjunto de todas sus acciones, se consideren acertadas o desacertadas. La función del historiador consiste en lograr la comprensión de esas acciones, en busca de saber, por todos los medios, por qué las personas actuaron como lo hicieron. El objeto de estudio del historiador, por tradición, ha sido el conflicto bélico y los hombres iluminados que lideraron las grandes transformaciones, lo que ignora el hecho "pequeño" y el personaje al parecer anodino que, desde su modesta ubicación, coadyuva a la construcción de la historia de su comunidad. Al respecto, Febvre argumenta que la historia debe ser

> [...] una historia que no se interesa por cualquier tipo de hombre abstracto, eterno, inmutable en su fondo y perpetuamente idéntico a sí mismo, sino por hombres comprendidos en el marco de las sociedades de que son miembros. La historia se interesa por hombres dotados de múltiples funciones, de diversas actividades, preocupaciones y actitudes variadas que se mezclan, chocan, se contrarían y acaban por concluir entre ellas una paz de compromiso, un *modus vivendi* al que denominamos Vida.[35]

Esta definición de hombre evita la segmentación y desmembración. Cuando se arranca de él uno de sus miembros, no se puede evitar matarlo; al estudiar ese despojo yerto, sólo se puede obtener la imagen de un pasado sin vida, "... por eso el historiador no tiene que hacer pedazos de cadáveres",[36] sino estudiar lo que palpita, aquello que vibra con alegría. Asumir el estudio de una sociedad desde sus limitaciones produce una valoración negativa, desfavorable para el reconocimiento tanto de sus aciertos como de los logros de su arte, literatura y pensamiento.

Resulta un lugar común enfocar el estudio de la historia de Pasto desde el punto de vista de sus ideas conservadoras y su fe religiosa. Esta fragmentación es un jirón de su pasado que sólo trae ecos desarticulados de su historia. Benhur Cerón describe así estos aspectos:

[35] Febvre, *Combates por la historia*, 40-41.
[36] Febvre, *Combates por la historia*, 41.

> Al entrar el siglo XX la cotidianidad de Pasto continúa bajo la tradicional atmósfera colonial y los principios éticos de la religión católica, que de manera intransigente se convirtieron en elemento esencial de la mentalidad colectiva. Es un clima conventual donde el clero y la rancia clase dirigente controlan hasta los actos más elementales de una sociedad sumisa y fanáticamente creyente.[37]

Esta mirada permea el pensamiento de muchos historiadores nariñenses, desde Milciades Chaves hasta los contemporáneos. Por la recurrente cita de sus textos, se puede colegir que gran parte de esta visión la motiva *La vida en los Andes colombianos* (1919), texto autobiográfico de Fortunato Pereira Gamba. El hilo conductor de este pensamiento establece una ruta desde su orientación liberal hasta la marxista de Cerón, en la que se advierte una marcada concepción antirreligiosa. Esta forma de enjuiciar el pasado ha parcializado la visión de la historia de Pasto en muchos de sus más importantes momentos. No cabe duda de que uno de los rasgos más sobresalientes de la historia de su pasado lo constituye su apego a las ideas conservadoras, a la fe católica y a los estereotipos señoriales de herencia ibérica —por cierto, en parte desmitificados por Sergio Elías Ortiz en su *Pleito de la nobleza* (1934).[38] Sin embargo, existen otros aspectos fundamentales en su desarrollo histórico, como el arte, por ejemplo, que no se han considerado o lo han sido tangencialmente; su estudio puede aportar importantes elementos para acercarse a la comprensión de ese pasado vivo, del que habla Lucien Febvre.

Alfredo Verdugo Villota, desde un horizonte más amplio, manifiesta:

> Si nuestros historiadores no hubieran limitado su atención casi exclusivamente a los eventos militares y políticos, tal vez sabríamos más sobre la evolución cultural de nuestro pueblo. Escasamente hemos conservado noticias de cómo vivían nuestros antepasados, de su economía, de sus trabajos y de todo lo que hacían además de participar en contiendas y escaramuzas y soportar imposiciones legales y administrativas onerosas en demasía o frecuentemente injustas. Peor aún en el campo de la cultura: nadie se tomó el trabajo de conservar cuadros, tejidos, documentos, piezas arqueológicas, instrumentos musicales y partituras, muestras de orfebrería y platería, artesanías, manuscritos y publicaciones, etc. Por eso es tan difícil encontrar fuentes y documentos para reconstruir nuestro pasado cultural, y cada generación parece haber olvidado lo que hicieron las anteriores.[39]

Desde los estudios de Milciades Chaves hasta los actuales, el pensamiento liberal ha tenido carácter mesiánico; la tendencia generalizada

[37] Cerón Solarte, "Pasto: vida cotidiana, siglo XX", 149-189.
[38] Sergio Elías Ortíz, "El pleito de la nobleza", *Boletín de Estudios Históricos,* 5, 55 (1934): 213-20.
[39] Alfredo Verdugo Villota, "Reseña de la música en Nariño", *Revista de Historia*, 8, 59 (1986): 39.

consiste en considerar que, debido al liberalismo, los pastusos lograron salir de ese "pozo horrible de fanatismo y suciedad"[40] en que vivían. Esta misma tendencia historicista ha contribuido a generar una imagen idealizada de Fortunato Pereira Gamba,[41] lo que desconoce que los reales intereses de este ingeniero, al venir al sur, se relacionaban más con la minería que con el cambio de la mentalidad pastusa. Este fue un propósito abrigado desde la juventud: "...cuando estudiante de Ciencias Naturales me apasioné con la mineralogía, llegó a mi noticia que por tierras de Pasto los ríos corrían sobre lechos de zafiros, rubíes y esmeraldas, extraordinarias formaciones geológicas hacían de aquella comarca la más digna de estudio".[42]

Cuando sus coterráneos trataban de disuadirlo, al decirle que descendería al más espantoso de los infiernos de Dante, donde sus habitantes se alimentaban con piojos,[43] el comerciante Bernardo de la Espriella le mostraba otra imagen: "las minas —inagotable riqueza— del Departamento; los extraordinarios hallazgos, el reciente descubrimiento de minas de veta, el campo inmenso donde una actividad inteligente puede llevar a la riqueza y a la prosperidad".[44] No cabe duda de que este ingeniero le trajo mucho bien a la región; sin embargo, su acción no fue del todo desinteresada y altruista. En los primeros años de permanencia en la ciudad, se dedicó al estudio de los minerales de la región y, en 1909, cuando Gomezjurado cerró la Facultad de Matemáticas e Ingeniería, se desplazó a Túquerres para dedicarse por entero a la explotación de la mina El Porvenir,[45] con mala suerte, por cierto. Sin embargo, sobre este panorama sombrío prevalece otra imagen, otra forma de enfocar el estudio histórico de la ciudad. Es pertinente recordar a Marc Bloch, cuando dice:

> Una palabra domina e ilumina nuestros estudios: "comprender". No digamos que el buen historiador está por encima de las pasiones, cuando menos tiene ésa. No ocultemos que es una palabra cargada de dificultades, pero también de

[40] Fortunato Pereira Gamba, *La vida en los Andes colombianos* (Quito: Imprenta de El Progreso, 1919), 198.
Estas duras palabras revelan, al decir de Pereira Gamba, la opinión que tenían en Bogotá respecto de la ciudad de Pasto.

[41] Milciades Chaves Chamorro, *Desarrollo de Nariño y su Universidad* (Bogotá: Tercer Mundo, 1983), 243.
En un evidente proceso de idealización, Chaves Chamorro sostiene que Julián Bucheli "quiere, desea y auspicia imponer en la universidad el espíritu crítico, la duda metódica, la precisión de los conceptos y, por eso, el plan fundamental de la nueva universidad debía ser la Facultad de Matemáticas e Ingeniería, dirigida por una inteligencia imbuida del hacer científico", que era la que postulaba Pereira Gamba.

[42] Pereira Gamba, *La vida en los Andes colombianos*, 197.

[43] Pereira Gamba, *La vida en los Andes colombianos*, 198.

[44] Pereira Gamba, *La vida en los Andes colombianos*, 198-99.

[45] Pereira Gamba, *La vida en los Andes colombianos*, 284.

> esperanza. Palabra, sobre todo, llena de amistad. Tanto la vida como la ciencia tienen el mayor interés en que este encuentro sea fraternal.[46]

En el artículo *Karl Brunner y el plan regulador urbano de Pasto*, 1941, hay una forma amigable de adentrarse en los estudios de una ciudad. María Teresa Álvarez, su autora, sostiene:

> A una ciudad no se la puede calificar por el número de años que ostente ni por la cantidad de las personas que moren en su territorio, sino por criterios como la cultura urbana que hayan desarrollado sus habitantes, medida a través de condiciones tales como el equilibrio entre la adopción de aspectos modernizantes y la adecuada valoración de su patrimonio histórico, la adopción de soluciones urbanísticas que permita que todos los ciudadanos accedan en las mejores condiciones a los servicios públicos, la recreación y los espacios de uso colectivo como plazas o parques, y la posibilidad de hacer visible, ante propios y extraños, sus obras artísticas y manifestaciones culturales, de tal modo que puedan dar a conocer las especificidades que los caracterizan.[47]

Fotografía 2. La ciudad de Pasto en la década de los años veinte

San Juan de Pasto, la actual capital del Departamento de Nariño, es una de las primeras ciudades fundadas por los españoles en tierras americanas,

[46] Marc Bloch, *Introducción a la Historia* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997), 112.

[47] María Teresa Álvarez, "Karl Brunner y el Plan Regulador Urbano de Pasto, 1941", en *Manual de Historia de Pasto,* vol. 12, ed. Academia Nariñense de Historia (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2004), 126.

ocurrida hacia 1537. Entre 1857 y 1904,[48] dependió administrativamente de Popayán, situación que mantuvo a la región en un ostensible atraso, debido, entre otras cosas, a las dificultades de comunicación entre las élites gobernantes. Al respecto, Alfredo Verdugo Villota señala que "... 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 Mons. Canuto Restrepo, entre otros motivos, habían producido un acentuado disgusto y el deseo de formar un Estado independiente".[49] La segregación del territorio del Gran Cauca se produjo en 1904, no sin antes presentarse un sinnúmero de dificultades, que debieron sortear quienes buscaban denodadamente independizarse del gobierno de Popayán, para que el nuevo Departamento pudiera regir sus propios destinos.

En los albores del siglo XX, a la sociedad pastusa la componían, básicamente, tres clases sociales: la clase alta, que integraban las familias herederas de la tradición señorial colonial, dueñas de grandes extensiones de tierra, asistidas por un nutrido grupo de sirvientes; además, formaban parte de esta clase el prelado y los militares de alto rango. El segundo peldaño de la escala social lo ocupaba la naciente burguesía, los nuevos ricos, integrada por comerciantes lugareños y foráneos, los que, en materia de abolengo, tenían en sus árboles genealógicos pocas o ninguna rama, pero que, debido a su disciplina y empeño, habían logrado acumular capital y propiedades inmuebles. La tercera clase la conformaban principalmente los obreros, labriegos y sirvientes; este grupo mayúsculo carecía de abolengo, pureza de sangre, dinero y propiedades.

Sin embargo, esta división social no era taxativa; también, se encontrarán herederos de las familias hidalgas dedicados a la distribución de bienes y servicios, como también existían familias que, por haber perdido sus privilegios sociales y económicos, como vivían en condiciones muy precarias, buscaban casar a sus hijas con herederos de las familias adineradas, sin que importara su procedencia.[50] Para el primer caso, se cita como ejemplos a Hermógenes Zarama, importador y

[48] Esta dependencia inició con la Ley del 15 de junio de 1857, que originó los Estados Soberanos de los Estados Unidos de Colombia, que ubicó a las Provincias del sur en el territorio del Gran Cauca, lo que estuvo vigente hasta la promulgación de la Ley 1ª, del 6 de agosto de 1904, que creó el décimo Departamento, al que llamaron Departamento de Nariño.

[49] Verdugo Villota, "La ciudad de Pasto en el presente siglo", 408.

[50] Gerardo Cortés Moreno, "Pasto en los años 40", en *Manual de Historia de Pasto*, vol. 4, ed. Academia Nariñense de Historia (Pasto: Alcaldía de Pasto, vol. IV, 2000), 286-89. En este texto, Cortés Moreno refiere, jocosamente, la anécdota del casamiento de una bella joven, hija de una distinguida familia, con un cultivador de papa.

distribuidor de radios y accesorios de la marca Philips;[51] a Daniel Zarama, dueño de negocios, donde se ofrecían calzado, perfumes y ropa, entre otros artículos;[52] José María Navarrete, constructor del Teatro Alcázar, en 1942,[53] en el que se proyectó cine, con mucho éxito, hasta finales del siglo XX, y el mismo Julián Bucheli, quien combinaba el trabajo político con la explotación minera.[54]

Las clases marginales cargaban con muchos pesos históricos, que reproducían las relaciones de sometimiento, generación tras generación; además, a estas clases se las responsabilizaba del atraso de la región y del país. Uno de los ideólogos más destacados del conservatismo, en el concierto nacional, quien gozaba del afecto de la élite pastusa, fue Laureano Gómez. En su visita a Pasto, en 1938, la *Revista Ilustración Nariñense*, revista de orientación conservadora, lo describe de la siguiente forma:

> A lo largo de la historia de la República, jamás se conoció un prestigio de conductor que iguale, menos que supere, al de este hombre estupendo y dinámico. Resuelto, inspirado, valeroso y tenaz como Arboleda; pensador, filósofo y polemista como Caro; gallardo, sutil e insistente como Holguín; orador y jurista como Concha; sereno, vidente y genial como Suárez: como todos ellos sincero, decoroso, íntegro y altivo... Laureano Gómez, político y conductor es, sin duda alguna, uno de los excelsos ejemplares de humanidad de América.[55]

Este avezado político endilgaba el atraso del país a la impureza racial de la población indígena, negra y mestiza; Gómez era proclive a las ideas fascistas franquistas, al tiempo que mantenía prudencial distancia del fascismo italiano y alemán, aspectos expresados en su texto de 1935, *El Cuadrilátero*; sin embargo, "... tal posición no coincide con la que tuvo durante la última guerra mundial, época durante la cual apoyó al Eje y elogió sin medidas los propósitos imperialistas de los nazis".[56] Como se conoce bien, el Partido Conservador se inscribió en la ideología fascista del partido de la Falange Española, situación que, también, caracterizó al conservatismo latinoamericano.[57] En este partido político, se dieron facciones de militantes jóvenes, que fueron defensores del

[51] *Revista Ilustración Nariñense* 57, 1935, páginas comerciales.
[52] María Teresa Álvarez, *Élites intelectuales en el sur de Colombia* (Pasto: Universidad de Nariño, 2007), 261.
[53] *Revista Ilustración Nariñense* 79, 1942.
[54] Álvarez, *Élites intelectuales en el sur de Colombia*, 261.
[55] *Revista Ilustración Nariñense* 66, agosto 1938.
[56] Miguel Malagón Pinzón y Diego Nicolás Pardo Motta, "Laureano Gómez, la Misión Currie y el proyecto de reforma constitucional de 1952", *Revista Criterio Jurídico*, 9, 2 (2009):9.
[57] José Ángel Hernández. "Los Leopardos y el fascismo en Colombia", *Revista de Historia y Comunicación Social* 5 (2000):221-22, file:///C:/Users/Administrador/Downloads/20484-20524-1-PB%20(1).PDF (consultado el 4 de agosto de 2011).

nacionalsocialismo hitleriano, posiciones políticas que no aceptaron plenamente los viejos dirigentes, pero que tampoco condenaron.[58]

Este pensamiento segregacionista se asocia a la célebre Ley 114, del 20 de diciembre de 1922, Ley de Inmigración. La élite nacional, convencida de que el atraso económico del país era responsabilidad del pueblo marginal y no de su ambición desmedida e inoperancia como dirigentes, promulgó esta providencia, que reza, en su Artículo I:

> Con el fin de propender al desarrollo económico e intelectual del país y al mejoramiento de sus condiciones étnicas, tanto físicas como morales, el Poder Ejecutivo fomentará la inmigración de individuos y de familias que por sus condiciones personales y raciales no puedan o no deban ser motivo de precauciones respecto del orden social o del fin que acaba de indicarse, y que vengan con el objeto de laborar la tierra, establecer nuevas industrias o mejorar las existentes, introducir y enseñar las ciencias y las artes, y en general, que sean elemento de civilización y progreso.[59]

Por otro lado, a la ciudad, en su aspecto urbano, en 1906, según el plano de Jesús Rivera, la constituían diez carreras y trece calles, que formaban 64 manzanas, las mismas que graficara Hijinio Muñoz en 1864, que resulta, a su vez, muy similar al plano que levantó Alejandro Vélez por encargo de Pablo Morillo, en 1816;[60] da la sensación de que, como decía Jorge Ezequiel Ramírez, miembro del dúo Los Tolimenses, "este es un pueblo que no crece, porque cada vez que nace un niño se marcha un muchacho del pueblo";[61] su aspecto reticular obedecía al ordenamiento social establecido por los españoles desde la época colonial. El marco de la Plaza de la Constitución se reservaba a las familias de alcurnia: Eraso, Navarrete, Moncayo, Candia, Zarama, Santacruz, Ortiz, Bucheli, Guerrero y Astorquiza, entre otras. Este mismo espacio lo compartían con la Iglesia y el poder político y financiero. En orden descendente, y ocupando las manzanas aledañas al centro de la ciudad, se ubicaban los comerciantes, y en los lugares periféricos y marginales, la servidumbre.[62] A la ciudad la rodeaba un nutrido grupo de

[58] Hernández, "Los Leopardos y el fascismo en Colombia", 222.

[59] Congreso de la República de Colombia, Ley 114 del 20 de diciembre de 1922, Ley de Inmigración, Capítulo 1, http://www.cancilleria.gov.co/sites/ default/files/Normograma/docs/pdf/ley_0114_1922.pdf (consultado el 4 de agosto de 2014).

[60] Academia Nariñense de Historia, ed., *Manual de Historia de Pasto*, sección Anexos, vol. 1, 2ª ed. (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2004), 421.

[61] Como bien se sabe, Emeterio y Felipe (Jorge Ezequiel Ramírez y Lizardo Díaz), Los Tolimenses, fue un dúo vocal instrumental, que intercalaba repertorio de música andina colombiana con humor. Este chiste tiene un trasfondo que revela la situación de una gran cantidad de pueblos colombianos, en los cuales parece que se hubiera detenido el tiempo, lo que contrasta con los grandes centros urbanos, en los cuales la población crece aceleradamente, lo mismo que su infraestructura.

[62] Sin embargo, esta clasificación no es tan taxativa; se relaciona más con una lógica característica de la mayoría de ciudades de Iberoamérica.

caseríos de población indígena, que habían sido encomiendas en los tiempos de la Colonia y que, en el siglo XX, la mayoría de ellos, se convirtieron en Corregimientos. Para su mantenimiento, a estas poblaciones recurría la ciudad, para hallar su fuerza laboral, desempeñada en oficios domésticos, albañilería, carpintería y demás oficios manuales.

Antes de la construcción del alcantarillado subterráneo, los habitantes de Pasto, al igual que en otras ciudades de Hispanoamérica, hacían sus necesidades en letrinas o en bacinillas; por el centro de las calles corrían aguas provenientes de las quebradas originadas en las faldas del Volcán Galeras, en las cuales los habitantes vertían el contenido de dichas bacinillas, en las horas de la madrugada. Pasto, después de acalorados debates y discusiones de los políticos del Concejo,[63] inició la construcción del alcantarillado subterráneo y acueducto en 1936; con algunas limitaciones, hacia 1938, los habitantes del centro de la ciudad pudieron disfrutar de estos servicios.[64] Recuerda Gerardo Cortés Moreno que tuvo "... la oportunidad de mirar el tremendo esfuerzo técnico y humano que representaba enterrar, en las calles y carreras, unos tubos de dimensiones colosales y que acabaron con el empedrado español, que comparaban, quienes nos visitaban, con otras ciudades de España, ya que aquellas eran únicas en Colombia".[65]

Antes de 1938, el abastecimiento de agua se hacía en las pilas apostadas en las plazas públicas, lugares a los que concurrían las mujeres a muy tempranas horas, ocasión que aprovechaban para enterarse de los últimos acontecimientos parroquiales. Cuando se construyó el acueducto, los habitantes de Pasto empezaron a tener mejores condiciones higiénicas debido al tratamiento de purificación del agua. Se instalaron grifos dentro de las casas y medidores en las aceras para los respectivos cobros; los aljibes de los traspatios dejaron de utilizarse; se cerraron los baños públicos, en los que se podía tener acceso a una ducha individual por unos pocos centavos. Algunos de estos baños fueron los termales de la familia Martínez Segura, en Pandiaco; el de las madres bethlemitas y la piscina del barrio Obrero.[66] No obstante las bondades del acueducto, "... perdimos los citadinos el sabor del agua pura, para comenzar a ingerir cloro y flúor, propicio para úlceras y dolores estomacales."[67]

---

[63] Cerón Solarte, "Pasto: vida cotidiana, siglo XX", 163.
[64] Cerón Solarte, "Pasto: vida cotidiana, siglo XX", 169.
[65] Gerardo Cortés Moreno, "San Juan de Pasto en los años 30. Memorias", en *Manual de Historia de Pasto*, vol. 3, ed. Academia Nariñense de Historia (Pasto: Alcaldía de Pasto, 1999), 361.
[66] Cortés Moreno, "San Juan de Pasto en los años 30. Memorias", 358.
[67] Cortés Moreno, "Pasto en los años 40", en *Manual de Historia de Pasto*, vol. 4, ed. Academia Nariñense de Historia (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2000), 280.

Antes de la existencia de la luz eléctrica, en Pasto se escuchaban los acetatos de 78 r.p.m. en las conocidas vitrolas, artefactos de reproducción mecánica, que operaban por medio de un sistema de cuerda. Las primeras plantas hidroeléctricas que se instalaron fueron: la de los padres Jesuitas, en el Río Blanco; la de la curia, ubicada a cuatro kilómetros de la ciudad, por la carretera a Ipiales; la del Río Bobo, instalada por el ingeniero Jorge Rosero Rivera, y la de Don Julio Bravo, construida sobre el Río Pasto.[68] A partir de la implementación de este servicio, la población empezó a utilizar equipos eléctricos para mejorar las condiciones de vida; se empezaron a utilizar la electrola, el tocadiscos y el equipo de sonido,[69] artefactos que mejoraron sensiblemente la calidad de la reproducción de la música. La iluminación con velas o lámparas de querosene dio paso a la iluminación con las bombillas de Edison, lo que cambió la atmósfera enrarecida por el humo y el hollín, para crear un ambiente más sano para las vías respiratorias. La vida urbana, eminentemente diurna, empezó a transformarse debido al aprovechamiento de la noche; muchas labores que no se cubrían en el día se realizaron en horario nocturno. Una de las actividades más beneficiadas fue la bohemia; los borrachitos gritaban, en medio de sus farras: "¡Viva don Julito Bravo, que nos dio la luz!"[70]

La luz eléctrica posibilitó la mejora de las condiciones de reproducción de la música, porque, debido a ella, los equipos mantenían una revolución uniforme. En la vitrola, al agotarse la tensión de la cuerda, la revolución del disco empezaba un declive progresivo, lo que distorsionaba el sonido por completo. La luz también facilitó el aprendizaje de los músicos empíricos, porque, debido a ella, podían realizar cuantas repeticiones se requirieran para aprender el canto, el ritmo y la armonía, además de permitirles el trabajo nocturno, hasta entonces realizado con velas, cuyos efectos sobre la salud visual eran negativos.

En Pasto, un aspecto de particular interés lo constituyeron las tiendas, que se repartían por toda la ciudad y en ellas se vendía una infinidad de cosas, hasta el amor. La imagen de estos establecimientos se pinta muy a menudo con una paleta de colores muy ásperos; se asocian a condiciones de miseria, suciedad, ingesta de alcohol y prostitución, pero para quienes fueron partícipes de su existencia, las tiendas eran el símbolo de la vida comercial de la ciudad; en ellas se podía comprar chocolate en pasta, bolas de caucho crudo, alpargatas en algodón de hilo, dulces artesanales,

[68] Entrevista a Alberto Eraso Navarrete, julio 15, 2014.
[69] José Menandro Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950* (Pasto: Universidad de Nariño, 2014), 32-36.
[70] Cortés Moreno, "Pasto en los años 40", 277.

aguardiente y productos importados, como telas, zapatos, materiales para la construcción, maquillaje, porcelana china, paños ingleses, vinos, etc.

> Nuestras tiendas —dice Cortés Moreno—, cada una de ellas tenía su olor. Unas sabían a aguardiente, otras a guiso de cebolla, carne y alverjas, otras a comida de familia y otras a mujeres de dudosa ortografía... Las tiendas de dulcería, eran las más agradables al olfato, porque olían a leche y miel, a dulce de brevas y panela raspada.[71]

Una de estas tiendas fue el negocio de la señora Isabel Coral, "Doña Chava", en el que se mezclaban los aromas del café y el aguardiente con la música que se escuchaba en toda Latinoamérica.[72] Por las particularidades de la modalidad de educación musical informal y las características de este lugar, es posible concebir que dentro de sus paredes se desarrollaran procesos de formación a partir de la escucha de algunos de su abundante colección de discos.

Antes de que existieran las primeras emisoras en Pasto, sus moradores escuchaban, por el sistema de onda corta, estaciones de otras ciudades colombianas, de Estados Unidos y de Europa. El primer aparato de radio que se conoció en Pasto, según Gerardo Cortés Moreno, fue el que trajeron los hermanos Maristas; era, al parecer, un radio alemán de la marca Grundig.[73] Paulatinamente, este invento fue apoderándose de la cotidianidad de las familias pastusas, hasta llegar a convertirse en parte de sus vidas. Hacia 1929, la empresa de Luis Escrucería, con sede en distintos municipios de Nariño, empezó a comercializar aparatos de radio; los primeros fueron de la marca Pilot, fabricados en Estados Unidos;[74] les siguieron otras marcas, de las que se hablará en el Capítulo 3.

1.1.3 Música y tradición. Reacción y resistencia.

La música, como una de las artes, éstas como parte de la superestructura y, como tal, parte de los Aparatos Ideológicos de Estado de los que habla Althusser, desempeñó un papel muy importante en este proceso de transformación. El desarrollo tecnológico, una característica del progreso y, por ende, de la modernización, permitió que, en medio del profundo problema estructural por el que atravesaba la sociedad pastusa en los comienzos del siglo XX, se produjera la llegada de las músicas negras

[71] Cortés Moreno, "San Juan de Pasto en los años 30. Memorias", 363.
[72] Entrevista a Marino Coral, 21 de octubre de 2014.
[73] Cortés Moreno, "Pasto en los años 40", 278.
[74] *Revista Ilustración Nariñense* 35, octubre 9 de 1929, páginas comerciales.

caribeñas y antillanas a la ciudad de Pasto. No se puede decir que dichas músicas hicieran parte del acervo de la naciente burguesía, pero sí es posible afirmar que su aparición en Pasto obedeció a políticas comerciales de las casas disqueras y de la radiodifusión, como un signo más del desarrollismo económico que vivía el país, en un intento por entrar en la era del capitalismo. En este estado de cosas, se produjeron diferentes reacciones desde la sociedad, la Iglesia, el aparato escolar y los músicos representantes de la tradición.

Las formas de componer e interpretar la música, validadas por la sociedad hasta entonces, empezaron a ceder para aligerar la métrica, para darle cabida a la síncopa, al compás binario, al ritmo repetitivo y sensual, a la armonía alterada, a los textos descomplicados. La característica nostalgia de los viejos pasillos se cambió por la alegría propia de los ritmos como el porro, el merecumbé y el mambo y por la embriagante sensualidad del bolero. El baile empezó a alejarse de sus estereotipos para acercar a la pareja y posibilitarle un espacio de intimidad, que hizo de esta música algo muy deseable. La sociedad pastusa validaba una tradición representada por formas e instrumentación propias de la música andina colombiana y la popular y erudita europea, en especial las relacionadas con el periodo barroco, el clasicismo y el romanticismo.

Debido a la autarquía en la que se desenvolvía la ciudad, sus habitantes se veían en la necesidad de producir, como ya se dijo, muchas de las cosas para el diario vivir, pero no sólo debían ocuparse de los bienes de consumo para la supervivencia física, sino de solucionar también las necesidades del espíritu; en este aspecto, la música era de fundamental importancia. Su presencia en la cotidianidad era, para sus moradores, la diferencia entre la civilización y la barbarie. Muestra de ello es un texto de 1883, escrito por Juan Moncayo, vocal del Cabildo de Pasto, en el que presentó un informe a este organismo para justificar la compra del instrumental para la creación de la Banda de la ciudad.

> Se trata de comprar en el estrangero (sic) con la economía conveniente un instrumental de música de soplo para proponer y apoyar entre nosotros, hijos desheredados de la República, el cultivo de un ramo importante de los conocimientos humanos; cultivo que sirve de termómetro para juzgar de la civilización de un pueblo, y que ninguno puede olvidar o despreciar, si aspira a que se le cuente entre los cultos y civilizados.[75]

[75] "Informe de Juan Moncayo ante el Cabildo de Pasto" (Pasto, 13 de enero, 1883), Archivo Histórico de Pasto (AHP), caja 67, tomo 1, folio 113.

En los albores del siglo XX, los ritmos predominantes que se oían en Pasto se relacionaban con los andinos colombianos (pasillo, danza, bambuco, bunde y guabina)[76] y, con preeminencia, los populares europeos (mazurca, vals, polca, pasacalle, jota, marcha, pasodoble, barcarola, *berceuse*, himno, villancico, serenata, fantasía, intermezzo, romanza, motete). Los instrumentos con los que se tocaban estos ritmos también formaban parte de las mismas tradiciones. En el caso de la música andina colombiana, los instrumentos más utilizados eran la bandola, el tiple, el requinto y la guitarra, cuya fabricación era local o nacional; en cuanto a la tradición europea, este recurso se asociaba a lo sinfónico: cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo y contrabajo), maderas (flauta, flautín, oboe, clarinete, saxo), metales (trompeta, bugle, bombardino, cornetín, fliscorno, corno francés, trombón, tuba), percusión (timbales, bombo, platillos, triángulo, entre otros de menor uso) y piano. La importación de todos estos instrumentos se hacía desde el viejo continente o desde Estados Unidos, dado que ninguno se fabricaba en el país.

Entre las clases sociales, además de existir profundas diferencias económicas, también existía una clara división en los gustos musicales; mientras la élite escuchaba y bailaba pasillos, valses, danzas, mazurcas y polcas, entre otros ritmos, interpretados por las agrupaciones creadas para este fin, el pueblo urbano y campesino disfrutaba del bambuco, interpretado en instrumentos de cuerda. Los pianos, que engalanaban las grandes casonas de la élite, los trajeron hasta Pasto por la escabrosa vía de Barbacoas.[77] El traslado de estos instrumentos desde esta ciudad hasta Túquerres lo realizaban indígenas por caminos de difícil tránsito. La señora Rosa Mera, viuda de Mutis, relata la llegada, según ella, del primer piano que se tuvo en Pasto, que lo trajo su padre, el señor Rafael Mera, en su primer viaje a Alemania:

> En ese entonces ocupábamos la casa que en la actualidad es de propiedad de los herederos del finado Abraham López, en toda la esquina de la calle caliente. Allí llegó el primer piano que se incorporó a Pasto. Eran de verse los jubileos de gentes que se formaban ansiosos de conocer el aparato musical. Mis padres, mis

[76] Aquí, es necesario aclarar que la producción de bundes y guabinas fue muy baja, pero, debido a su presencia en la obra de compositores como Luis E. Nieto, Jesús Maya Santacruz, Manuel J. Zambrano, Noé Rosero, se puede suponer que la población los escuchaba. Desde el punto de vista de los registros escritos de la música de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se podría decir que el bambuco también fue escaso, pero esto no es real, porque este ritmo se difundía por tradición oral, ya que formaba parte de las tradiciones campesinas, donde, en su generalidad, los músicos no conocían la notación musical.

[77] Arturo Chaves Benítez, "Nariño y su evolución instrumentista-musical en la emoción nativa", *Revista Ilustración Nariñense* 3, 1940, 38-44.

> hermanos y yo atendíamos solícitos las visitas de los curiosos, que en su mayoría eran personas de viso, distinguidos elementos de la sociedad de Pasto y muy amigos de la casa.[78]

Cuenta la misma señora que su padre, en uno de sus viajes a Alemania, contrató a Karl Edick, para que llevara la contabilidad de sus negocios. Este joven profesional tenía una elevada cultura, pues, además de ser profesional en dicho campo, era políglota e intérprete del piano; debido a estas habilidades se convirtió en tutor de la jovencita Rosa Mera; fue su profesor de inglés, francés, alemán y, por supuesto, de piano.[79]

El baile, como práctica social, se relaciona íntimamente con la música. Una de las danzas extranjeras más apetecidas por la alta sociedad en las primeras décadas del siglo XX fue la mazurca, que es una antigua danza ternaria originaria de la provincia polaca de Mazuria, conocida en el mundo occidental casi a la par de la polca y el vals. Su coreografía, en su concepción tradicional, es muy compleja, porque incluye un gran número de figuras; se consolidó como género musical en la época romántica y sublimó en las manos de Chopin, en obras como la *Mazurca en fa menor* para piano.[80]

Al respecto, la señora Rosa Mera recuerda su participación en las reuniones sociales de su juventud, en las que esta danza, así como el vals, era cosa común:

> ¡Había que estar en un baile de por aquellos años! ¡Qué ritmo, qué compás, qué música, señor! Nada de esos torpes brincados de estos tiempos, según me dicen. Los bailes de ese entonces, cuyos nombres ni siquiera los oigo mentar ahora, ¡esos sí eran bailes! Esas elegantísimas parejas, bien apartaditas, revolaban como mariposas embrujadas, fascinaba verlas danzar. ¿Quién podrá, en los tiempos que corren, lanzarse a un aristocrático salón y hacerse aplaudir en una mazurca, pero en una mazurca de verdad?... en punta de tacón... cadencia y ritmo, destreza, elegancia y buen oído. ¡Caramba, un valse en mis mocedades, sí era un valse![81]

Aquí se deben anotar dos cosas: en primer lugar, Rosa Mera se refiere con displicencia a la música que se estaba escuchando en 1961, año en el que se publicó la entrevista que se ha estado mencionando. Para entonces, muchas de las formas aceptadas por la sociedad de comienzos de siglo ya

---

[78] Neftalí Benavides Rivera, "Ochenta años atrás", *Revista Cultura Nariñense* 12, 1961, 41-50.
El piano al que se refiere la señora Rosa Mera, si se tiene en cuenta el título del artículo y el año de su publicación, debió llegar en la última década del siglo XIX o a comienzos del siglo XX, pero es poco probable que hubiera sido el primero. Muchas familias de la aristocracia criolla apreciaban este instrumento y se puede suponer que, a lo largo de dicho siglo, se importaran pianos desde Europa y los trajeron hasta Pasto por la vía de Barbacoas.

[79] Benavides Rivera, "Ochenta años atrás", 43.

[80] Antoine Goléa, *Diccionario Larousse de la música*, vol. 4 (Barcelona: Argos Vergara, 1991), 767.

[81] Benavides Rivera, "Ochenta años atrás", 45.

se habían olvidado o eran de poquísima escucha. Para ese año, la música de *Lucho* Bermúdez, *Pacho* Galán, José Barros y Américo Belloto Varoni (Don Américo y sus Caribes), entre otros, estaba en pleno furor. Algunos compositores tradicionalistas, como Jesús Maya Santacruz (1904-1985), Luis E. Nieto (1898-1968), Manuel J. Zambrano (1889-1964) y Plinio Herrera Timarán (1904-1994) siguieron escribiendo pasillos y bambucos, pero su obra no logró mayor trascendencia porque no la acogían las disqueras y la radio, que se interesaban en difundir la música que demandaba la sociedad de entonces, lo que implicaba ganancias elevadas para sus propietarios y, desde luego, también para los intérpretes y compositores. Esa música era la caribeña, la antillana, la mexicana y la norteamericana, representada por ritmos como el porro, el merecumbé, el mambo, el bolero, la cumbia, la ranchera, el corrido, el *rock and roll* y el *twist,* entre otros.

El segundo aspecto que se debe resaltar se relaciona con la forma como bailaban las parejas. La señora Mera hace hincapié en que esas parejas bailaban *bien apartaditas,* para resaltar con ello la observación social de las normas morales de la época y condenar los nuevos bailes de pareja cogida. Antonio Alvarado[82] señala, al referirse a la música tropical, que "la bailábamos muy juntitos, pero lo hacíamos con mucho respeto, no como los bailes de ahora";[83] se refiere al reggaetón, sobre el que se expresa con similares palabras a las de la señora Rosa Mera.

Por razones que se relacionan con la demanda social, el pasillo y la danza fueron los aires nacionales de mayor producción. En la obra de compositores como Luis E. Nieto puede apreciarse que un poco más de la tercera parte de su trabajo se dedicó a estos ritmos. El pasillo, el de mayor cultivo en su obra, fue el emblema de la aristocracia criolla a lo largo de la zona andina colombiana. Dice Guillermo Abadía Morales que el pasillo y la danza, derivaciones del vals y de la habanera respectivamente, "... se implantaron en el ambiente urbano de los salones como una reacción de la sociedad burguesa hacia las tonadas populares del bambuco, el torbellino y la guabina, que se consideraban plebeyas".[84]

---

[82] Entrevista a Antonio Alvarado Rivera, Pasto, 12 de marzo de 2014.
Antonio Alvarado nació en Túquerres, en 1945, pero vive desde su juventud en la ciudad de Pasto. Fue el dueño de Discos La Tienda, uno de los más importantes almacenes de distribución de música popular; a este lugar concurrían masivamente los campesinos y la gente humilde de Pasto en busca de los éxitos de sus artistas favoritos. Durante varios años, esta tienda, que se ubicaba en la Calle 17 con Carrera 20, fue el refugio de aquella música salida de la entraña popular, la que se escuchaba en las duras faenas del agro o al calor de unos tragos en los momentos de alegría o de dolor. Inspirado por esta corriente musical, Antonio Alvarado también compuso una serie de temas que, en su momento, gozaron de mucha aceptación.

[83] Entrevista a Antonio Alvarado Rivera.

[84] Guillermo Abadía Morales, "Panorama de las músicas folklórica y popular", *Revista Espiral, Letras y arte* 116-119 (1970):9-30.

Al bambuco, el torbellino y la guabina se los consideraba danzas de la plebe, porque eran ritmos surgidos en la entraña popular (campesina, indígena y negra), cuya transmisión se hacía por tradición oral, hecho que los marginó de los registros escritos de la producción de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La compilación más pretérita que se conoce de la música nariñense es la de Nemesiano Rincón,[85] compilación que contiene 146 obras, en las que predominan el pasillo, la danza y los ritmos de origen europeo y norteamericano (vals, marcha, polka, pasodoble, *fox-trot, one step*); de los ritmos considerados plebeyos, sólo el bambuco pudo formar parte de este trabajo, con dos obras compuestas por Luis E. Nieto, *Qué saco con ella* y *Ñapanguita.* La recurrencia rítmica, como es obvio, es la del pasillo. Otra compilación, la de Agustín Payán, que recoge 350 melodías del Valle del Cauca, muestra un panorama similar, puesto que sólo contiene un bambuco, *Los enamorados,* de autor desconocido.[86] Resulta comprensible que el torbellino y la guabina no se incluyeran en estos trabajos debido a que no eran característicos de los Departamentos del sur occidente.

Sorprende que Abadía Morales dijera que al pasillo y la danza los adoptó la burguesía como reacción ante las tonadas populares. Para empezar, en el contexto de lo planteado inicialmente, la reacción se entiende como un mecanismo de defensa de las clases hegemónicas, bien fuesen aristocráticas o burguesas, ante aquello que amenazara su orden establecido. La música popular no tenía la posibilidad de amenazar a las élites en ningún sentido, debido a la honda aversión que estas élites sentían por el vulgo; sus ojos se dirigían a la cultura europea —española, francesa e inglesa—, arquetipo desde el cual alimentaban sus imaginarios y su vida cotidiana.

Luis E. Nieto representa la tradición cultural proveniente del siglo XIX. No obstante haber nacido en el ocaso de dicho siglo, heredó toda la carga ideológica de una sociedad señorial orgullosa de su raza, de sus apellidos ibéricos, de sus blasones, de la religión católica y del Partido Conservador. En su bambuco *Soy pastuso,* expresa la concepción de ese pasado que gravitaba en el espíritu de su época y que se impregnaba profundamente

[85] Nemesiano Rincón fue miembro de la Sociedad Bolivariana de Caracas, de la Academia Nacional, de la Sociedad Bolivariana del Ecuador y del Centro de Historia de Nariño; se graduó como abogado en la Universidad de Nariño y, además, fue músico; inició una compilación en 1934, en la que incluyó 146 obras de 41 compositores nariñenses, en su gran mayoría de Pasto, compilación que publicó, finalmente, en 1978, la Imprenta Departamental. Se presume la existencia de un segundo volumen que, al parecer, nunca llegó a la imprenta, porque los fondos destinados para su publicación sufrieron un curioso desvío.

[86] José Menandro Bastidas-España, "La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók", en *América Latina social, cultural, política,* ed. Gábor Molnár (Szeged: Belvedere Meridionale, 2014), 31, http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03_bastidas_2014_2.pdf (consultado el 29 de agosto 2014).

de realismo español, de una rancia tradición católica, de lealtad a la madre España. Para esta concepción, Pasto es la Esparta de la Nueva Granada, la ciudad que había luchado, casi hasta la extinción, por defender su devoción, sus juramentos de lealtad, su raza, su tradición, su herencia:

> Soy pastuso de tierra noble,
> Tierra heroica donde nací.
> Su raza llevo dentro la sangre,
> Sangre de fuego y de tradición.
> Escudo de armas de la nación
> San Juan de Pasto, ciudad leal,
> Fecunda entraña de la canción,
> Ciudad espartana, la muy leal.[87]

A pesar de que Nieto vivió en la época de los nuevos influjos musicales provenientes de la Costa Caribe, en especial los de *Pacho* Galán y *Lucho* Bermúdez, su trabajo no muestra signos de haberse dejado influir por ellos; sus obras se inscriben en las formas características de la tradición decimonónica (pasillo, danza, marcha, pasodoble, vals, bambuco, himno). De la nueva música, sólo se permitió licencia para componer unos cuantos boleros y otros tantos *Fox-Trots*, entre los cuales el más conocido es *Viejo dolor*. Este es un claro signo de resistencia, extensivo, con pocas salvedades, a otros compositores, como Manuel J. Zambrano (1889-1964), Jesús Maya Santacruz (1904-1985), Jeremías Quintero (1884-1964), Julio Zarama Rodríguez (1885-1939), José Antonio Rincón (1893-1957), Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941), Plinio Herrera Timarán (1904-1994) y Pedro Heriberto Morán (1915-2010), entre otros. La inclinación a conservar los rasgos de la tradición llevó a muchos de ellos a la casi completa invisibilidad.

En torno a su rechazo de la música tropical, procedente de la Costa Caribe, que empezó a llegar a la ciudad desde la década de los años treinta, Nieto, hacia 1945, escribió, en su autobiografía, un texto que expresa explícitamente todo el contenido de su horizonte histórico:

> El estado actual de la música se halla dividido en dos círculos: fanfarrón moderno y discreto admirador el otro. El primero se esfuerza por imponer e invadir con sus estridentes instrumentos de viento y ruido; con monótonas notas de los compases mil veces repetidas y sostenidas alternando con canto de las voces... porque esta música es de baile y para baile, de novedad para el ritmo de pies y caderas, de allí que se puede decir que esta música es para pisarla... música de humo, música de

[87] José Menandro Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2014), 152.

> hoy, nunca será para mañana, menos aún para los tiempos futuros que ya serán de dulces ritmos, de paz y grandes melodías de comprensión e inteligencia musical. Esta invasión de música negra lacera el alma del círculo discreto y admirador de la buena música, tan sentida y tan llena de bellos matices y alegres tonalidades como sus dulces notas lo dicen, demostradas en sus alegres pasillos y chispeantes bambucos, que son sangre y orgullo de nuestra legítima raza.[88]

En este texto, puede verse cómo Nieto reacciona, desde sus concepciones tradicionales, ante el peligro que supone la presencia de una cultura extraña, inspirada en valores ajenos a la moral y las buenas costumbres, hecho que permite comprender que la música, como práctica social, se liga íntimamente a la Historia de la sociedad; el avance de la modernización, que preocupaba a la clase hegemónica, también preocupó a los músicos; el mismo progreso, representado por la tecnología del disco y la radiodifusión, trae hasta las calles de Pasto los ritmos cadenciosos de la cultura Caribe —negra, mulata e indígena. Nieto expresa un alto grado de angustia, de repudio y de frustración. Las dicotomías bueno/malo, negro/blanco, sensatez/necedad, racionalidad/emotividad, espiritualidad/carnalidad, trascendencia/ insignificancia cruzan de lado a lado todo su pensamiento. Es un discurso que divide el mundo entre lo claro y lo oscuro, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre lo puro y lo sórdido, entre lo sublime y lo grotesco; es un discurso que advierte, que toca la diana ante el inminente peligro que busca subvertir el *statu quo,* que pone en guardia a las enmohecidas armaduras realistas de antaño ante el invasor, como cuando los republicanos penetraron las defensas de la ciudad y trajeron hasta sus calles las ideas masónicas.

Se trata de un anatema laico, en el que se condena a la música tropical a permanecer en *el afuera*, pues no podrá trasponer los límites del círculo discreto que valida la ideología hegemónica y, en consecuencia, los ideales de gusto que detentan los sectores dominantes. Quien leyera desprevenidamente este texto puede, con facilidad, hacerse a la idea de que la música tropical era la encarnación del mal y que la interpretaban seres lascivos e impúdicos. Pero hay otro elemento implícito en el texto: la condena se extiende también a la sociedad: todos aquellos que gustasen de esta música están fuera del círculo discreto; por lo tanto, son fanfarrones, exacerbados, extremos, lascivos, impúdicos, alborotados, ilegítimos, despreciables.

Es un discurso que transpira segregación racial, cuando habla de *nuestra legítima raza,* habla de un orden natural que legitima una raza

[88] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 145.

(blanca, de ascendencia hispano-católica), que coexiste con otras razas ilegítimas, según esa naturalización de la discriminación racial. Uno de los atavismos coloniales más acentuados de la sociedad pastusa es la valoración de la pureza de sangre, que se remonta al siglo XV, cuando a España la ocupaban todavía los moros. Con el fin de saber quiénes eran verdaderos españoles y católicos, se llevaban a cabo exámenes detallados del linaje de los miembros de la sociedad, para averiguar si tenían mezclas de sangre árabe o judía, o si profesaban sus respectivas creencias religiosas. Mucha gente murió en manos de la Inquisición, porque no podía demostrar esa pretendida pureza, o porque no tenía el dinero para comprar el certificado. Concepción Masiá lo expresa claramente cuando dice:

> [...] a partir del siglo XV, este concepto de la *limpieza de sangre* llegó a convertirse, para los españoles, en una obsesión colectiva. Nadie quería estar "contaminado" con ascendientes judíos ni moros y aunque probar que se era cristiano viejo, de una rama familiar absolutamente pura, era harto difícil, se crearon y se pagaron los procedimientos necesarios para obtener documentos que probasen esa "limpieza", imprescindible en muchos casos para optar a ciertos cargos o bien ocupar lugares de privilegio en la aristocracia y en la corte.[89]

En el discurso de Nieto, la lucha ideológica enfrenta dos tradiciones: la andina y la costeña. De ningún modo los nuevos influjos eran nuevos; sus derivaciones se relacionaban con la tradición musical de la Costa Caribe: porro, cumbia, mapalé, gaita. *Lucho* Bermúdez, entre otros músicos de dicha costa, logró interpretar cabalmente la riqueza del folclor de su tierra y generó, a partir de ello, un mundo musical aún más rico y trascendente, lleno de sensualidad y movimiento. Las propuestas musicales de Bermúdez, *Pacho* Galán y José Barros ingresaron a una sociedad que se había cansado de la restricción moral, sociedad que anhelaba un cambio, que se expresaba por medio de la aceptación de una música que no era de buen recibo por parte de quienes defendían el *establishment*. En la música, la ciudad de Pasto vio una vía de escape patentada en unas formas ajenas a su tradición, pero acogidas masivamente, a pesar de los juicios moralistas que las condenaban.

El primer cambio respecto de la música precedente, apreciable en los registros fotográficos de los años cuarenta, de orquestas como Jazz Colombia y Alma Nariñense, es el organológico; en él, puede apreciarse que, además de los instrumentos convencionales (piano, violín, contrabajo, clarinete, trombón, trompeta), hay otros cuya presencia obedece a las

[89] Concepción Masiá, *Las tres culturas: cristianos, moros y judíos* (Madrid: Alba Libros, 2010), 242.

necesidades propias de los nuevos repertorios, como el bolero, el mambo, el merecumbé y el porro, entre otros. Es frecuente encontrar, entre este novedoso instrumental, la cuerda completa de saxos y una variada percusión, consistente en maracas, claves, carrasca, tambora, cununo, bongós y batería. En la fotografía del Jazz Colombia, que se incluye a continuación, la localización central de la batería no sólo hace parte del *Studium* que permite equilibrar la composición de la imagen, pues es una ubicación que denota control y prevalencia. La función de la batería es mantener el pulso uniforme y marcar el ritmo característico de la obra que se interprete. Se intuye que lo que le desagradaba a Nieto era el incisivo y estruendoso repiqueteo de este instrumento, pero, se debe entender que esta música no otorgaba el acento a la sola escucha, a la que se había acostumbrado el espíritu taciturno del habitante de los Andes nariñenses, sino a la fiesta, al jolgorio, a la colectivización de la alegría, situaciones de difícil logro sin el ritmo persistente de la batería. En la música bailable, todos los elementos de su estructura musical (melodía, texto, armonía, ritmo, forma) están al servicio de esta intencionalidad.

Fotografía 3. Orquesta Jazz Colombia, 1939. De izquierda a derecha sentados: Luis Felipe Burbano, no identificado, Ignacio Burbano (director), Santos Argote, Marcial Córdoba, Juan Eraso Grijalba; de pie: Carlos Chicaíza, Eduardo Zambrano, Alberto Burbano y Guillermo Rincón
Fuente: Javier Burbano Orjuela

Como puede apreciarse en esta fotografía, el primer plano lo ocupan los instrumentos de viento (saxos, clarinetes, trompetas y trombón) y la percusión; hay tres violines en la escena: dos que descansan en el piso y el otro lo sostiene Alberto Burbano. La presencia de estos instrumentos, en una atmósfera en la que los vientos y la percusión eran protagónicos, obedece a una situación: la tradición aún estaba presente en estos ambientes festivos, representada con ritmos como el pasillo y el bambuco, lo cual es un signo claro de resistencia. Esta no era una práctica aislada, porque músicos como *Lucho* Bermúdez, el abanderado de la música bailable, también lo hacía; grabó, con su orquesta, estos repertorios y los utilizaba con frecuencia para intercalarlos en sus presentaciones en los momentos de descanso.[90] Es un hecho conocido que el compositor gustaba de la música andina colombiana, en la que compuso reconocidas obras, como el pasillo *Tus recuerdos*, lo que permite matizar, en alguna medida, la existencia de una escisión marcada entre tradición andina y tradición caribe.

En esta fotografía, también son interesantes las ausencias. La orquesta la conformaban adultos varones blancos y mestizos, lo que quiere decir que no había espacio para los músicos negros, las mujeres y los niños. La marginalidad de estos sectores de la población obedece a un consuetudinario comportamiento occidental de hegemonía blanca y masculina, pero, también, se relaciona con otros aspectos, como la poca presencia de población negra en Pasto, en ese entonces, tal vez provocada por su clima frío. En relación con la ausencia de la mujer en este medio musical, es claro que, si bien obedecía a restricciones de tipo moral impuestas por la sociedad, aspecto que se analizará con más detalle en el Capítulo 3, tuvo sus claras excepciones: la señora Rosa Bastidas, esposa de Manuel Martínez Politt y madre de *Edy* Martínez, tocó la guitarra en la orquesta tropical que dirigía su esposo, la Orquesta Politt, que actuó en Bogotá en la década de los cuarenta,[91] sobre la cual también se hablará en el mencionado capítulo.

Respecto a los niños, a pesar de que fueron parte activa de muchas bandas civiles de vientos desde el siglo XIX, el ambiente bohemio de las orquestas, se debe entender, no era el más adecuado para los menores de edad. Sin embargo, no era una regla, porque Luis *Noro* Bastidas tocó música bailable, en un grill bogotano, siendo menor de edad.[92] Los músicos negros

[90] Orlando Mora P., *La música que es como la vida* (Medellín: Secretaría de Educación y Cultura/ Ediciones Autores Antioqueños, 1989), 197-198.

[91] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, 133-34.

[92] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, 135.

tampoco estaban totalmente excluidos del Jazz Colombia, como se verá cuando se estudie el álbum de la familia Burbano, en el último capítulo.

La música caribeña tiene un ingrediente que confronta con mayor agudeza la tradición: el baile. Hasta entonces, la mayoría de los bailes, que se realizaban en los salones de la alta sociedad o en las fiestas populares, eran de pareja suelta, como ya se dijo. Danzas como el pasillo, el bambuco, la mazurca, la polca, entre otras, mantenían esta modalidad, que obedecía, de alguna forma, a las concepciones morales de la sociedad y las imposiciones de la Iglesia católica. El contacto corporal entre hombres y mujeres en sitios públicos no se veía bien y, por ello, el único nexo posible era a través de las manos, muchas veces enguantadas o separadas por un pañuelo. Los ritmos negros trastocaron por completo esta concepción; de allí que la interacción corporal fuera uno de los aspectos más polémicos. Basta con ver una pareja que baila mapalé, en el que los cuerpos femenino y masculino, casi desnudos, se trenzan en un frenético movimiento bastante erótico. No se debe inferir demasiado para comprender cuál sería la reacción del clero.

El bolero, una danza para los enamorados, permitía el acercamiento del hombre y la mujer hasta niveles que jamás se habían permitido antes. Cosas como oler el cuerpo perfumado de la amada, sentir su respiración, la cercanía de su boca, su corazón palpitante, el contorno redondeado de su talle, harían de esta música algo muy anhelado, por lo que este género proliferó de una forma asombrosa en toda Latinoamérica y el mundo. En Pasto, no sólo se interpretaron los grandes boleros mexicanos, puertorriqueños y cubanos, sino su composición misma. Carolina Santamaría evidencia un peligro para el *establishment*, implícito en la rítmica del bolero, cuando dice que "no hay que olvidar, sin embargo, que el aspecto más amenazador del bolero para el statu quo no era su letra, sino su rítmica invitación al movimiento y el goce del cuerpo, de allí que se hiciera énfasis en el formato de concierto propio del radioteatro y se buscara restringir los atractivos del baile".[93]

1.1.4 La educación musical, sus modalidades y los ejes que las orientaron en el período 1938-1965

El proceso creativo es dinámico en sí mismo, pero se relaciona estrechamente con la dinámica social en la que se inscribe. En el arte, ya fuera que utilice

[93] Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Banco de la República, 2014), 217.

recursos lingüísticos, plásticos o sonoros, lo que se plasma procede de fuerzas conscientes e inconscientes armonizadas por concepciones estéticas, que obedecen a condicionamientos externos de diverso tipo y a las necesidades expresivas del creador. El hecho artístico se concreta en la realidad mediante la aplicación de técnicas y procedimientos derivados de los procesos formativos a los que se expuso el artista, pero ¿dónde y cómo adquiere el acervo del que echa mano para la elaboración de su trabajo? Lo obtiene del medio que lo rodea, físico o virtual, a través de tres modalidades de educación: formal, no formal e informal, modalidades que agrupan, en la práctica, los procedimientos mediante los cuales una persona adquiere conocimiento o desarrolla habilidades en el medio social.

Toda práctica artística, ya fuera creativa o recreativa,[94] se relaciona con el componente formativo, que se convierte en un factor determinante. Ningún artista va más allá de lo que tiene; esto es, no puede poner en la obra algo diferente a lo que sabe; incluso aquello que puede surgir como fruto del error o el azar, se condiciona por fuerzas subconscientes. El resultado final, la obra construida, sólo revela lo que el artista conoce en el momento de la creación. La música, como arte y como práctica social, no resulta ajena a estas circunstancias; su vinculación a los procesos formativos es la condición *sine qua non* de sus derivaciones creativas o recreativas.

Estas modalidades de educación las define la Ley 115 de 1994, Ley General de Educación colombiana, en enunciados que, en este trabajo se adaptan a los términos específicos de sus necesidades. La educación formal aparece descrita en el Artículo 10 como "... aquella que se imparte en establecimientos educativos aprobados, en una secuencia regular de ciclos lectivos, con sujeción a pautas curriculares progresivas, y conducente a grados y títulos";[95] dichos establecimientos pueden ser escuelas y academias de música, conservatorios y programas de pregrado y postgrado ofrecidos por universidades. También hará parte de esta modalidad la enseñanza musical ofrecida en la educación básica y media, porque la Ley considera que las escuelas y colegios son parte de la educación formal.

La educación no formal se detalla en el Artículo 38, como "... la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar, en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados..."; por no encontrar elementos que permitan determinar que esta modalidad se presentó en Pasto en el período objeto de estudio,

[94] Como recreativa debe entenderse sólo la interpretación musical en la que el instrumentista, el cantante o el director asumen la responsabilidad de recrear la obra del compositor.

[95] Congreso de la República de Colombia, Ley 115 de febrero 8 de 1994, http://www.mineducacion.gov.co/1621/ articles-85906_archivo_pdf.pdf

no se tendrá en cuenta. En el Artículo 46, la Ley define la modalidad informal como "... todo conocimiento libre y espontáneamente adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros no estructurados". Quedan amparadas dentro de esta definición las agrupaciones musicales en diferentes formatos, los medios familiares y la tecnología del disco y la radiodifusión, entre otros.

A los actuales programas de formación de Licenciados en música los integran componentes específicos, psicopedagógicos y humanísticos, que posibilitan la formación integral del músico, pero, en ese afán, el desarrollo de habilidades técnicas alcanza sólo niveles intermedios. En cambio, los programas profesionales concentran su labor en la formación específica y se mantienen a prudencial distancia de las áreas humanísticas y psicopedagógicas, lo que lleva a que los educandos llegasen a ser hábiles en la interpretación instrumental, la composición, la musicología y la dirección coral y orquestal, pero débiles en la docencia. La modalidad informal presenta debilidades en los dos aspectos, porque la formación instrumental sólo posibilita la ejecución de repertorios de mediana dificultad y los componentes humanístico y psicopedagógico están completamente ausentes. Lo que permite incluirla en el contexto de la educación musical es el cumplimiento de un principio básico: acerca al individuo al arte de la música, para que su vida discurra por senderos sensibles y genere en su entorno una dinámica que favoreciera la interrelación humana y propiciara el desarrollo de la cultura en general. Edgar Willems (1890-1978)[96] centra su pensamiento musical en favorecer estos aspectos; asocia los procesos educativos a la vida misma, porque el niño se expone al fenómeno sonoro desde la más tierna infancia.

Para que se pudiera abordar el estudio de la educación musical en Pasto, en el período comprendido entre 1938 y 1965, se ha necesitado acudir a una definición flexible del concepto de educación musical, propiciado por las concepciones teóricas de Willems que, para empezar, establece una diferenciación entre instrucción, enseñanza y educación, del siguiente

[96] Edgar Willems ha sido uno de los más importantes pedagogos, cuyo impacto y reconocimiento mundial se debió a su labor en beneficio de la educación musical; no obstante, su formación no se derivaba de los altos estudios realizados en conservatorios europeos, como podría pensarse. Miembro de la banda de su pueblo y autodidacta, en sus comienzos se interesó más por la pintura que por la música. Se relacionó con muchos intelectuales de su época y compartió con notables pedagogos de la música de su tiempo, como Emile Dalcroze, cuyo trabajo rítmico influyó en sus posteriores desarrollos metodológicos.
http://www.buenastareas.com/ensayos/Edgar-Wi llems/2048650.html (consultado el 15 de noviembre de 2011).

modo: "... mediante la instrucción se informa, con la enseñanza se imparte conocimientos, con la educación se forma".[97] Esta jerarquización permite, además, analizar el contexto general de la educación en Colombia en el período objeto de estudio, para poder comprender cómo las políticas nacionales se reflejaron en los desarrollos musicales en Pasto.

Desde el punto de vista de la modalidad de educación musical formal, en relación con la formación profesional, la educación musical es un marco envolvente que incluye los procesos de enseñanza-aprendizaje, su correlación con las políticas establecidas por los sistemas educativos oficiales, los programas elaborados desde la óptica de dichas políticas, los métodos empleados en la transmisión del saber musical, las didácticas, las concepciones pedagógicas, las instituciones y los actores (educadores y educandos) de dichos procesos. Se compone por áreas teóricas y prácticas, específicas y humanísticas, convergentes en una estructura que posibilita el desarrollo del aprendizaje de la música en concomitancia con otras áreas del saber humano. Su finalidad es profesionalizar a los que participan de sus procesos y les otorga un título cuando cumplen con los requisitos que, para este fin, determinase la institución que ofreciera el servicio educativo.

Para el caso del objeto de estudio, una institución que ha incorporado esta modalidad fue la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, que tuvo un período de vigencia comprendido entre 1938 y 1965 y, por ser la única en su género, se ha constituido en uno de los ejes de dicha modalidad. Esta Escuela contó como su primer director al compositor nacionalista Daniel Samudio[98] y, por ello, su pénsum de estudios no podía ser inferior al de los conservatorios de otras regiones del país, como el Nacional o el Antonio María Valencia; incluía áreas teóricas y prácticas que posibilitaban al estudiantado el desarrollo de habilidades en los campos instrumental y vocal para la interpretación de repertorios clásicos, tradicionales y populares. La Escuela estaba en condiciones de ofrecer a sus estudiantes la formación metódica, regular y rigurosa propia de estos centros de estudios.

La educación musical en las escuelas y colegios busca la formación del estudiante para fomentar en él el conocimiento general de la música

[97] Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical* (Barcelona: Paidós, 1981), 20.

[98] José Menandro Bastidas-España, "Historia de la Educación Musical en la Universidad de Nariño", *Revista de Historia de la Educación Colombiana* 12 (2009):7-76.
En este texto se utiliza el apellido Samudio con "S" y no con "Z", como es más común; esto se debe a que aparece registrado de esta forma en los documentos de nombramiento como director de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, en 1938.

por medio de la práctica instrumental y vocal. Al tener en cuenta que la enseñanza instrumental demanda costos muy elevados para las instituciones, el canto fue la práctica más importante, puesto que utiliza el recurso natural de la voz, situación que permite la participación de gran número de estudiantes. Como resultado de dicha práctica, la actividad coral fue muy común y derivó en la creación de concursos y eventos locales y nacionales. Uno de los más importantes programas que se desarrollaron en Colombia fue la creación de los clubes de estudiantes cantores.[99]

El segundo eje sobre el cual se ha abordado el estudio de esta modalidad se relaciona con los colegios de bachillerato, en los que hubo presencia visible de actividad musical. Algunas de las instituciones que se destacaron fueron la Inmaculada, de los Hermanos Maristas, el Javeriano de los padres Jesuitas, el colegio de las Madres Franciscanas y el Liceo de la Universidad de Nariño, entre otros. En estas instituciones, existieron estudiantinas, pequeñas orquestas y coros; los repertorios se relacionaban, en la generalidad de los casos, con músicas tradicionales y populares nacionales y extranjeras, sin dejar de lado los himnos institucionales y la música religiosa. Se necesita clarificar aquí que, a pesar de que la Ley 115 considera a los colegios como parte de la educación formal, en ellos la enseñanza musical sólo buscó contribuir al desarrollo emocional e intelectual de los estudiantes y no a su orientación profesional.

En la modalidad informal, el proceso de enseñanza-aprendizaje no cuenta con un Plan de estudios, propio de las dos modalidades anteriores; es, por lo tanto, un proceso que ocurre al margen de la escolaridad. El maestro enseña al pupilo las herramientas básicas de la técnica del instrumento o del canto y, en algunos casos, aborda algunos fundamentos de solfeo y armonía. Dicho maestro puede ser el director de una agrupación musical, un compañero de atril, un cantante, un familiar (padre, madre, abuelo, tío), un amigo, en fin, pero, también, ocurre que el aprendiz prescinde por completo del tutor y adquiere el conocimiento por medio de la observación y el estudio de textos y grabaciones, en un proceso de autoformación que ha conducido a niveles importantes en el canto, la ejecución instrumental y la composición. Los ejes que orientan esta modalidad son las agrupaciones

[99] Los clubes de estudiantes cantores se crearon en 1961 en Colombia, y en otros países de Latinoamérica, por iniciativa norteamericana, en la presidencia de John F. Kennedy (1961-1963), como parte del polémico programa denominado Cuerpo de Paz, cuya aparente finalidad era la de llevar la paz y el desarrollo a países que vivieran en condiciones de atraso. A Alfred M. Greenfield, director del Glee Club de la Universidad de Nueva York, lo comisionaron para que desarrollara esa labor en Colombia. Uno de los clubes más antiguos, que mantiene vigencia, es el de la Universidad de Antioquia, creado en 1962, club que conserva el nombre original por su raíz histórica; http://luisafer0608.blogspot.com/2012/05/historia-coro-uniandes.html (consultado el 27 de mayo de 2015).

musicales, en diferentes formatos (bandas, orquestas, estudiantinas, coros, conjuntos de cámara), los medios familiares y la tecnología del disco y la radiodifusión.

De todas las agrupaciones musicales que existieron entre 1938 y 1965, la Banda Departamental de Nariño ha sido la más importante, por su longevidad, por su vinculación al desarrollo de la cultura local y por propiciar espacios favorables para la cualificación de sus miembros. Sin embargo, a pesar de que en esta agrupación se capacitaron muchos músicos, no fue lo que se conoce ahora como banda-escuela;[100] esto quiere decir que los procesos formativos que se dieron en su interior carecían de regularidad, orientación e intencionalidad explícita; dichos procesos se inscribieron en el ámbito de la informalidad, en el estricto sentido de la palabra.

Los integrantes de esta banda podían desarrollar habilidades interpretativas, que no tenían cuando ingresaron a ella; para que pudiera asumir su labor eficientemente, un nuevo integrante podía buscar ayuda del director, el músico mayor, el jefe de cuerda o el solista que tocara su mismo instrumento. En estos procesos de formación, quien iniciaba como tercero o cuarto atril podía ascender, dependiendo de su disciplina de estudio, a ubicaciones de mayor responsabilidad, como primer atril o solista; esta situación no sólo le producía beneficios musicales, sino también favorecía su ingreso económico. Algunos instrumentistas, que ingresaron a esta banda como se ha señalado, se convirtieron en músicos mayores y en directores; Julio Zarama Rodríguez fue uno de ellos.

Cuando se estudia la historia de la música regional, se puede corroborar la existencia de grupos familiares de considerable amplitud, que por largos años aportaron números significativos de intérpretes y compositores a la cultura local. La práctica musical en el seno de dichos grupos se constituyó en el caldo de cultivo para la iniciación de muchos músicos que, en algunos casos, llegaron a desarrollos notables. En estas familias se dieron las condiciones para que el saber musical pasara de padres a hijos, ya fuera de manera directa o indirecta. En ciudades como Pasto, que para el período 1938-1965 sólo tenía un centro de estudios, la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, y una escasa formación musical en la escuela primaria y en el bachillerato, las familias cumplieron un papel muy

[100] El Plan Nacional de Música para la Convivencia, del Ministerio de Cultura, creó las bandas-escuela, con el propósito de fomentar procesos no formales de capacitación musical, para contribuir al fortalecimiento de las bandas de vientos, por ser una de las prácticas musicales de carácter colectivo con mayor arraigo en el país. Plan Nacional de Música para la Convivencia, http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/125-2-1-20-2005105155438.pdf (consultado el 28 de mayo de 2014).

importante, razón por la cual se ha considerado a los ambientes familiares como un eje para la transmisión del saber musical en la ciudad de Pasto.

Se dice que dicha transmisión fue directa o indirecta porque, como se verá en el Capítulo 3, en algunas familias la enseñanza se hizo de manera intencional y en otras no. En esta última, quizá una de las más comunes, el niño se apropiaba de los elementos básicos de la música por medio de la observación y la escucha silenciosa. Dentro del numeroso grupo de familias que tuvieron vigencia en el período objeto de estudio, se ha tomado a la familia Burbano como caso tipo debido a que es una de las más antiguas y una de las más prolíficas. Su álbum de fotos constituye un documento histórico, que permite conectar diferentes generaciones de su vasta descendencia, a la vez que posibilita identificar los vínculos con otras familias.

La tecnología del disco existe desde finales del siglo XIX, pero, por razones de aislamiento, su producido llegó a Pasto a comienzos del XX y se generalizó hacia 1940. En un comienzo, contó con aparatos de reproducción mecánica, como la vitrola, y, luego, con la llegada de la luz eléctrica, se empezaron a usar las electrolas, las radiolas y los tocadiscos. La radiodifusión empezó en la década de los años veinte y tuvo un vertiginoso desarrollo en el orbe, fenómeno del que no se marginó esta ciudad, si se tiene en cuenta que, en 1935, surgió su primera emisora, La Voz del Gato, que duró muy poco tiempo. Poco después, en 1937, se constituye Radio Nariño, considerada la primera estación radiofónica "seria"[101] de Pasto. Le seguirían las emisoras Ecos de Pasto y Emisora Mariana y las emisoras de las cadenas nacionales RCN, Caracol y Todelar.

La música que, hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, era privilegio de una minoría, se convirtió en un fenómeno de masas. Empezó a oírse con mayor frecuencia en los hogares, lo que permitió que un numeroso grupo de personas tuviera acceso a las canciones de moda y la música tradicional. Antes de la aparición de esta tecnología, para oír música era necesario asistir a conciertos, retretas y recitales, o verse en la necesidad de aprender a cantar o a tocar un instrumento para disfrutarla en el hogar. Con la proliferación del disco y la radiodifusión, ocurrió algo inusitado: el fenómeno del *músico empírico*[102] creció geométricamente. Muchas personas que, por variadas y múltiples razones, no tenían acceso a los centros de formación musical, encontraron en esta tecnología posibilidades de formación.

[101] Ramiro Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño* (Pasto: Organización Ardila Lulle, 1996), 51.

[102] En el argot musical, se conoce como *músico empírico* a aquel que no tiene conocimientos de notación musical y que, en consecuencia, canta y toca de oído; de forma despectiva, algunos músicos de escuela los llaman *músicos orejeros*.

La radio desarrolló gustos en la población, congruentes con los intereses económicos de la nueva empresa fonográfica. Creadas estas apetencias, los músicos, que hasta entonces vivían de la tradición, se vieron en la necesidad de aprender y producir las músicas que demandaban los distintos sectores de la sociedad. Muchas de estas reproducciones y creaciones no tenían los elementos estéticos suficientes, por lo que se ganaron la animadversión de los músicos académicos, como se verá más adelante.

Pero esta práctica no sólo benefició a los músicos empíricos, pues incidió, también, en aquellos que recibieron formación académica. Dado que no era posible conseguir partituras de lo que estaba *sonando* en la radio, estos músicos se vieron en la necesidad de aprender a transcribir lo que oían en los discos y en las emisoras, con lo que ganaron un gran desarrollo auditivo. La audición reiterada de los discos se constituyó en un excelente método de dictado,[103] mediado por factores de diverso tipo, entre ellos la necesidad.

Antes de la aparición de la música tropical, esta práctica también existió, aunque en menor medida. En uno de los libros de Manuel María Burbano,[104] que reúne las obras que él tocaba recurrentemente, hay un vals escrito para piano, *La italiana,* en el que aparece una breve nota que dice: *de un disco Víctor* (sic). Los discos de esta empresa norteamericana fueron muy comunes en las primeras décadas del siglo XX; muchas obras de compositores nariñenses y colombianos se grabaron bajo este sello, pero los repertorios más frecuentes fueron los americanos y europeos. Los músicos de comienzos del siglo XX se vieron, aunque en menor medida, en la necesidad de atender los requerimientos de la sociedad, por lo que tuvieron que pasar al papel lo que oían en los discos.

Por demás, el vals fue uno de los ritmos más apetecidos por la alta sociedad pastusa, como ya se dijo. Al final de las tres páginas de la partitura, aparece la dedicatoria: *Tomado para uso de mi amigo Dn. Manuel Ma. Burbano,* seguido por las partes superiores de algunas letras, posiblemente, del nombre del transcriptor; lamentablemente, el encuadernador refiló demasiado el documento y mutiló el escrito. Es muy posible que, en esta anotación, también estuviera la fecha en que se copió el vals; se supone fue en 1914, porque la mayoría de las partituras que aparecen en el grueso volumen proceden de ese año. Esta es una situación común en el trabajo

[103] El dictado es un procedimiento utilizado por la academia para lograr el desarrollo del oído musical, que capacita al estudiante para copiar melodías, ritmos y armonías dictados con un instrumento o con la voz; es una de las materias más difíciles de la preparación musical de escuelas y conservatorios.

[104] Estos documentos se encuentran depositados en el Archivo del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, sin clasificar hasta ahora.

histórico, pues, como dice Lucien Febvre, el azar en algunas ocasiones salvaguarda, pero en otras destruye los vestigios del pasado.[105]

Esta práctica sigue vigente. Rolando Chamorro, miembro del Trío Cantoral, cuenta cómo en su juventud debió escuchar hasta el agotamiento los discos del Trío Los Panchos para aprender sus canciones y las armonías con que las acompañaban; Chamorro recuerda cómo luchó con las cejillas durante veinte años, hasta cuando conoció a Benjamín Correa, miembro del Trío Los Caballeros, quien le enseñó el uso del transportador. Con ello quedan cuerdas al aire que evitan la utilización de la cejilla facilitando la ejecución.[106]

Antes de terminar este apartado, y a efectos de la funcionalidad conceptual en la modalidad de educación musical informal, conviene presentar tangencialmente tres tipos diferentes de pénsum, definidos desde las particularidades de cada uno de los ejes en los que se inscriben. El término pénsum, en este contexto, no se utiliza en sentido estricto, sino con una significación tácita similar a la del denominado pénsum oculto. En consecuencia, los tipos referidos, que se definirán en el Capítulo 3, son el *pénsum implícito* que se relaciona con el eje de las agrupaciones musicales, el *pénsum afectivo* que se entreteje en los lazos familiares y el *pénsum de la necesidad*, que encuentra sentidos en la formación musical dada a partir de la escucha de música grabada y radiotransmitida.

1.1.5 Las modalidades de educación y su relación con las músicas vigentes en el período 1938-1965

Las músicas que convivieron en Pasto en el período 1938-1965 fueron las siguientes: tradicional andina colombiana, popular y académica europea y popular internacional (cubana, mexicana, norteamericana, ecuatoriana, argentina, etc.). Cada una de ellas se relacionaba de diferentes formas y acentos con las dos modalidades de educación musical estudiadas. En la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, llamada por algunos conservatorios,[107] tenía asiento, en primer lugar, la tradición académica europea, relacionada con los períodos barroco, clásico y romántico; hay escasas evidencias de impresionismo, pero no se ha encontrado muestras de otras corrientes propias de la música occidental del siglo

[105] Febvre, *Combates por la historia*, 22.
[106] Entrevista a Rolando Chamorro Jiménez, 24 de abril de 2014.
[107] La tradición oral ha llegado hasta ahora y traído la idea de la existencia de un Conservatorio en la Universidad de Nariño, lo que resulta inexacto, puesto que las condiciones de existencia de la Escuela de esta universidad no podían equipararse a un ente de esa naturaleza.

XX. Concomitantemente, pero en un segundo nivel, formaba parte del marco constitutivo de sonoridades de dicha escuela la música tradicional colombiana y la popular europea. A diferencia de otros centros de formación musical, como la Academia Nacional de Música y el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali, en esta institución la música tradicional no se estigmatizó, porque se habían ligado profundamente a ella muchos de los profesores y directivos. Es el caso de Daniel Samudio, su primer director, a quien, debido a sus estudios sobre el folclor del país, se lo considera como representante del nacionalismo musical colombiano, pensamiento que intercala en sus escritos con sus ideas segregacionistas en torno a las músicas de las comunidades indígena y negra.[108]

Esta misma música se asociaba a la modalidad de educación musical formal, en especial la que se adelantaba en los colegios religiosos, como el de los Hermanos Maristas y el de los Padres Jesuitas, pero con un mayor acento en la tradición andina colombiana y popular europea que en la música académica,[109] posiblemente debido al bajo desarrollo técnico de los estudiantes. En el caso del primer colegio, se destacó la Orquesta Champagnat,[110] en la que tuvieron asiento importantes compositores, como Manuel J. Zambrano y José Antonio Rincón. Además de estos dos músicos, cuya participación en la orquesta y el colegio fue a nivel de dirección y docencia, formaron parte de ella, siendo niños, Tomás Burbano Ordóñez y Fausto Martínez Figueroa,[111] los que, más tarde, se convirtieron en destacados músicos en el panorama nacional, pero, además de ellos, integraron esta orquesta los hijos de José Antonio Rincón (Guillermo, Tancredo, Laureano y Mauro); Ignacio Burbano, Elías Segovia, Joaquín Martínez y Lino Bastidas, entre otros. Tanto Zambrano como Rincón fueron dos músicos representantes de la tradición y guardianes de ella; el primero compuso, en su extenso catálogo,[112] muy pocas obras relacionadas con los nuevos ritmos tropicales; en el caso de Rincón, no compuso ninguna.

---

[108] Sergio Ospina Romero, Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Inicio 40,* 1, http:///C:/Users/Administrador/Down loads/38772-173065-1-PB%20(1).pdf (consultado el 28 de mayo de 2014).

[109] En los archivos de Joaquín Martínez y su hijo Fausto Martínez Figueroa, conservados por Javier Martínez Maya, es posible corroborar esta afirmación. Los ritmos más recurrentes de la música que se hallan en ellos son de procedencia europea, en especial valses, mazurcas, polcas, pasodobles y marchas, entre otros.

[110] Hacia 1934, esta orquesta, según información obtenida de una fotografía del álbum de la familia Burbano, la conformaron cuatro violines, tres saxofones (soprano, tenor y bajo), dos trompetas, bugle, fliscorno barítono, trombón de émbolos, flauta, clarinete y contrabajo.

[111] Información tomada de una fotografía del álbum de la familia Burbano.

[112] Respecto a la obra de Manuel J. Zambrano, en los siete tomos en los que dejó escrito su trabajo se registran 2446 piezas, en las que el ritmo predominante es el pasillo.

Debido a la presencia de sacerdotes europeos en el colegio de los Maristas, especialmente franceses, los repertorios que tocaba la orquesta se asociaban a la música tradicional europea. Estos sacerdotes traían de su país las partituras de esta música compuesta para piano, de la que realizaban adaptaciones para poder tocarla con la orquesta, como se verá más en detalle en el Capítulo 3.

Los tres ejes de la modalidad informal (las agrupaciones musicales, las familias y la tecnología del disco y la radiodifusión) se repartían entre los nuevos influjos musicales y la tradición. La Banda del Departamento se ligaba muy hondo a dicha tradición, pero se debe entender que sus músicos tocaran independientemente repertorios tropicales, como son los casos de *Noro* Bastidas, Ignacio Burbano, Carlos Aguilar, Heriberto Cabrera, Luis Onofre y Enrique Bastidas, entre otros, muchos de ellos pertenecientes a la Orquesta Alma Nariñense, que fue la primera orquesta que introdujo en Pasto la música de *Pacho* Galán y *Lucho* Bermúdez, hacia 1945.[113] En el amplio catálogo de la Banda, hay un listado generoso de oberturas de óperas románticas y clásicas, como *Oberón* de Richard Wagner y *Guillermo Tell* de Gioachino Rossini; del mismo modo, se puede encontrar repertorio popular y andino colombiano, en el que se destaca la presencia de obras compuestas por músicos nariñenses, como el pasillo *El Cafetero* de Maruja Hinestrosa y el pasodoble *Astoria* de Humberto Chaves; también, se pueden apreciar, en dicho catálogo, obras de otros compositores nacionales y extranjeros, de los que se hablará en su momento.

En cuanto a las familias de músicos, su inclinación no se circunscribía a un género en particular. En la familia Granja,[114] por ejemplo, existieron cultores de la tradición como Juvenal Granja Luna (1877-1839), compositor de pasillos y valses, y de los nuevos influjos, como Edgar Granja Rodríguez, nacido en Pasto en 1938, que hasta ahora goza de buena salud. El ritmo del bolero fue uno de los que utilizó en su trabajo creativo; sin embargo, no fue el único, pues también compuso bambucos, pasillos, valses, porros, guarachas, cumbias, vallenatos, corridos, rancheras, paseos y sonsureños. Los hermanos de Juvenal —Joaquín, Celso y Tomás—, por el tiempo en que vivieron, ya que nacieron a finales del siglo XIX, se debe entender que se relacionaran con las tendencias musicales del siglo XIX. Se desempeñaron fundamentalmente como intérpretes, aunque de Tomás se conoce una

[113] Julián Bastidas Urresty, *Son Sureño* (Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003), 70.

[114] En el Capítulo 3, se hablará en detalle sobre los grandes troncos familiares que se relacionaron con la práctica musical y de los procesos de transmisión del saber musical que se dieron en su interior.

marcha, *El triunfo de los artistas en Cali,* dedicada a Manuel María Burbano, en partitura manuscrita fechada el 20 de agosto de 1925.[115]

En el siglo XX aparecen registrados, como miembros de la Banda Departamental de Nariño, Ulpiano y el percusionista Peregrino Granja,[116] quienes, al parecer, no fueron compositores; Peregrino fue el progenitor de Harold, Edgar y Alberto, también vinculados a la Banda en mención en épocas más recientes; estos tres músicos fueron los últimos miembros de esta familia que desempeñaron labores en ella como instrumentistas, percusionista el primero y trombonistas los otros dos. Estos hechos evidencian que a los ambientes familiares los permeaban distintas influencias musicales y no una en especial; quizá la tradición influyó más sobre estas familias en la primera mitad del siglo XX, pero, después, esta circunstancia cambió con la presencia de otras tendencias y por la demanda de la sociedad. Las nuevas músicas produjeron sincretismos y tensiones que, en la medida en que fue pasando el tiempo, se fueron depurando en beneficio de las nuevas músicas y en detrimento de la tradición.

La radio y el disco, signos evidentes de la modernización y la tecnificación del mundo, se convirtieron, desde sus comienzos, en los más importantes aliados para la comercialización de las nuevas tendencias. Como ya se dijo, la música académica también se benefició de estos inventos, aunque la limitaba una dificultad: las obras de este tipo, en general, más extensas de lo que el disco de entonces podía albergar, puesto que su tiempo de reproducción no superaba los cinco minutos. Muchas veces, estas obras debían sufrir mutilaciones, lo que era, desde muchos puntos de vista, un grave inconveniente. Timothy Day, en la introducción de su libro *Un siglo de música grabada*, ilustra con mucho detalle este fenómeno:

> En los primeros días, hasta el final de las grabaciones acústicas, parece que las decisiones sobre los cortes, al menos cuando había un solista implicado, se hacían con frecuencia en el estudio justo antes de fijar la grabación. *"¡Querían el vals de Fausto* (que dura sus buenos diez minutos), *pero sólo debía durar cuatro minutos!",* se lamentaba Busoni a su esposa después de un día de "sufrimiento" en el estudio en noviembre de 1919. "Esto significaba cortar de prisa, pegar e improvisar de forma que todavía quedase algo de sentido en él (...)".[117]

Pero, en otros casos, esta circunstancia no resultó perjudicial, sino beneficiosa:

[115] El manuscrito de esta obra se incluye en un abultado libro de partituras de distinta procedencia que recopila el repertorio que utilizaba Manuel María Burbano para sus actividades musicales.

[116] Marcos Salas Salazar, *Banda departamental de músicos de Nariño* (Pasto: Fondo Mixto de Cultura, 1998), 85 y 109.

[117] Timothy Day, *Un siglo de música grabada* (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 19.

> Sólo en ocasiones la vida imitaba las limitaciones tecnológicas: una de las primeras grabaciones importantes del violonchelista Janos Staker, publicada en 1948, era la Sonata para violonchelo solo op. 8 de Kodály. Staker encontró que uno de los cortes que hizo para la grabación mejoraba la obra y lo siguió haciendo siempre en concierto; el compositor se enfadó mucho en un principio, aunque puede, pensaba Staker, que incluso estuviera de acuerdo con él.[118]

En cambio, la música popular no tenía estos problemas, porque la extensión de las piezas no superaba los límites del acetato, así que sacó el mayor provecho de esta tecnología. Dentro de este género, la música tropical se convirtió rápido en el fenómeno de moda y la sociedad pedía con frecuencia a los músicos y compositores locales los temas de actualidad, demanda que llevó paulatinamente a mudar los modos de tocar y escribir música. Dentro de la modalidad de la educación musical informal, el eje de la tecnología del disco y la radiodifusión se relacionaba mucho con los nuevos influjos, pero sería equivocado desconocer que lo estuvo también con la tradición europea y la andina colombiana. Desde la década de los cuarenta, se podían escuchar programas radiales que presentaban repertorios de música de los Andes nacionales, lo mismo que era factible conseguirla en discos de 78 r.p.m. en almacenes de la ciudad.[119] Fueron muy famosos los duetos como Garzón y Collazos,[120] con sus interpretaciones de legendarias canciones, como el bambuco *Soy colombiano*, de Rafael Godoy, o el vals *Pueblito viejo*, de José A. Morales.

La integración de la radio a uno de los ejes que orientaron la educación musical en Pasto se justifica desde la extraordinaria capacidad de penetración que este medio tiene, ya fuera en un sentido constructivo o en uno alienante. Domingo Santa Cruz sostiene que la radio "... es una voz docente que se entra por todas partes, que se oye por las calles y que sólo podemos cambiar por otra voz, por otro maestro, porque la radio es

[118] Day, *Un siglo de música grabada*, 20.

[119] Entrevista a Laureano Rosero, 12 de febrero de 2014.

[120] El dueto vocal/instrumental "Garzón y Collazos" se originó en Ibagué (Tolima), en 1938. Lo conformaron Darío Garzón (1915-1986), oriundo de Girardot (Cundinamarca), y Eduardo Collazos (1916-1977), nacido en Ibagué; su repertorio principal lo constituyó la música tradicional andina colombiana, en la que fueron excelentes exponentes. En 1947, grabaron sus primeros discos sencillos, de 78 r.p.m.; en 1950, se radicaron en Bogotá y firmaron contrato con el sello "Sonolux", del que fueron artistas exclusivos durante casi 20 años y grabaron más de 250 canciones. Fueron artistas invitados a las más importantes emisoras del país, del mismo modo que se dieron a conocer en países como Venezuela, Cuba, Estados Unidos y Corea. Su talento era tal que los escogieron los compositores José A. Morales y Jorge Villamil para que interpretaran sus canciones, muchas de ellas compuestas especialmente para ellos. El dueto se desintegró en abril de 1977, con la muerte de Eduardo Collazos. Garzón y Collazos, http://www.codiscos.com/catalogo/BiografiaArtista.aspx?id=1206.

como una cátedra que ignora hasta donde el efecto de su palabra puede alcanzar".[121]

1.2 Contexto general de la educación musical en el hemisferio occidental

Con el propósito de ubicar el objeto de estudio en los ámbitos nacional e internacional se hará un esbozo de la educación musical en tres ámbitos distintos: Europa y Estados Unidos, Latinoamérica y Colombia. Esto permitirá encontrar vínculos con las metodologías específicas utilizadas en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música, así como las implicaciones ideológicas implícitas en los discursos hegemónicos que orientaron dichos procesos.

1.2.1 La educación musical en Europa y Estados Unidos

Para que se pudiera ubicar el objeto de estudio en relación con el contexto global, primero es necesario dar una idea general sobre el panorama de la educación musical en Occidente desde sus principales desarrollos pedagógicos, metodológicos y didácticos en el tiempo en que dicho objeto se ubica. Un trabajo publicado en español en 1964, *El estado actual de la educación musical en el mundo,* coordinado por Egon Kraus, permite formarse una idea más o menos amplia sobre los diferentes aspectos relacionados con la educación musical en países como Estados Unidos, la Unión Soviética, Bélgica, Suiza, Chile, Francia, Alemania, Holanda, Inglaterra y lo que para entonces era Yugoslavia. Si bien no se centra exclusivamente sobre los países occidentales, el abordaje de otras regiones, como India, Israel y Australia, complementa la visión de conjunto, toda vez que estas naciones han tenido influencia en lo económico, político y educativo de algunos de los países mencionados. Los textos de esta publicación, según las perspectivas de análisis que los autores asumen, pueden constituirse en fuentes secundarias o primarias, puesto que también contienen el resultado de la praxis educativa de quienes los escribieron.

La publicación original en inglés se realizó en 1960, aunque se había empezado a compilar desde 1958. El estudio buscó recoger información sobre tres aspectos fundamentales, sobre los que cada país respondió en mayor o menor medida: educación musical, organización administrativa

[121] Domingo Santa Cruz, "Realidad musical de América Latina. La Radio", en *Textos sobre música y folclore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia 1942-66/1969-71*, eds. Hjalmar de Greiff y David Federbaun (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 45-59.

de la formación musical y metodologías específicas empleadas. La riqueza de este trabajo radica en la variedad de visiones y enfoques de los participantes, quienes, a partir de su práctica educativa, describen un panorama muy cercano a la realidad musical de cada uno de sus países.

Este trabajo se desarrolló por iniciativa de la ISME (International Society for Music Education),[122] en el afán por proporcionar los insumos para la realización de estudios comparativos que permitieran una mayor comprensión de este importante fenómeno educativo. Florencia Pierret lo critica, con razón, al decir que las regiones estudiadas no son suficientemente representativas para que llevara semejante título.[123] A pesar de esta circunstancia y su obvia desactualización, el texto es útil para la comprensión del campo temático que ocupa a este trabajo, toda vez que aporta elementos que permiten acercarse a la realidad de la educación musical colombiana y local en el período objeto de estudio.

En un sentido más amplio, el trabajo aborda la educación musical en las escuelas y colegios, su organización académica y administrativa, las políticas estatales en torno al desarrollo de la música de cada país; la formación profesional de docentes, intérpretes, musicólogos y compositores; la evaluación, la metodología, los repertorios, los grandes conservatorios, academias y escuelas; la importancia del folclor, el estudio de la música académica occidental, el funcionamiento de orquestas, bandas y grupos de música de cámara; la participación de la Iglesia en la promoción de los estudios musicales; la utilización de la radio y el disco como recurso educativo, la conformación del pénsum de estudios, la tensión generada en los medios académicos por la proliferación de la música y la radio comerciales y la relación ideológica implícita en las prácticas educativas.

El estudio toca, de manera general, la educación musical formal desde la óptica de la profesionalización, pero sólo se centra en las escuelas de la llamada educación primaria y el bachillerato; no hay evidencias de procesos informales, en el sentido que se ha planteado en este trabajo. Gran parte de la formación musical de los niños se orientaba hacia el canto, para lo cual se utilizó, principalmente, la música folclórica y popular de cada país; también, la música académica sirvió como recurso, pero en menor proporción.

[122] La ISME se creó en Bruselas en 1953, como resultado de un evidente progreso de la educación musical en el mundo.

[123] Florencia Pierret, "Mito y realidad en la educación musical en América Latina", *Revista Musical Chilena* 26 (117) (1972):24-35, http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11334/11671 (consultado el 3 de noviembre de 2014).

La práctica del canto fue muy común, hasta el punto de que, en algunos países, la materia de música recibía este nombre, situación que se vio reflejada en Colombia, como se verá en el Capítulo 2. En Australia, por ejemplo, desde el siglo XIX, los niños educaban su voz mediante la metodología de John Hullah; este método se empleó por un largo período debido a su efectividad.[124] En Bélgica, Peter Benoit, defensor del nacionalismo musical, fundamentó la enseñanza en el canto centrado en los repertorios popular y tradicional de su país, práctica realizada desde finales del siglo XIX[125] y vigente, por lo menos, hasta 1960. En la entonces Unión Soviética, la enseñanza del canto se orientaba teniendo en cuenta los principios básicos diseñados por Mijaíl Ivánovich Glinka (1804-1857)[126] que, además de ser compositor, fue un notable profesor de canto.

Edgar Willems (1890-1978), quien conoció de cerca esta realidad educativa, manifiesta que la reducción del estudio de la música sólo al canto obedece a un problema de metodología; dice que, a finales del siglo XIX, en Francia y Bélgica se enseñaba solfeo en las escuelas con resultados desastrosos, dado que, lejos de atraer a los niños, esta práctica los alejaba de la música. Al considerar este hecho, los Ministerios de educación de los dos países recomendaron, hacia 1925, que se suprimiera esta materia y que se enseñara sólo un repertorio de canciones a los niños; también, recomendaban el uso de metodologías dinámicas, de las que se derivó el uso de medios extramusicales, como historias, dibujos, colores, fonomímicas corporales o manuales, con las que Willems no estaba de acuerdo.[1271]

La formación instrumental se orientó fundamentalmente a los instrumentos sinfónicos, pero también se dio cabida a los tradicionales, como en los casos de la Unión Soviética e India; en este país, hasta 1960, se estudiaba preferentemente la música clásica tradicional, los *ragas,* con la organología típica de cada región de su vasto territorio;[128] no hay evidencia del estudio de la música académica occidental, por lo menos en los colegios. En la Unión Soviética, se daba mucha importancia a la música y los instrumentos folclóricos en las escuelas Técnica de Música de Glière, la Lysenko y el Conservatorio de Kiev; los de mayor recurrencia

[124] Alexandra E. Cameron, "La música en la educación australiana", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, (Buenos Aires: Eudeba, 1964), 11-25.

[125] Irène Bogaert, "Situación actual de la educación musical en Bélgica", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 28-45.

[126] Elena Gembitskaja, "Principios metodológicos en la educación musical y en la instrucción musical en las escuelas soviéticas", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 224-30.

[127] Willems, *El valor humano de la educación musical*, 18.

[128] P. Sambamoorthy, "La música y su ubicación en la educación de la India", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 126-42.

eran: bandura, gusli, dombra y sopilka.[129] Sin embargo, la utilización de la música folclórica en la Unión Soviética no se reducía al uso de las canciones tradicionales de los países que la componían para entonces; a los programas educativos los conformaba un amplio repertorio, que mezclaba el folclor nacional y el de otras regiones occidentales. El propósito de esta práctica consistía en aumentar el interés y el respeto por la cultura de otras regiones y estimular, al mismo tiempo, la fantasía musical de los estudiantes.[130]

Para muchos de los países antes relacionados, la música era una parte de la formación integral del estudiante; con este propósito, los profesores de los infantes debían aprender a cantar y a tocar un instrumento, para que pudieran enseñar a sus alumnos los conocimientos básicos de este arte, para cuyo propósito se crearon instituciones dedicadas a la formación del profesorado. Es el caso del Instituto de Pedagogía de Sydney que, desde 1945, inició un curso de cuatro años para la preparación de maestros de las escuelas de la denominada educación secundaria.[131] En este sentido, el país más avanzado fue la entonces Unión Soviética; sus políticas de socialización de la cultura posibilitaron que amplios sectores de la población estudiantil accedieran tanto a la música como a las distintas artes, para lo cual sus profesores debían adquirir una sólida formación. En Suiza ocurría otro tanto; la educación musical era tan generalizada, que no había un solo cantón en el que los profesores de primaria y bachillerato no tocaran violín o piano.[132]

En la que fue Yugoslavia, Trude Reich hizo una relación detallada sobre la educación musical profesional y la que se impartía en las escuelas. En el primer caso, estaba la educación profesional, en la que se formaban intérpretes, compositores, directores, musicólogos, pedagogos y críticos; esta formación estaba a cargo de instituciones especializadas, cuyo número creció sensiblemente después de la II Guerra Mundial, como una respuesta a la necesidad de reconstruir física y emocionalmente al país.[133] Para el segundo caso, la música se tomaba como materia educativa y de enseñanza brindada en las escuelas elementales, cuyo propósito fue el de

[129] Vanett Lawler, "Las artes en el programa educativo de la Unión Soviética", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 242-78.

[130] María Rumer, "La educación musical en las escuelas de la Unión Soviética", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 212-30.

[131] Cameron, "La música en la educación australiana", 19.

[132] Rudolf Schoch, "La educación musical en las escuelas suizas", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 182-97.

[133] Trude Reich, "El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 156-81.

coadyuvar en el proceso de formación emocional y ética del estudiantado. En este país, la educación musical iniciaba en el primer año de primaria y se extendía hasta el octavo grado.[134]

Pero, también, existieron los bachilleratos musicales, en los que los niños recibían una formación preparatoria para su ingreso a los centros de formación profesional. La Yugoslavia de entonces contaba con escuelas secundarias de música, donde se ofrecían cursos propedéuticos de cuatro años, que los niños tomaban paralelamente a sus estudios regulares. En otros países, como Alemania, todos los estudiantes de bachillerato recibían clases de música; por motivos pedagógicos y psicológicos, ningún alumno, ni siquiera aquellos que tuvieran problemas para el canto, estaba exento de la formación musical.[135]

Desde el punto de vista de los estudios superiores, los países europeos han contado con los mejores centros musicales del mundo. La mayoría de los grandes Conservatorios del Viejo Continente se crearon durante el siglo XIX. En Bélgica, las escuelas estatales, los Conservatorios Reales, se originaron en instituciones que funcionaban de tiempo atrás y se consolidaron como centros de formación musical superior en diferentes momentos: en Bélgica, el de Bruselas y el de Lieja, se constituyeron como tales en 1831, el de Gante en 1871 y el de Amberes en 1898;[136] en Alemania ocurrió otro tanto, puesto que algunos de los centros, como la *Akademie für Kirchenmusik*, especializada en música religiosa, se fundó en 1822; la Escuela Superior de Música Franz Liszt de Weimar, se erigió en 1872; la Escuela Superior de Música y Teatro «Felix Mendelssohn Bartholdy», de Leipzig, se creó en 1843; en Hungría, el mismo Franz Liszt fundó la Academia Húngara de Música, en 1875.

En España, el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona se fundó en 1886; el Conservatorio Navarro de Música Pablo Sarasate existe, como tal, desde 1957, pero proviene de la Escuela Municipal de Música que se había creado en 1858; el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se fundó en 1830. En Inglaterra, en 1843, se fundó la Cambridge University Musical Society; en Rusia, el centro más antiguo es el Rimsky-Korsakov, de San Petersburgo, que data de 1862; en Bélgica, el Conservatorio de Bruselas se fundó en 1831 y, en Francia, el Conservatorio Nacional de París (en 1795) y la Schola Cantorum (en 1896), de los que fueron beneficiarios muchos músicos colombianos, como Guillermo Uribe Holguín, Antonio María

[134] Reich, "El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual", 170.
[135] Egon Kraus, "La educación musical en los colegios de Alemania", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 88-102.
[136] Bogaert, "Situación actual de la educación musical en Bélgica", 34.

Valencia, Honorio Alarcón, Gustavo Santos, entre otros, como se verá más adelante.

Otro aspecto que atraviesa gran parte del panorama de la educación en general y la educación musical en particular de los países en mención, es la presencia de la tecnología del disco y la radiodifusión. El disco, que con tanta fidelidad sirvió a los intereses particulares al permitir la masificación de la música popular, también benefició a la educación musical, porque permitió el fortalecimiento de la Historia de la Música, como área del pénsum de los programas de formación profesional. Hasta antes de su creación, esta materia se ofrecía en los conservatorios de forma teórica; debido al disco y a los aparatos de reproducción mecánicos y eléctricos, se convirtió en una disciplina atractiva para el estudiantado. Todas las escuelas y conservatorios de Occidente entraron en el uso de esta tecnología en diferentes momentos.

Debido a su extraordinario alcance, la radio pronto se convirtió en un medio apetecido para toda suerte de intereses (políticos, ideológicos, económicos, educativos). Las emisoras se utilizaron para la alfabetización en países en que, por sus grandes extensiones territoriales, la cobertura educativa era baja. En relación con la música, en la Unión Soviética las estaciones radiofónicas ofrecían una amplia variedad de programas para todas las edades; uno de los más populares fue "Retratos de los compositores", programa que tenía un carácter didáctico e interactuaba con el público, en especial con la infancia; los niños respondían preguntas y resolvían adivinanzas sobre los compositores y las presentaban a la emisora mediante un sistema llamado "Musicbox" y a través del diario radiotelefónico infantil.[137] En Francia, se transmitían por estaciones radiales ejercicios de técnica vocal, canciones breves y audición comentada de obras del repertorio universal.[138]

Muchas emisoras europeas, debido a la tecnología de la onda corta, podían sintonizarse en todas las regiones del mundo; por medio de ellas llegaba al oyente una variada programación en el idioma local, elaborada en países como Alemania (Deutsche Welle, DW); Holanda (Radio Nederland); Inglaterra (BBC de Londres); Italia (Radio y Televisión Italiana, RAI); España (Radio y Televisión Española, RTE); Francia (Radio y Televisión Francesa, RTF), entre otros. Todos estos países se reconocen históricamente como colonialistas, dado que sus dominios se extendieron, en el pasado, a lo largo y ancho de los cinco continentes. Entonces, se

[137] Rumer, "La educación musical en las escuelas de la Unión Soviética", 218.

[138] Blanche Souriac, "La enseñanza de la música en Francia", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 70-87.

podría pensar que los intereses implícitos en su *generosa* programación cultural no fueron del todo altruistas y que, más bien, pudieron orientarse en función de cumplir sus propósitos neocolonizadores. Lo cierto es que la debilidad cultural, tecnológica y económica de regiones como América Latina permitió abrir los espacios a estos influjos sin que se opusiera mucha resistencia. Al respecto, Walter Guido dice que:

> [...] la postración intelectual y el colonialismo que caracteriza a nuestros países [latinoamericanos], en tiempos de la dominación extranjera, no se eliminó con el acto de la proclamación de independencia, sino que se agravó de tal manera a partir del primer cuarto del presente siglo, que, de no reaccionar inmediatamente, en poco tiempo más habremos de comprobar que "la adopción forzada de una cultura, de un lenguaje, de una religión, de costumbres extranjeras, representan un lavado de cerebro colectivo equivalente a un genocidio cultural".[139]

Sin embargo, si bien existe un núcleo de verdad en estas palabras, cuando el individuo valora su realidad cultural, el acceso a la cultura europea no necesariamente conlleva efectos enajenantes; el problema surge cuando dicha cultura se reconoce como la única válida.

Desde sus comienzos, tanto en Europa como en América, la radiodifusión se desarrolló, en la práctica, en función de los intereses de la empresa privada; sin embargo, sólo se puede hablar de la radio comercial a partir de 1922, cuando se establecieron las grandes emisoras y las cadenas radiales.[140] Los intereses de dicha empresa privada no favorecieron a la música académica, sino a la música popular, cuyo consumo creció exponencialmente debido a la aguda penetración de este medio de comunicación y a la proliferación del disco. Al respecto, Guido sostiene que "... los medios de comunicación de masas, que debían estar exclusiva y desinteresadamente al servicio de la educación y la cultura de los pueblos, pertenecen a poderosos consorcios internacionales integrados con capitales privados, cuya única finalidad es el afán de lucro".[141]

El rápido crecimiento de la radio comercial provocó una reacción en las organizaciones culturales que habían optado por favorecer a la música académica, en especial la europea; sus esfuerzos se enfocaron en buscar mecanismos para contrarrestar los efectos, supuestamente, nocivos para la sociedad. En Chile, por ejemplo, el Instituto de Radiodifusión Educativa, dependiente del Ministerio de Educación, buscó asociarse con otras

[139] Walter Guido, "Interignorancia musical en América Latina", en *América latina en su música*, ed. Isabel Aretz (México: Unesco/Siglo XXI, 1977), 286-314.

[140] La radio en Colombia - historia, http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/periodismo/radio. htm (consultado el 15 de abril de 2015).

[141] Guido, "Interignorancia musical en América Latina", 286-87.

emisoras, con el objeto de "... contrabalancear el efecto deplorable que la organización comercial de la radiodifusión, de acuerdo con el modelo norteamericano, causa tanto en Chile como en casi todos los países de América Latina".[142]

En contravía de las emisoras comerciales, la radiodifusión cultural trató de favorecer el conocimiento de la música académica, pero su audiencia nunca fue masiva; desde sus comienzos fue una radio para la *inmensa minoría*.[143] La desventaja económica llevó a que estas estaciones desaparecieran progresivamente hasta convertirse en un reducto aislado de bajísima sintonía. Domingo Santa Cruz, en un texto de 1959, responsabiliza a los gobiernos por esta situación al entregar el espectro hertziano a los particulares, quienes se dedicaron a explotar sus bondades con fines netamente comerciales; considera que su falta de visión permitió la proliferación de una subcultura, que se generalizó entre la población en detrimento de los valores estéticos universales. Al respecto, argumenta:

> Las cosas [...] no deberían haber llegado a esta emergencia si nuestros gobernantes hubieran tenido un poco de visión, y no hubieran considerado los intereses de la cultura como exigencias superfluas, que el comercio aceptaría en las medidas de sus posibilidades, y que las oficinas del gobierno irían estableciendo en forma paulatina [...] El mal de la vulgaridad ha echado raíces, ha creado intereses, ha creado tipos humanos especialistas, y cuando a esta gente se le dice que hace mal, hay hasta gremios que se mueven, políticos que se interesan, y sólo una mano poderosamente férrea puede llegar a la cirugía de un cáncer espiritual que se cierne sobre las generaciones futuras.[144]

La proliferación del fenómeno de la música comercial puede explicarse desde los principios que orientan el mismo orden burgués. Desde su visión utilitaria de la realidad, el capitalismo busca la masificación del consumo de sus mercancías, satisface las necesidades reales y crea nuevas para ampliar su mercado; diseña productos perecederos con el propósito de crear una circularidad entre consumo y producción, círculo que genera réditos cuantiosos; no le interesa la trascendencia, le interesa la inmediatez; fomenta el hedonismo con el principio benthamista que señala *el mayor*

[142] Domingo Santa Cruz y Cora Bindhoff, "La enseñanza de la música en Chile", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 46-69.

[143] Consigna de la emisora HJCK, que es una estación radiofónica privada, fundada el 15 de septiembre de 1950, con el propósito de transmitir programas culturales, entre los cuales ha tenido especial acento la difusión de repertorios académicos de la música europea. En 2005, esta emisora deja su frecuencia en el dial, 89.9, para trasmitir por la *web*. La consigna que cruza toda la programación de la HJCK es la de "levantar el nivel cultural de la radio comercial en Colombia". Historia de la hjck, http://www.hjck.com/historia/historia-de-la-hjck/20051118/nota/ 2221 58.aspx (consultado el 15 de septiembre de 2014).

[144] Santa Cruz, "Realidad musical de América Latina. La Radio", 55.

bien para el mayor número de personas. Ante este estado de cosas, la música académica no le brinda muchas posibilidades, puesto que su consumo se circunscribe a un limitado grupo de personas, que la valora y disfruta.

Por el contrario, la música comercial les proporciona a los empresarios las condiciones para conseguir sus propósitos; permite la masificación, porque es de fácil entendimiento; genera consumos colaterales en otros sectores del mercado, como la ropa, el calzado, las bebidas alcohólicas y, como es obvio, los aparatos de reproducción de música y los discos; posibilita la transmisión de ideologías, para crear estilos de vida consistentes con el *establishment*; es una música creada para el disfrute y para el baile; no propicia la creación de auditorios, que sería el caso de la música académica, sino la de discotecas y cantinas.

El perfeccionamiento de esta tecnología llevó a la sociedad a alejarse cada vez más de las salas de conciertos y a entregarse a la escucha de la música grabada y, lo más grave, a dejar de tocarla. Yehudi Menuhin lo expresa con nostalgia, cuando dice que "muy pocos de nosotros, en el Occidente, participamos ya en el proceso de hacer música, como no sea, quizá, en la iglesia o la escuela. La mayoría vivimos en grandes ciudades, tenemos nuestras ocupaciones y nos conformamos con dejar que otros hagan música para nosotros".[145] En la década de los años cincuenta, en Bélgica, al igual que en otros países, el auge de esta tecnología perjudicó notablemente el teatro lírico y, en general, la asistencia a los conciertos en vivo, fenómeno que llegó a niveles tan críticos que, para que se pudiera llenar un auditorio se necesitaba que se presentara a los más connotados artistas europeos,[146] lo que no deja de inquietar a gran cantidad de músicos académicos, como se verá más adelante.

Lo expuesto hasta ahora forma parte de una discusión, donde a menudo se argumentan posiciones extremas; sin embargo, ni el ecumenismo de la globalización capitalista ni las posiciones indentitarias esencialistas pueden dar cuenta de la complejidad de las relaciones que los seres humanos suscriben con la música, donde se entrecruzan no sólo aspectos económicos y políticos, sino también estéticos y culturales.

Para retomar el cauce de este apartado, conviene revisar lo relativo a la metodología específica europea y norteamericana. En este sentido, es posible observar, en algunos de los países en mención, cómo los principales métodos empezaron a utilizarse en los colegios y en los conservatorios, en especial los métodos de Willems, Dalcroze, Kodály y Orff. El siglo XX

[145] Yehudi Menuhin y Curtis W. Davis, *La música del hombre* (México: Fondo Educativo Interamericano, 1981), 234.
[146] Bogaert, "Situación actual de la educación musical en Bélgica", 42.

se caracteriza por haber desarrollado las más importantes metodologías con que cuenta la educación musical actual; las más notables las crearon Carl Orff (1895-1982), Zontán Kodály (1882-1967), Edgar Willems (1890-1978), Maurice Martenot (1898-1980), Shinichi Suzuki (1898-1998), Murray Schafer (1933) y Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Otros metodólogos y teóricos, no menos importantes, quienes han hecho aportes a este campo educativo, son: Justine Bayar Ward (1879-1975), Joan Llogueras i Babia (1880-1953), Irineu Segarra i Malla (1917-2005), Rosa Font Fuster (1931-2013), Montserrat Sanuy Simón (1935), Luis Elizalde Ochoa (1940), María Ángeles Cosculluela Mazcaray (1943-2002), John Frederick Paynter (1944-2010), David J. Elliott y Paul Fraisse (1911-1996), entre otros.

Para el período que ocupa esta investigación (1938-1965), la mayoría de estas metodologías estaban en proceso de consolidación; muchas de ellas empezaban a darse a conocer en sus lugares de origen y en los países de influencia política y económica; en el caso de las metodologías europeas, este proceso expansivo se vio limitado por las dos guerras que asolaron esa región del mundo.

Dalcroze nació en Viena, pero la mayor parte de su vida transcurrió en Ginebra, Suiza, ciudad en la que murió en 1950. Su *Euritmia*[147] se popularizó inicialmente en Alemania, entre 1911 y 1914; debido a los conflictos de la I Guerra Mundial, decidió regresar a Suiza para fundar su instituto en Ginebra, lo que ocurrió en 1915;[148] con este organismo logró en vida, y con mayor acento después de su fallecimiento, una amplia popularización de su método en muchos países del mundo. Desde la fundación del Instituto Dalcroze, la Rítmica adquirió mucha importancia en Suiza, donde Mimi Scheiblauer fue la persona que con mayor ahínco difundió el método;[149] en España, Juan Llongueras (1880-1953) creó, en 1912, el Instituto de Rítmica y Plástica, hoy llamado Instituto Llongueras de Barcelona, dedicado a la difusión del método de Dalcroze.[150] En Suiza tiene asiento, desde 1926, la Unión Internacional de Profesores del Método, cuyo propósito fundamental es la enseñanza de la *Rítmica* en el orbe.

La escuela de Dalcroze fructificó ampliamente en Alemania, a pesar de la brevedad del tiempo de su permanencia en ese país y las circunstancias del

[147] La euritmia es la asociación de ritmo y movimiento corporal. El método de Dalcroze se conoce más como Gimnasia Rítmica o, simplemente, como *Rítmica*, pero también se identifica como *Euritmia* y relaciona muy de cerca la mente y el cuerpo, en la consideración de que éste sirve de puente entre la música, el pensamiento y la emoción.

[148] Silvia del Bianco, "Jacques Dalcroze", en *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez (Barcelona: Graó, 2007), 23-32.

[149] Schoch, "La educación musical en las escuelas suizas", 193.

[150] Pilar Pascual Mejía, *Didáctica de la música para primaria* (Madrid: Prentice Hall/Pearson, 2002), 101.

conflicto bélico. Los más importantes seguidores que tuvo fueron: Elfriede Feudel, Charlotte Pfeffer, Carl Orff y Hans Bergere; el más importante de ellos fue Orff,[151] cuyo trabajo como pedagogo fue tan notable como el de compositor; en 1924, Orff creó, junto con Dorothee Günther, una escuela de rítmica, música y danza, conocida como Güntherschule; a partir de este proyecto, desarrolló sus ideas pedagógicas que, luego, en 1948, empezó a transmitir en formatos didácticos por la Radio Bávara. Como resultado de estos programas, la editorial Schott publicó, en 1950 y 1954, cinco libros, que recogen su aporte a la enseñanza de la música, con el nombre *Das Schulwerk* o, por su título en inglés, *Music for children*;[152] en estos textos, provee el material para la enseñanza de la música a los niños por medio del canto, el palmoteo y el uso de instrumentos de percusión y de viento, como la flauta dulce. Elfriede Feudel, además de trabajar con la rítmica de Dalcroze, desarrolló los principios pedagógicos de Orff desde su aplicación instrumental.[153]

Una metodología que se utilizó con mucho acierto fue la llamada *tónica do* o *tonic-sol-fa*;[154] este sistema forma parte del método de Zoltán Kodály; su difusión inició en Hungría, para extenderse a otros países europeos, asiáticos y americanos, en especial a Estados Unidos. En esta metodología, el Do es igual a 1, por ser el primer grado de la escala, a la vez que es el grado fundamental de la tónica, por lo que 1 es igual a tónica (Do = 1, 1 = tónica); una vez que el estudiante hubiera asimilado la tonalidad de Do mayor, se puede presentar el concepto de tónica y trasladarlo a otros lugares del pentagrama, para solfear en otras tonalidades, con utilización de los grados de dicha escala.[155] Kodály, como bien se sabe, realizó un trabajo exhaustivo de recuperación del patrimonio musical de su país, labor que adelantó con Béla Bartók. Este material recopilado, que Kodály consideraba como la lengua materna musical del pueblo húngaro, sirvió de fundamento para la elaboración de su método, en el cual el canto es fundamental. Kodály

[151] Carl Orff nació en Munich, Alemania, el 10 de julio de 1895; fue un compositor y pedagogo; entre sus obras musicales se destacan *Carmina Burana* (1937), *Triunfo de Afrodita* (1953) y *Catulli Carmina* (1943); como pedagogo musical, se lo conoce mundialmente por su trabajo *Das Schulwerk*, al que se liga el llamado Instrumental Orff, compuesto por instrumentos de percusión, tanto melódicos como rítmicos.

[152] Sofía López Ibor, "Carl Orff", en *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez, 71-78.

[153] Hans Mersmann, "El estudio de la música en Alemania", en *El estado actual de la educación en el mundo*, ed. Egon Kraus, 103-7.

[154] Originalmente, se conoce como *Tonic-sol-fa*, porque, en esta metodología, el estudiante aprende primero el acorde de tónica (do, mi, sol), luego el de dominante (sol, si, re) y, luego, el de subdominante (fa, la, do). La relación de los acordes es do, sol, fa, de allí su denominación: *tonic-sol-fa*.

[155] Alejandro Zuleta Jaramillo, *El método Kodály en Colombia* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008), 75.

se entregó por completo a su sueño de llevar educación musical a todo el pueblo húngaro; en ese afán, logró que los niños de algunas escuelas recibieran clases de música todos los días.[156]

Como se dijo, la metodología de la *tónica do* se difundió ampliamente en Europa, continente en el que tuvo más defensores que detractores, lo que se evidencia, por ejemplo, en que en todos los cantones suizos de habla alemana la enseñanza de la música se hizo por medio de este sistema,[157] pero en otros países su aplicación fue objeto de revisión, con el propósito de adaptarla a las condiciones singulares de sus músicas. En la entonces Yugoslavia, esta metodología se revisó pormenorizadamente debido a las particularidades de las formas melódicas, armónicas y rítmicas de su música, derivadas del uso corriente de la escala cromática no temperada y de los modos eclesiásticos (protus, deuterus, tritus, tetrardus). Al respecto, Trude Reich señala: "... mientras que la mayor parte de los pueblos europeos y especialmente las naciones germanas pueden seguir adelante a partir de los simples cantos folklóricos (*sic*), que están basados en los acordes tonales, para el arte musical nacional de los eslavos meridionales tuvo que inventarse un procedimiento diferente".[158]

Otra de las metodologías que ha tenido amplia difusión es la de Edgar Willems, educador que nació en Bélgica, pero su trabajo pedagógico lo desarrolló en Suiza. Su método incluye aspectos técnicos, pero, sobre todo, psicológicos y humanísticos; buscó con denuedo las bases para lograr una educación que contribuyera a construir y armonizar al ser humano por medio de la música. Según los postulados que evidencia en sus trabajos escritos, todas las personas (niños, adolescentes y adultos) poseen las condiciones físicas, afectivas, mentales y espirituales para la práctica vocal e instrumental. No se centra en los procesos de aprendizaje, sino en una educación que tiene como punto de partida la psicología moderna, que considera al ser humano pleno de potencialidades.[159] Sus dos textos fundamentales, *El valor humano de la educación musical* y *Las bases psicológicas de la educación musical*, expresan detalladamente los principios filosóficos y psicológicos de su pensamiento educativo.

Edgar Willems mantuvo estrecha relación con algunos países latinoamericanos; el que más veces visitó fue Argentina; estas visitas las coordinó el violinista Rodolfo Zubrisky (1912-1991), quien se encargó

[156] Willems, *El valor humano de la educación musical*, 21.
[157] Schoch, "La educación musical en las escuelas suizas", 187.
[158] Reich, "El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual", 162.
[159] José Fernández Ortiz, "Edgar Willems", en *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez, 43-53.

de organizar sus conferencias en nueve ciudades diferentes.[160] Zubrisky desarrolló una intensa actividad pedagógica y fue el fundador de la Sociedad de Educación Musical de Argentina. En este mismo país, Guillermo Gaetzer, director del Instituto Collegium Musicum, también invitó a Willems, quien dio muchos cursos sobre su método.[161] De igual forma, realizó trabajos de formación en Uruguay, Venezuela, Nicaragua y Brasil. El método ha contado con un gran número de latinoamericanos que se han dedicado a difundirlo; entre las personas más destacadas está Violeta Hemsy, también de nacionalidad argentina.[162]

La educación musical, como parte de los programas educativos de un país determinado y, como tal, parte de los Aparatos Ideológicos de Estado, se inscribe en las ideologías que sustentan las políticas que orientan dichos programas. En la Unión Soviética y en Estados Unidos, en la década de los cincuenta, las ideologías socialista y capitalista se evidencian en el sistema educativo y, por ende, en la formación musical. En un régimen como el soviético, el arte por el arte o el arte como resultado de la expresión libre del individuo no tenía cabida; no era posible la experimentación pura en la composición, el abstraccionismo en la pintura o el expresionismo en la danza. Desde la concepción del realismo socialista estalinista, el arte debía estar al servicio y al alcance de la comprensión del pueblo y servir, como medio publicitario, a los intereses del Partido.[163]

Los artistas en general, los obedientes a los lineamientos del sistema político, tenían la convicción "... de que era su deber utilizar sus talentos creadores de manera que pudiera resultar de sus creaciones una comprensión de toda la música y de las otras artes para todos los pueblos, una comprensión directamente relacionada con la vida del pueblo y compatible con sus ideas e ideales, que deben ser elevados".[164] A los "malos individuos", al decir de Althusser, a los desobedientes, se los doblegaba con los persuasivos sistemas de sometimiento, entre ellos los Gulag. Dentro de los centenares de casos relacionados con los artistas de la URSS, se conoce bien el de Dmitri Shostakóvich, quien debió renunciar a sus aspiraciones creativas para seguir los preceptos estalinistas.

En el otro extremo, en Estados Unidos, desde la perspectiva del capitalismo, la educación se inscribía también dentro de una clara

[160] Willems, *El valor humano de la educación musical*, 10.
[161] Willems, *El valor humano de la educación musical*, 10.
[162] Willems, *El valor humano de la educación musical*, 10.
[163] Juan Alberto Kurz Muñoz, *El arte ruso, la era soviética* (Valencia: Instituto de Arte Ruso y Soviético, 1991), 177.
[164] Lawler, "Las artes en el programa educativo de la Unión Soviética", 242-78.

tendencia: se habla aquí de la llamada Tecnología Educativa y de la psicología conductista. El propósito de esta tendencia es optimizar los resultados en el campo educativo para lograr un mejor aprendizaje a través de la regulación del comportamiento del individuo y, con ello, optimizar su incorporación al sistema de producción. El conductismo trataba de aplicar en la educación una tecnología humana, con el objeto de planificar psicológicamente el ambiente escolar a partir de la evidencia empírica manifiesta en el comportamiento del estudiante y, en este proceso, introducir unos modelos de conducta favorables para el *establishment*. Dentro de este ambiente educativo, como fruto de la presión económica, la planificación, los objetivos y la evaluación fueron de gran importancia. Se debe recordar que, en ese entonces, el mundo se estaba recuperando de los horrores de la guerra, a la vez que se estaba acomodando al nuevo reordenamiento territorial, en el cual los Estados Unidos y la Unión Soviética participaron mayoritariamente en la repartición de las ventajas geoestratégicas de ese reordenamiento.

La tecnología educativa, asociada al conductismo, ha llevado a utilizar la música para modificar el comportamiento de los individuos a través de los *mass media*: "... cierto tipo de música tranquiliza y calma, motivo por el cual se ha usado eficazmente en la industria, en los centros comerciales y hospitales. Se la ha usado para avivar las emociones en las convenciones políticas y como un medio para crear los sentimientos de grupo y uniformidad de objetivos en varios otros tipos de mítines".[165] Del disfrute estético y del goce sensual, la música pasó a convertirse en un medio terapéutico para remediar problemas de aprendizaje, modificar comportamientos antisociales, coadyuvar a la superación de trastornos emocionales y motores y contrarrestar conductas hostiles en los niños, para inducirlos a asumir comportamientos socialmente adecuados.[166]

En suma, la educación musical, en los países relacionados, tiene importancia en tres niveles: uno, como medio para la formación integral del individuo; dos, como medio para el fortalecimiento de la cultura y la identidad nacional y, tres, como medio de difusión de ideologías políticas. La música popular y la tradicional comparten escenario con la académica, pero quienes están detrás de esta última ven con preocupación la proliferación de la música comercial. Los ejes sobre los cuales recae la formación musical en estos países son, fundamentalmente, tres: la formación profesional ofrecida por escuelas, conservatorios y universidades; la educación musical

[165] Robert L. Garretson, *La música en la educación infantil* (México: Editorial Diana, 1980), 13.
[166] Garretson, *La música en la educación infantil*, 15.

de la escuela elemental y del bachillerato, que hacen parte de la modalidad formal y la no estructurada y de apoyo, que es aquella intermediada por la tecnología del disco y la radiodifusión, que corresponde a la educación informal.

No existe evidencia de procesos informales desarrollados en los núcleos familiares, en las agrupaciones musicales y a partir de la tecnología del disco y la radiodifusión en el sentido en que se ha planteado en este trabajo. Sin embargo, el que no se reseñe en el estudio coordinado por Egon Kraus no quiere decir que no existiera. Sólo para poner un ejemplo, el *jazz* fue, en sus comienzos, una música marginal, que se aprendía de oído y solamente cuando se convirtió en un fenómeno mundial empezaron a crearse las escuelas, de lo que se deduce que esta, al igual que otras músicas populares, en los años cuarenta y cincuenta, se aprendía de los discos y de las transmisiones radiales, con el consecuente desarrollo auditivo que ello conllevó y que se analizará en su momento.

1.2.2 La educación musical en Latinoamérica

Se ha revisado hasta aquí, en términos generales, la situación de la educación musical que, hacia 1960, presentaban los países relacionados en el informe coordinado por Kraus. Como se pudo ver, el único país latinoamericano que participó de este trabajo fue Chile, por lo que se deja un vacío muy grande en la comprensión de la realidad musical del subcontinente. Sin embargo, este mismo país, por medio del INTEM (Instituto Interamericano de Educación Musical),[167] con sede en Santiago de Chile y liderado por las profesoras Brunilda Cartes y Cora Bindhoff, adelantaron un trabajo similar al desarrollado por Kraus. La primera determinación que tomaron dichas profesoras, desde el recién creado INTEM, fue la elaboración de una encuesta para aplicarse en los países latinoamericanos sobre tópicos que trataban de establecer la situación de su educación musical.[168] Estos tópicos se relacionaban con la organización institucional, planes de estudio, objetivos, programas, métodos, material didáctico, evaluación,

[167] El Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM) se creó en diciembre de 1950, en la Primera Conferencia Interamericana de Especialistas en Educación Musical realizada en San Germán de Puerto Rico. Este Instituto desempeñó una fructífera labor en los distintos países latinoamericanos, por medio de sus cursos de perfeccionamiento. En Pasto, en convenio con la Universidad de Nariño, desarrolló un programa a nivel de posgrado, denominado Especialización en Educación Musical, cuya única cohorte se conformó entre 1995 y 1997.

[168] Brunilda Cartes, "Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la educación musical", *Revista Musical Chilena* 18, 87-88 (1964):9-13, http://www.cuadernosdehistoria.uchile. cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860 (consultado el 10 de julio de 2014).

formación del profesorado, actividad extracurricular, presupuesto y asistencia técnica, entre otros.

Los resultados de esta encuesta no fueron muy alentadores. El informe escrito por Brunilda Cartes y publicado por la *Revista Musical Chilena*, en 1964, muestra un panorama un tanto precario. El artículo *La educación musical en Latinoamérica*, escrito por la profesora portorriqueña María Luisa Muñoz y publicado en 1976, también en la *Revista Musical Chilena*, permite comprender con mayor claridad la dificultad central. Desde los comienzos del siglo XX, cuando empezó a gestarse la idea de la educación musical, el primer obstáculo que tuvo que salvar fue la ausencia de una legislación que permitiera ofrecerla en las escuelas y colegios de la enseñanza regular; en la medida en que esta situación fue cambiando, se presentó el infranqueable problema presupuestal, que iba de la mano con la falta de voluntad política de los gobernantes de turno. Los Ministerios de educación de los diferentes países se habían enfrascado en la resolución de los problemas "reales" de la educación general, así que la educación musical no iba más allá de ser un proyecto romántico, de personas que soñaban con un mundo mejor. A pesar de los esfuerzos realizados desde 1941 por la Unión Panamericana, Organización de los Estados Americanos (OEA) desde 1948, en cabeza de su Oficina de Música, no resultó posible generalizar la conciencia sobre la importancia de la educación musical para el niño latinoamericano.[169]

Fabio González Zuleta, en un comentario sobre la encuesta en mención, encuentra demasiado entusiasmo en las conclusiones a las que llegaron sus autoras; considera que

> [...] sin exagerar el pesimismo porque la evolución, la conciencia y el incremento de la enseñanza musical en los niveles escolares, universitarios y profesionales ha mejorado notablemente en los últimos años, se nota en muchos casos, sin embargo (a pesar de los programas), un abandono generalizado, poco interés o escasa actividad en esos niveles, como también un rompimiento práctico de la continuidad con el sector universitario y profesional, encontrándose, apenas, una vinculación a través de las especializaciones pedagógicas.[170]

Esta situación se debatió en muchos escenarios propiciados por organismos, como la International Society for Music Education (ISME), el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), el INTEM, la Conferencia

[169] María Luisa Muñoz, "La educación musical en Latinoamérica", *Revista Musical Chilena* 30, 134 (1976), file:///C:/Users/Administrador/Downloads/13459-34643-1-PB%20(1).pdf (consultado el 17 de julio de 2014).

[170] Fabio González Zuleta, "Adiestramiento del artista en el medio social", en *América latina en su música*, ed. Isabel Aretz, 88-102.

Nacional de Educadores en Música (MENC), la Asociación Latinoamericana de Educación Musical (ALADEM), entre otras, para lograr algunos resultados parciales en algunos países, pero se debe anotar que, debido a los músicos latinoamericanos con asiento en estos organismos, la educación musical es ahora una realidad muy diferente a lo que fue entonces.

La encuesta antes mencionada no la respondieron todos los países a los que se les envió, sólo el 60% lo hizo. En un informe paralelo, publicado en el mismo número de la anteriormente referida Revista Musical Chilena de 1964, escrito por Cora Bindhoff, aparecen los países que la contestaron: Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Colombia, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, México, República Dominicana y Puerto Rico.[171] Los informes muestran que, a pesar de que la educación musical formaba parte del pénsum de estudios de las escuelas y colegios, su ofrecimiento tenía muchas debilidades en lo relacionado con cobertura, presupuesto, material didáctico, capacitación del profesorado, metodología de la enseñanza y procedimientos de evaluación.

El texto de Bindhoff, un poco más analítico, permite tener una visión más cercana a la realidad de la educación musical en el subcontinente, en la primera mitad del siglo XX; señala que el único país de los mencionados en el que la educación musical no es obligatoria en los niveles de primaria y bachillerato es Colombia, lo que no resulta del todo cierto, porque la enseñanza de la música en el país se reglamentó desde 1870, por medio del Decreto Orgánico de Instrucción Pública, lo que permite asegurar que, por lo menos normativamente, la enseñanza de la música era obligatoria; cosa muy diferente es que no hubiera funcionado en la práctica.

Al igual que en algunos de los países de Europa antes mencionados, los programas de formación musical en Latinoamérica se relacionaban con las músicas tradicionales, acompañadas por sus instrumentos característicos. La música académica, fundamentalmente europea, se limitaba a los centros urbanos más importantes, mientras que la provincia no tenía acceso a ella o lo tenía por otros medios, como la radiodifusión. La radio y el disco se utilizaban como recursos complementarios en la educación musical, pero esto no era homogéneo debido a las dificultades que tenía su adquisición. En muchos centros educativos de educación básica primaria, el mismo docente encargado de la formación general

[171] Cora Bindhoff, "Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical en América Latina",
Revista Musical Chilena 18, 87-88 (1964):5-8,
http://www.cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860 (consultado el 19 de septiembre de 2014).

se ocupaba de la enseñanza de la música, muchas veces sin tener la preparación adecuada.

La encuesta logró identificar una serie de necesidades comunes a la mayoría de los países, que pueden resumirse del siguiente modo: escasez de especialistas en didáctica, metodología musical, dirección coral e instrumentistas y deficiencias en el diseño de programas; baja capacitación del profesorado, limitado presupuesto, inexistencia de textos de estudio y bibliografía sobre compositores y repertorios latinoamericanos; poca o ninguna discografía y equipos de reproducción. Estas necesidades le sirvieron de sustento al INTEM para la creación del Programa de Perfeccionamiento en Música, que se ofreció en muchos países, inclusive en Colombia. Dentro de este grupo de necesidades, hay dos que merecen una consideración especial: la primera se relaciona con la creación de programas musicales educativos para transmitirse por la radio y la televisión con el objeto de que sirvieran de refuerzo y complementación a los procesos adelantados por las instituciones que desarrollaban la formación musical, lo cual es una constante en la mayoría de los países antes relacionados.

La segunda necesidad llama la atención, por su juicio valorativo: "elevación del nivel cultural de la música comercial radiada". Surgen muchas inquietudes ante esta situación: conviene preguntarse, ¿desde qué horizonte se concibe esta necesidad? ¿Cuáles eran los parámetros utilizados para medir el nivel cultural de la música comercial? ¿Cuáles eran los riesgos implicados en la desarticulación de la música comercial con el canon establecido? ¿Por qué los músicos académicos tenían esta preocupación? ¿Qué segregación estaba implícita?

El panóptico de Bentham, estudiado por Foucault, en su texto *Vigilar y castigar,* es una cárcel, cuya estructura tiene una torre, desde la cual es posible observar, sin que lo observen, lo que sucede en las celdas donde se ubican los reclusos, integrados, al decir de Foucault, por locos, enfermos, condenados, obreros o escolares.[172] Simbólicamente, las celdas contienen formas de pensamiento y concepciones del mundo consideradas anormales por el establecimiento. En la torre central hay un guardián, que vigila a los presos sin que lo vieran, pero de cuya vigilancia, con el fin de que el poder funcione de manera automática, todos los reclusos son conscientes.[173] Es el ojo de Dios que observa el mundo desde su lugar privilegiado, sin que se admitiera ninguna duda. Santiago Castro, al relacionar la torre del panóptico con la ciencia positiva, llama a ese lugar de observación la *hybris* del punto cero:

[172] Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 184.
[173] Foucault. *Vigilar y castigar*, 185.

> Como el Dios de la metáfora, la ciencia moderna occidental se sitúa fuera del mundo (en el punto cero) para observar al mundo, pero, a diferencia de Dios, no consigue obtener una mirada orgánica sobre el mundo, sino tan sólo una mirada analítica. La ciencia moderna pretende ubicarse en el punto cero de observación para ser como Dios, pero no logra observar como Dios. Por eso hablamos de la *hybris*, del pecado de la desmesura.[174]

La ciencia positiva es el ojo avizor que mantiene control sobre todo lo observado, da cuenta de la realidad, establece las formas de percibir el mundo; es la racionalidad que impone los planos de verdad, los de cordura y los de normalidad. El punto cero es el vértice de un ángulo agudo, que zanja las diferencias entre la *doxa* y la *episteme,* entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la magia y la ciencia; por ende, se trata de una omnividencia que descalifica todo aquello que no engrana en su lógica y que se puede agrupar en cuatro grandes campos: filosofía, arte, religión y mitología. Todos ellos producen un pensamiento sospechoso y, por ello, se lo debe vigilar, fragmentar en sus mínimos componentes, para mostrar su invalidez. Sin embargo, Deleuze dice que el arte, la filosofía y la ciencia son las tres grandes formas del pensamiento humano cuyo propósito es el de "... afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un mapa sobre el caos"[175] y, por ello, ninguno es superior al otro: "... uno de estos pensamientos no es mejor que el otro, o más pleno, más completo, más sistemáticamente pensamiento".[176]

Pero existe una variable en esta consideración: el punto cero, desde el cual la ciencia positiva mira todo lo demás, se subdivide en muchos puntos cero, desde donde el observado es, a su vez, observador; se diría que hay una sucesión de panópticos. Al arte se lo observa, pero en él también se han construido torres vigilantes. En la música, los académicos se han encargado de crear el punto cero, la torre central desde la cual se valoran todas las músicas. "Elevar el nivel cultural de la música comercial radiada" quiere decir: desde mi concepción estética tan elevada, tanto que ni siquiera puedes concebirla, te observo; te observo y compruebo, después de fragmentarte, que tienes deficiencias, pero como tengo lo que te hace falta, puedo proporcionarte lo que necesitas y, tal vez, puedas hacer parte del mundo al que pertenezco.

---

[174] Santiago Castro-Gómez, "Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes", en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007), 83.

[175] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2001), 199.

[176] Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 200.

Esta forma de ver y de juzgar la realidad musical popular latinoamericana se había generalizado ampliamente en el medio académico. El colombiano González Zuleta y el uruguayo Walter Guido, entre otros, también consideraban que se necesitaba *elevar* el nivel cultural y estético de la música que consumían las masas.[177]

En esta situación, se intuye una preocupación que asalta al músico académico: dado que al pueblo en general no se lo educaba en los parámetros de la academia y el fenómeno de la radio comercial llegaba cada vez con mayor fuerza a todas las regiones del mundo, la música popular tendría el campo libre para su expansión. La generalidad de los radioescuchas no tenía conocimientos para poder entender, por ejemplo, la complejidad de las tendencias estéticas del siglo XX, como el dodecafonismo, el serialismo integral, el concretismo, el microtonalismo, la aleatoriedad, la micropolifonía, el puntillismo, la música espacial, la música electroacústica y el minimalismo, entre otros; para poder disfrutar de una simple balada, un *fox,* un bolero, un porro, un chachachá, en fin, no se necesita tener un elevado conocimiento musicológico.

Muchos de esos radioescuchas empezaron a interesarse por las canciones de moda y, de forma autodidacta, se dieron al trabajo de reproducirlas. Una persona con un conocimiento básico de la guitarra podía aventurarse a *sacar de oído* una de las canciones que escuchaba. Como es lógico, estos montajes adolecían de un sinnúmero de problemas técnicos (tímbricos, métricos, dinámicos, armónicos y de afinación, entre otros), de allí que se considerara que esta música estaba deformando el oído de la población. La imperiosa necesidad de expresión del ser humano encontró en la radio y el disco la forma de subsanar la carencia de centros de estudios musicales. En este sentido, esta tecnología se convirtió en un medio de formación musical masivo que nutrió los imaginarios del pueblo en función de los nuevos estereotipos creados a partir del éxito y el reconocimiento que tenían los compositores e intérpretes de la música popular.

En este punto de la historia empezó una fractura, que llevó a redefiniciones y cambios de las estructuras de poder reinantes en el medio musical en el orbe. La definición de músico competente, que hasta entonces se asociaba únicamente a la academia, a partir de la validación social del músico popular cambia de plano; el músico competente ya no es el que ha acumulado conocimiento y habilidad en los conservatorios, sino

[177] Estas apreciaciones se pueden encontrar en sus textos, incluidos en el libro *América Latina en su música* (México: Unesco/Siglo XXI, 1977).

el que ha logrado generar rentabilidad a partir de la venta masiva de sus interpretaciones. Como diría Beatriz Goubert, estos son

> ... músicos que se legitiman desde la lógica del mercado, es decir, músicos cuya pretensión es poner en los consumidores un producto atractivo, de fácil acceso, que frecuentemente, apoyado por unas poderosas industrias culturales, se vende como cultura popular masiva de alcance global. El criterio supremo en este último caso son las ventas y la rentabilidad concomitante.[178]

El sojuzgamiento del músico académico, ante las manifestaciones populares, se basa en otro problema: la incomprensión. El punto cero se define en función de su campo epistémico, cuadratura desde la cual se determina el estado de realidad. La música comercial puede no estar dentro de los parámetros de la música académica, pero es válida en un mundo que busca la sencillez, un mundo que quiere divertirse en medio de un sistema político y económico agobiante; su definición está en la finalidad y no en la concepción estética. Las palabras de Florencia Pierret confirman el problema de la incomprensión:

> No hemos podido [...] entender ni mucho menos dirigir el fenómeno de la música popular, que a través de todos los medios de comunicación y sistemas de promoción ha inundado el ambiente, saturándolo de un producto de mala calidad en el 95% de los casos; no hemos sido capaces de aprovechar esta realidad indiscutible para sacar un resultado positivo de ella, sin desconocerla y mucho menos negarla.[179]

En medio de esta polémica, en la que el juicio valorativo es estético, se presenta otro ingrediente: el juicio valorativo ético. Álvaro Fernaud Palarea[180] manifiesta que quienes están detrás de la radio y la música comercial centran sus intereses en el beneficio económico y, por lo tanto, sus productos carecen de "... sensibilidad y principios éticos y estéticos, cuando no de respeto por los valores culturales", lo que quiere decir que, además de no tener ningún grado de belleza, la música comercial es "mala"

[178] Beatriz Goubert Burgos, *et al.*, *Estado del arte del área de música en Bogotá D. C.* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá/Panamericana Formas e Impresos, 2009), 21.

[179] Pierret, "Mito y realidad en la educación musical en América Latina", 30. para el año 1972, cuando Pierret escribió este texto, la música comercial había pasado de ser una simple amenaza para convertirse en una realidad plena, avasalladora e irreversible, reduciendo a la música académica a una marginalidad extrema; esto explica el temor experimentado por los músicos académicos.

[180] Álvaro Fernaud Palarea (1930-2015) nació en Islas Canarias; fue un etnomusicólogo y educador, que estudió en l´École Normale de Musique, de París; autor del ensayo *Folklore y educación ¿conceptos antagónicos?* y del libro *El golpe larense.* Fue subdirector del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) y de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares, según aparece en el libro editado por Isabel Aretz, *América latina en su música*, XII.

para la sociedad. Se debe notar que el horizonte valorativo desde el que Fernaud expresa su juicio moral se relaciona también con la *hybris*. La pregunta que cabría, en este sentido, es: ¿de qué forma la música comercial podría perjudicar a la sociedad? Existe una respuesta posible, que permite ir perfilando la defensa de la tesis central de este trabajo: la música comercial remueve las viejas estructuras tradicionales de la sociedad y coadyuva a su proceso de cambio ideológico para abrir otras posibilidades en la comunicación intersubjetiva, en la expresividad, en la actitud ante la sexualidad y la moralidad. Las formas musicales validadas por la sociedad hasta antes de la aparición de este fenómeno, como ya se expresó, eran las formas de la tradición popular y académica; estas formas constituyeron su hegemonía al amparo del *establishment*.

Yehudi Menuhin[181] dice que este fenómeno es algo que afectó a todo el hemisferio occidental; consideraba que la música popular, encabezada por el *jazz,* tomó vuelo en Estados Unidos y mostró ser una fuerza irresistible y masificante, ante la cual la tradición tuvo que marginarse, para llegar, incluso, a desaparecer por completo en muchas regiones.[182] Dicho sea de paso, Menuhin, en su texto *La música del hombre* (1981), desconoce otras manifestaciones populares del continente americano diferentes del *jazz* y sólo considera representantes del nuevo continente a los músicos norteamericanos (Copland, Ives, Gershwin, Joplin, Armstrong), descartando por completo a los latinoamericanos.

El rechazo a la masificación de dicha música, amparada por la radio comercial, también es el rechazo al consumismo del sistema capitalista. Se deben recordar las palabras de los chilenos Domingo Santa Cruz y Cora Bindhoff, cuando dicen que se necesita contrabalancear el efecto deplorable que sufren los países latinoamericanos por la escucha de la radio comercial, que sigue el modelo norteamericano.[183] Este rechazo se motiva en la nostalgia de la clase preburguesa, que heredó de la época señorial la cultura académica, las formas clásicas y, por ende, el rechazo de la cultura popular y la masificación del nuevo orden capitalista.

De todas formas, el sujeto de este tipo de rechazo no se identifica tan nítidamente en la medida en que lo atraviesan distintos intereses. Por ejemplo, están los representantes de las castas señoriales con sus nostalgias de los privilegios que se están desdibujando y que ven, en la masificación de la música y en el auge de la cultura popular, una amenaza a los imaginarios

[181] En el trabajo de Menuhin y Curtis, abordan el estudio de la música en Occidente centrándose en Europa y Norteamérica pero incluyendo a Latinoamérica.
[182] Menuhin y Davis, *La música del hombre*, 244-45.
[183] Santa Cruz y Bindhoff, "La enseñanza de la música en Chile", 67.

que tratan todavía de defender; están las pequeñas burguesías nacientes que intentaban distinguirse del pueblo llano al generar apropiaciones de los gustos señoriales; también están los nacientes capitalistas que ven en esa masificación oportunidades de empoderamiento económico.

En otro sentido, se debe entender que el escaso desarrollo de la educación musical en América Latina, revelado en el análisis de Cora Bindhoff, obedece a una particular dependencia respecto de los países europeos. Los atavismos coloniales se han mantenido a través de los tiempos y, por ello, el deseo de verse a sí mismo, en la propia realidad, no ha sido un objetivo que hubiera perseguido la sociedad; al contrario, lo que ha hecho, consuetudinariamente, es validar modelos generados a partir de los intereses colonialistas de las potencias de ultramar, en una actitud replicante que evidencia un estado muy embrionario de su desarrollo intelectual.

El atraso de la educación musical en el subcontinente no tiene una justificación de fondo, porque existen abundantes manifestaciones musicales como producto de la rica diversidad étnica; este mestizaje ha aportado diversos elementos técnicos y expresivos que ha acrisolado el paso del tiempo. Al respecto, Fernaud señala que "... América Latina aún no se ha percatado de su mayoría de edad y de que las mezclas étnicas y los siglos transcurridos han transformado y delineado perfiles propios a su personalidad cultural".[184] El desconocimiento de esta realidad ha llevado a la imitación de modelos que, si bien han mostrado sus aciertos, se han producido sólo en función de los contextos específicos dentro de los cuales se desarrollaron y aplicaron.

Las metodologías musicales que llegaron a los países latinoamericanos en diferentes momentos del siglo XX se originaron, además de Europa, en Estados Unidos y Japón. Su llegada no fue homogénea, porque fueron muy pocos los países (Brasil, Argentina, Chile, Uruguay) que las incorporaron a sus programas de formación musical casi al mismo tiempo de su difusión en los países de origen; en los restantes, su aplicación es más reciente. Para el período objeto de estudio (1938-1965), las metodologías que incursionaron en el subcontinente, en mayor o menor medida, fueron las de Willems, Kodaly, Orff, Dalcroze, Suzuki y Ward; el problema fundamental con el que tropezaron fue la ineficiente adaptación a las realidades socioculturales de los lugares donde se aplicaron, con desconocimiento y desaprovechamiento de elementos y recursos rítmicos, melódicos, tímbricos y expresivos

[184] Álvaro Fernaud Palarea, "Realidad y utopía en la educación musical", en *América latina en su música*, ed. Isabel Aretz, ed., 271-85.

característicos,[185] lo que quiere decir que estos métodos llegaron a los niños latinos con los contenidos planeados para la realidad de los países de procedencia.

Resulta apenas lógico que los pueblos latinoamericanos buscaran el aprovechamiento de los adelantos de la Humanidad en materia educativa, sobre todo en un mundo que cada vez se globaliza más; lo no concebible es que su aplicación se hiciera sin contar con el estudio de su realidad histórica y cultural. Esta aplicación debe partir de un denodado trabajo investigativo que llevase a la comprensión de las particularidades de cada una de sus regiones y, especialmente, de sus necesidades. Una adaptación eficiente debe tomar sólo los principios fundamentales del método (filosóficos, psicológicos, pedagógicos y didácticos) y utilizar el material melódico, rítmico y armónico con el que se encuentre familiarizado el estudiante. Al tener en cuenta estos principios, y las particularidades culturales de los pueblos —conjuntamente con sus necesidades expresivas, estéticas y existenciales—, las derivaciones posibles y deseables pueden configurar métodos aplicables a las particularidades de esas realidades específicas.

1.2.3 La educación musical en Colombia

En Colombia, la educación musical es muy antigua; sin embargo, como campo específico, es relativamente nueva porque, como se dijo antes, es nueva en el mundo. En el país, se habla de ella con propiedad a partir de la constitución de las primeras Licenciaturas, que son, de alguna forma, el resultado de los trabajos adelantados desde mediados del siglo XX por la Oficina de Música de la OEA, la Fundación Fulbright y las diferentes Asociaciones de educadores musicales latinoamericanas antes relacionadas. Estos programas de pregrado se alojaron en Facultades de Artes o de Educación en las distintas universidades colombianas y se encargaron de preparar el profesorado para la enseñanza de la música en los diferentes niveles de la educación básica. Su existencia, como se verá más adelante, no va más atrás de los años cincuenta.

En un país de las dimensiones territoriales como las de Colombia, la educación musical informal fue la modalidad predominante; lo fue concomitantemente con la existencia de los centros de formación academizados y antes de que tuvieran asiento en suelo patrio. Los aspirantes más pudientes recurrían a la enseñanza privada mediante las clases particulares, mientras que los menos favorecidos apelaban a la

[185] Fernaud Palarea, "Realidad y utopía en la educación musical", 278.

práctica característica de la autoformación: el ensayo y error. Tanto los unos como los otros debían cultivar la música en el seno de sus hogares o en agrupaciones, en los cuales el aprendizaje se realizaba sobre la base de repertorios que tenían profundo arraigo en el contexto familiar y social en el que el aprendiz se desenvolvía. Martha Barriga dice que

> [...] hace sólo más de un siglo que se institucionalizó la educación musical en Bogotá. Pero hacía más de tres siglos que la educación musical se desarrollaba de manera informal. En un comienzo se cultivó en el seno del propio hogar, como un arte social que pasó de generación en generación y una afición o un oficio más. Los niños y los jóvenes observaban e imitaban a los mayores en su interacción social. El aprendizaje se realizaba a través de la observación, el oído y la repetición continua de piezas musicales de gusto familiar dentro de cada grupo social.[186]

Una buena cantidad de instrumentistas y compositores colombianos iniciaron su formación temprana en sus hogares, bajo la tutela de sus padres o la de algún familiar cercano. A manera de ejemplos, conviene citar algunos de los más notables: Julio Quevedo Arvelo (1829-1897), Antonio María Valencia (1902-1952), Daniel Samudio (1887-1952), Honorio Alarcón (1859-1920), Guillermo Quevedo Z. (1886-1964), Jesús Pinzón Urrea (1928), Gonzalo Vidal (1863-1946), Oriol Rangel (1916-1977) y Carlos Posada Amador (1908-1993), entre muchos otros. Se destaca especialmente el caso de Valencia, puesto que gran parte de la preparación que le dio el conocimiento para que lo admitieran en la Schola Cantorum de París se la proporcionó su padre, el violonchelista Julio Valencia.

La educación musical informal contó, en la mayor parte del territorio nacional, con agrupaciones musicales tanto oficiales como particulares; en la primera, estaban la Banda Nacional, las departamentales y las municipales, agrupaciones que podían contar con directores formados en academia, no así sus instrumentistas. Muchos de ellos tuvieron procesos de aprendizaje por medios no estructurados y su cualificación se complementaba en la práctica cotidiana de los ensayos. Las Bandas municipales fueron muy numerosas y las constituían aficionados de diferentes edades. Los niños generalmente ingresaban a ellas para tocar los instrumentos de percusión, lo que permitía que se iniciaran en la correcta marcación del pulso, la regularidad rítmica y las nociones básicas de lectura musical. Los adultos, en su mayoría aficionados, tocaban sin recibir ninguna remuneración por ello, salvo cuando particulares

[186] Martha Barriga Monroy, *Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920* (Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011), 95.

contrataban a la Banda para amenizar bailes. Su formación técnica era muy incipiente y provenía, en general, de las indicaciones que recibían del director o de un compañero de la agrupación. Esta práctica mantuvo vigencia hasta la creación del Programa Nacional de Bandas, del entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura),[187] en 1993; después de este año, las Bandas empezaron a mudar sus viejas estructuras hacia otras configuraciones, de las que aquí no se hablará.

Dentro de los conjuntos particulares, los más destacados fueron las estudiantinas o las liras; su existencia se generalizó en toda la zona andina del país y se asoció a la música tradicional de esta zona. Entre las más importantes y pretéritas están la Lira Colombiana, de Pedro Morales Pino, y la Lira Antioqueña. Sin demeritar las agrupaciones de ciudades como Bogotá y Cali, Medellín fue el lugar donde las estudiantinas tuvieron realmente esplendor. Este fenómeno lo favorecieron tres aspectos definitivos: la industria fonográfica, que tenía sede en esta ciudad, el gusto por la música andina en el medio social y el desarrollo industrial de la región.[188]

La llegada de nuevas músicas al país generó la creación de grupos musicales en formatos diferentes. El bolero llevó a la conformación de tríos, que replicaban las interpretaciones de los conjuntos cubanos y mexicanos. La música tropical conllevó la formación de orquestas de baile, que tuvieron amplia acogida en todo el territorio nacional; algunas de las más famosas fueron las de *Pacho* Galán, *Lucho* Bermúdez, Américo Belloto Varoni, Alejandro Tobar García (Alex Tobar), entre otras. Sus músicos (compositores, instrumentistas, cantantes, arreglistas), independientemente de su formación musical, no contaron con escuelas para aprender los nuevos ritmos más que las estaciones de radio y los discos. Para poder satisfacer las demandas de la sociedad, se necesitaba desarrollar habilidades de escucha o incrementar las que ya se tuviere.

Al tomar en cuenta esta circunstancia, se debe suponer que, a lo largo y ancho de Latinoamérica, muchos músicos tuvieron que recurrir a esta práctica, para derivar de ellos no sólo nuevos repertorios, sino un considerable desarrollo auditivo. Tres casos notables, como se verá

[187] Este Programa inició en 1993, en el entonces Colcultura, y se perfeccionó en 1998, con la creación del Ministerio de Cultura. Su cobertura geográfica actual es de 31 Departamentos, de los 32 del país, y 800 municipios, de los 1075 existentes. Ministerio de Cultura, Programa Nacional de Bandas de Música, www.oas.org/oipc/.../Colombia ProgramaNacionalBandasMusica.doc (consultado el 8 de diciembre de 2014).

[188] Para mayores detalles, se puede consultar el libro de Héctor Rendón Marín, "De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980". Tesis de Maestría en Historia: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. 2009.

en detalle en el Capítulo 3, en el arte de la transcripción de canciones transmitidas por la radio, los constituyen el compositor español José María Tena (1895-1951), cuando se hallaba radicado en Medellín; el cubano Humberto Suárez y la mexicana Lupita Palomera, quienes se dedicaban a copiar las canciones de Agustín Lara transmitidas por la emisora mexicana XEW, La Voz de América Latina. La transcripción de música, bien fuera de discos o directamente de la radio, no tenía fines didácticos ni pedagógicos; la directriz general que guiaba a estas personas a realizar esta práctica era la necesidad. La presentación de las primicias musicales mantenía a las estaciones radiales en el primer lugar de sintonía y a los grupos en el primer puesto de la contratación y, por esta razón, se tornaba imperiosamente necesario tomar dictado directamente de la fuente.

El desarrollo de la radio en Colombia corrió más o menos paralelo al desarrollo de la radio en el mundo, de tal suerte que, para mediados de la década del treinta, ya se había establecido la radio comercial y, concomitantemente a ella, la música comercial. Como resulta apenas obvio, al igual que en otros países, en este también generó cáusticos comentarios provenientes de los académicos, relativos a su baja calidad; sin embargo, las bondades de este medio son muchas y de ellas se ha dejado clara idea a lo largo de las páginas precedentes; la más evidente es la de la educación. En Colombia, las emisoras que cumplieron ejemplarmente esta función fueron Radio Sutatenza y la Radiodifusora Nacional: la primera en la alfabetización y la segunda en el fomento de la escucha de la música académica.

Los programas de primaria y bachillerato de Radio Sutatenza iniciaron en 1947, bajo la dirección del padre José Joaquín Salcedo,[189] en la población boyacense del mismo nombre y muy pronto se extendió a todo el país; durante muchos años, este medio les permitió a miles de personas, en especial a los residentes en el sector rural, aprender a leer y adquirir los conocimientos básicos de las materias fundamentales. La Radiodifusora Nacional se creó con propósitos estrictamente culturales, alejados de los tintes políticos e intereses personalistas, según el Discurso inaugural del presidente Eduardo Santos, pronunciado el 1º de febrero de 1940, fecha que dio inicio a las labores de la estación radiofónica; sus transmisiones en el sistema de onda corta llegaron, prácticamente, a los cinco continentes y permitieron el acercamiento a la música académica a muchas generaciones de públicos especialistas y neófitos. La creación de la Radiodifusora Nacional fue, de alguna forma, la reactivación de la estación

[189] Radio Sutatenza, memoria de un hito educativo, http://www.banrepcultural.org/prensa/boletin-de-prensa/ radio-sutatenza-memoria-de-un-hito-educativo (consultado el 20 de julio de 2014).

HJN, clausurada en 1937. Este proyecto fue iniciativa de León de Greiff, Germán Arciniegas, Guillermo Abadía Morales y Otto de Greiff,[190] personas que mostraron, a lo largo de sus vidas, un gran compromiso con la cultura; se acogió, en esta emisora, a los compositores académicos colombianos y latinoamericanos, aunque en proporciones mínimas.

Para el período objeto de estudio (1938-1965), la modalidad de educación musical formal, adelantada en colegios y en escuelas, tuvo una cobertura amplia, pero su formación no pasaba del entrenamiento básico para el canto de repertorios folclóricos y populares de fácil montaje e himnos institucionales. Desde finales del siglo XIX, se evidencia, en la legislación educativa, la importancia de este recurso de la voz para la complementación de la formación del niño.[191] La masificación de la enseñanza del canto no acarreaba mayores erogaciones del fisco, puesto que no implicaba la compra de instrumentos. En cuanto al docente que desarrollaba la materia, en general era un aficionado a la música o un profesional contratado para desempeñarse en asignaturas diferentes, como se verá con más detalle en el Capítulo 2.

La educación musical profesional la atendía un reducido grupo de instituciones ubicadas en las principales ciudades del país; su cupo limitado llevaba a restringir el ingreso por medio de difíciles exámenes, que sólo permitían el acceso a los más aptos. Muchas de estas escuelas surgieron por iniciativa ciudadana antes que por políticas del Estado colombiano y, con frecuencia, tenían problemas presupuestales, lo que impedía mantener una nómina de profesores cualificada y estable. Algunas veces, los directores de estos Centros musicales debían subsanar los gastos con dineros de su propio peculio, mientras los profesores trabajaban jornadas extenuantes para cubrir diferentes áreas y, en algunos casos, lo hacían *ad honorem* por la insuficiencia de recursos. Su estructura académica imitaba la de los conservatorios europeos circunscrita a la formación instrumental sinfónica, el *bel canto,* la dirección de orquesta y la composición académica. Paralelo a su existencia, se dio un proceso de descalificación de la música popular tradicional, que se inició en Bogotá, pero tuvo repercusiones en casi todo el territorio nacional.

Las ciudades que contaban con academias, conservatorios o escuelas de alguna trascendencia eran los principales centros urbanos, como Bogotá, Cali, Medellín, Popayán, Santa Marta, Cartagena, Barranquilla, Tunja,

[190] Fernando Araújo Vélez, "La Radiodifusora Nacional de Colombia, de aniversario", *El Espectador*, 2 de febrero de 2010, http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso185576-radiodifusora-nacional-de-colom bia- de-aniversario (consultado el 28 de julio de 2014).

[191] Barriga Monroy, *Historia de la educación musical en Bogotá, 1880-1920*, 149.

Bucaramanga, Cúcuta, Manizales, Neiva, Ibagué y Pasto. Salvo Barranquilla y Manizales, que surgieron bajo el nuevo régimen republicano, estas ciudades tuvieron su origen en tiempos de la Colonia. La mayoría proviene del siglo XVI, en menor número del XVII y sólo Cúcuta se fundó en el XVIII. Debido a esta circunstancia, los atavismos señoriales mantuvieron a sus habitantes fuertemente apegados a la tradición y, por ende, resistentes al cambio. La educación musical forma parte de este contexto complejo, donde tienen cabida aspectos económicos, ideológicos, políticos y sociales. Hasta mediados de la centuria pasada, la mayoría de las ciudades colombianas presentaba agudos problemas de diferente índole —sanitarios, transporte, telecomunicaciones, alumbrado público, pobreza, corrupción política, violencia partidista, entre muchos otros—, que no sólo aquejaban a las poblaciones menores, sino a las capitales mencionadas, incluida Bogotá. Estas circunstancias no dejaban mucho lugar a las necesidades del espíritu y, por ello, el aprendizaje de la música debía echar mano de medios no estructurados, para no caer en la orfandad musical absoluta.

Gran parte de las instituciones musicales se crearon durante el siglo XX y muy pocas iniciaron en la segunda mitad del XIX. Dentro de un conjunto de situaciones políticas y económicas de profunda inestabilidad, algunas de ellas desaparecieron después de unos años de funcionamiento y las que sobrevivieron lo hicieron al amparo de universidades o Institutos de cultura, en los que las condiciones administrativas y académicas eran diferentes a las que orientaron las actividades iniciales de aquellas instituciones. La mayoría pasaron a ser pregrados universitarios, bien fuera como Programas de educación musical o profesionales en música. Para dar una idea general, se procederá a hablar de los más importantes.

Una de las instituciones de mayor importancia en el país es el Conservatorio Nacional; ahora lo ampara, administrativa y financieramente, la Universidad Nacional con sede en Bogotá. Este Centro de estudios superiores es el más longevo de cuantos existen y existieron en Colombia, pues remonta sus orígenes al siglo XIX, cuando tiene lugar la creación de la Academia Nacional de Música, de la cual se afirma que se desprende este centro. La Academia se fundó en la primera presidencia de Rafael Núñez (1880-1882), el 31 de enero de 1882, por iniciativa de Jorge W. Price (1853-1953), con una asignación de $1.200 anuales para su funcionamiento y una pieza en el edificio de Santo Domingo, para iniciar las actividades.[192]

[192] Conservatorio Nacional de Música, http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf (consultado el 17 de julio de 2014).

Price era un enamorado de la música, pero, en la práctica, era un músico aficionado; su ocupación principal fue el comercio, actividad de la que derivaba el sustento propio, el de su familia y, en parte, el de la Academia.[193] En su desempeño como director de este establecimiento, las dificultades financieras fueron una constante; a pesar de que el Estado contribuía con un monto de dinero importante, los gastos siempre eran superiores, por lo que este director se veía en la necesidad de cubrirlos con fondos de sus propios recursos.[194] Price heredó de su padre, el comerciante inglés Enrique Price (1819-1863), el amor por la música. Junto con un grupo representativo de ciudadanos de Bogotá, Enrique Price fundó la Sociedad Filarmónica, vigente entre 1846 y 1857; esta Sociedad fue muy importante para la consolidación de la actividad musical en la capital, porque fomentó la presentación periódica de conciertos públicos, a los que asistían personas de la alta sociedad, del gobierno, del clero y de la comunidad en general.[195]

Enrique Price llegó a Colombia en 1841, para desempeñarse como Asistente de contabilidad de una casa comercial; aficionado como era a la música y a la pintura, se relacionó con el medio cultural capitalino para promover los estudios de ambas artes y llega a ejercer la docencia de ellas en el Colegio del Espíritu Santo. En el campo de la plástica, se destacó como dibujante de la Comisión Corográfica, bajo la dirección de Agustín Codazzi.[196]

La Academia Nacional de Música funcionó hasta los inicios de la Guerra de los Mil Días (1899) y tuvo un receso hasta 1905; se reabrió durante la presidencia del general Rafael Reyes (1904-1909), quien encargó para su dirección al pianista samario Honorio Alarcón (1859-1920),[197] que había estudiado en el Conservatorio de París, donde fue discípulo de Vincent d'Indy y, una vez terminados estos estudios, ingresó al Conservatorio de Leipzig, en el que fue alumno de los compositores Carl Reinecke y Salomon Jadassohn.[198] Durante los cuatro años de su administración (1905-

[193] Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (Bogotá: Fundación de Música Juan Luis Restrepo, 2000), 137.

[194] Anuario de la Universidad Nacional, http://www.bdigital.unal.edu.co/40735/1/12193-31039-1-PB.pdf (consultado el 9 de octubre de 2014).

[195] Anuario de la Universidad Nacional, http://www.bdigital.unal.edu.co/40735/1/12193-31039-1-PB.pdf (consultado el 12 de noviembre de 2014).

[196] Luis Gabriel Mesa Martínez, "Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología". Tesis doctoral. Universidad de Granada. 2013, http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/29968/1/22503742.pdf, 101.

[197] José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia* (Bogotá: Plaza y Janés, 1980), 147-148.

[198] Andrés Pardo Tovar, "Los problemas de la cultura musical en Colombia (II)", *Revista Musical Chilena* 13, 65 (1959):47-56.

1909), Alarcón modernizó la Academia, con la mejora, como es obvio, de la escuela pianística. Hasta este tiempo, la convivencia entre músicos académicos y populares fue pacífica en la capital de la república y en el restante territorio nacional, pero esta situación empezó a cambiar a partir de la llegada del compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) a la escena musical capitalina.

La formación académica de Uribe Holguín se realizó también en París, en su caso en la Schola Cantorum, bajo la tutela del mismo d'Indy, pero, a diferencia de Alarcón, estos estudios le otorgaron, al parecer, la potestad para descalificar tajantemente las músicas tradicionales y populares colombianas, lo que generó una fuerte reacción de quienes las practicaban e inició un largo y agudo enfrentamiento que derivó en la consolidación de un movimiento denominado Nacionalismo Musical, liderado por Emilio Murillo (1880-1942), llamado el "apóstol de la música colombiana".[199] A la educación musical en Bogotá, y en otras regiones del país, la cruzó este fenómeno.

En el propio Conservatorio, se produjeron enfrentamientos que polarizaron la discusión a niveles muy altisonantes. Luis Gabriel Mesa dice que "... la inspiración en músicas populares y el gusto por las tradiciones folklóricas enfrentarían una amenaza que enardecería los enfrentamientos ideológicos entre un academicismo eurocentrista y el fortalecimiento de discursos concentrados en la búsqueda de una identidad nacional".[200] Esta discusión llevaría a radicalizar las posiciones, de tal suerte que "... las propuestas nacionalistas, lejos de desvincular las herramientas folklóricas de los procedimientos académicos, pretendieron exaltar distintas cualidades de la tradición colombiana mediante un repertorio erudito que se mezclaba con melodías, patrones rítmicos y formatos de instrumentación de procedencia primordialmente andina".[201]

Durante el siglo XIX, esta discusión no se presentó, porque no existía claridad conceptual sobre lo que era música académica y música popular; lo que se tocara en piano o violín, independientemente de su forma y origen, bien podía aceptarse como música académica, ya que la música tradicional se interpretaba con instrumentos típicos (bandola, tiple y guitarra).

[199] Eufrasio Bernal Duffo, "Geografía cultural de Boyacá. Autores y compositores boyacenses consagrados. Emilio Murillo Chapul", http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=208&Itemid=40 (consultado el 5 de mayo de 2015).

[200] Mesa Martínez, "Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología", 131.

[201] Mesa Martínez, "Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología", 131.

Esta concepción llevaba a considerar la obra de Luis A. Calvo como música romántica —de hecho, a este compositor lo llamaban el "Chopin colombiano"—, consideración por demás desatinada y peregrina.[202] Esta situación se entiende porque, en el medio cultural capitalino, se escuchaba, en general, música tradicional andina colombiana y popular europea, de tal suerte que los referentes de la música académica de gran formato sólo se reservaban para quienes tenían los medios económicos para visitar el viejo continente.

Uribe Holguín, después de terminar sus estudios en la Schola Cantorum, en 1910, regresó para asumir la dirección de la Academia Nacional de Música, cargo que mantuvo hasta 1935. Una de sus primeras actividades fue la de proponer al gobierno central el cambio de nombre por el de Conservatorio Nacional, proposición que se aceptó.[203] El cambio tenía una intención mayor que la sola denominación; incluía una transformación profunda de sus planes de estudio y, especialmente, el cambio de la visión provinciana que la había caracterizado por una visión universalista y cosmopolita. El pénsum inicial de la Academia lo constituyó un reducido grupo de cursos, entre los cuales se contaban teoría, solfeo, violín, viola, violonchelo, clarinete, saxofón, flauta, trompeta, trompa y trombón.[204]

En manos de Uribe Holguín, el Conservatorio se convirtió en una institución de formación superior, al estilo de los centros de estudios europeos, pero "... al acogerse al modelo de conservatorio francés, en la práctica se había desterrado de la institución la interpretación de la música tradicional nacional".[205] Los limitados cursos de la Academia se transformaron en una rigurosa y compleja estructura académica claramente delimitada en tiempos de duración y en contenidos programáticos. Para 1937, el cuerpo docente lo conformaban en su mayoría colombianos, pero también prestaban sus servicios músicos alemanes, italianos e ingleses. El pénsum de estudios lo conformaban las siguientes materias, de curso individual y colectivo: piano, piano complementario, órgano, violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, fagote, clarinete, trompa, canto, gramática, armonía, contrapunto, historia de la música, iniciación musical,

[202] Mario Gómez-Vignes, "La polifacética personalidad de Luis Antonio Calvo", *Revista Ricercare* 1, 1, (2013):80, file:///C:/Users/Administrador/Downloads/2320-8268-1-PB.pdf (consultado el 15 de octubre de 2014).

[203] Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 154.

[204] Anuario de la Universidad Nacional, http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf. (consultado el 9 de octubre de 2014).

[205] Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, 76.

gimnasia rítmica, declamación, francés, conjuntos vocales, conjuntos instrumentales, metodología e instrumentos típicos, como bandola, tiple y guitarra.[206]

Los tres últimos instrumentos los ofrecía Jorge Áñez, compositor e intérprete de música tradicional de los Andes colombianos; su presencia entre el grupo de educadores que componían la planta docente muestra que la música nacional no se marginó del todo en el Conservatorio, como se ha creído comúnmente. Por otro lado, dicha presencia pudo obedecer a la presión ejercida por el movimiento Nacionalista de Murillo que, para entonces, llevaba más de dos décadas de lucha contra la academia eurocentrista.

Para mediados de siglo, el Conservatorio ofrecía una amplia gama de instrumentos sinfónicos y de banda; además de piano, arpa, órgano, armonio y canto, que eran de curso individual y optativo. Las materias obligatorias eran teoría, solfeo, armonía, contrapunto y fuga, orquestación, instrumentación para banda, música de cámara, reducción pianística de gran partitura, canto gregoriano, historia de la música y declamación y arte escénico, para los alumnos de canto. Las materias facultativas eran idiomas (italiano, alemán, francés), literatura e historia universal, estética, geografía y religión.

Después de 25 años (1910-1935) de estar al frente del Conservatorio, Uribe Holguín se retiró y su puesto lo ocupó transitoriamente Gustavo Santos Montejo,[207] quien, para entonces, presidía la recién creada Dirección Nacional de Bellas Artes y con quien el compositor tenía un distanciamiento debido a las diferencias en cuanto a la concepción relativa a la música nacional y a las concepciones educativas. Santos, quizá el más equilibrado dentro de esta espinosa confrontación, impulsaba la profunda reflexión sobre la música tradicional desde la academia; en el breve tiempo de su dirección del Conservatorio, logró asimilarlo a la Universidad Nacional, con lo cual la música empezó a tener carácter profesional en Colombia.

[206] Anuario de la Universidad Nacional, http://www.bdigital.unal.edu.co/40735/1/12193-31039-1-PB.pdf (consultado el 20 de octubre de 2014).

[207] Gustavo Santos Montejo, menor de cinco hermanos, hijo de Francisco Santos Galvis y Leopoldina Montejo; descendiente de una familia de políticos, escritores e intelectuales. Músico de formación, estudió en la Academia Nacional de Música con Honorio Alarcón y, posteriormente, en la Schola Cantorum, durante cuatro años, bajo la tutela de Vincent d'Indy. Fue un intelectual destacado, crítico de arte y periodista; además, fue alcalde de Bogotá, director de la Dirección Nacional de Bellas Artes, dependencia del Ministerio de Educación, cargo desde el cual desarrolló una extraordinaria labor en favor de la música; desde esta institución promovió, entre muchas cosas, la creación de la Orquesta Sinfónica de Colombia, los Congresos Nacionales de Música, las Sociedades de Amigos del Arte, la Escuela de Música de Cartagena, el Instituto de Bellas Artes de Medellín, el Conservatorio de Cali, la Escuela de Música de Manizales y el Conservatorio del Tolima; además, fortaleció la Banda Nacional.

Como resultado de las discrepancias con Uribe Holguín, Santos nombró como director de este centro de estudios al compositor y pianista vallecaucano Antonio María Valencia (1902-1952), quien asumió el cargo en 1936;[208] con su llegada, "los protagonistas de las diatribas vieron en Valencia la solución al acertijo de la obra nacionalista",[209] pero no fue así, porque desde muchos años antes había contribuido a ahondar la problemática. Desde 1923, en el llamado Concierto "Radiola", que tuvo lugar en París, Valencia dio claras muestras de sus profundas diferencias con los nacionalistas liderados por Murillo; el compositor caleño expresó su profundo desagrado por haber tenido que tocar su música junto a la de compositores como Alejandro Wills y el mismo Murillo, al decir que se había arrepentido de tomar parte en ese concierto, porque había mucha *mescolanza* de estos compositores y que lo había hecho sólo por tratarse de un asunto oficial y para evitar que se lo tachara de pretencioso.[210]

Daniel Samudio (1887-1952) tomó partido de esta situación al escribir a Valencia una carta, desde Cartagena, en 1928; en esa misiva, Samudio se expresaba en términos muy despectivos sobre Murillo y los compositores nacionalistas; decía que "nuevamente se agita el cotarro de la música nacional y los compositores nacionales. Esta vez con subidos tonos de internacionalismo. Emilio Murillo y otros andan sueltos. El ridículo para Colombia llega al colmo. Qué triste es vivir en este país sin ser uno político, ingeniero o abogado".[211] Samudio, al que se considera un músico nacionalista por sus investigaciones sobre folclor, tomó partido en esta disputa del lado de la academia; su obra, que no es muy numerosa, se compone, en su mayoría, de himnos; no evidencia mayor acercamiento a los aires nacionales tradicionales, salvo por el pasillo *Ausencia*.[212]

Las palabras de Samudio combinan sentimientos de vergüenza, fastidio, enfado, impotencia y envidia; se avergüenza de que al país lo representaran compositores de música "barata" y no aquellos que se inscribían en las corrientes estéticas de ultramar —impresionismo y expresionismo—, como Valencia y Uribe Holguín; se siente impotente

[208] Anuario de la Universidad Nacional, http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf. (consultado el 20 de octubre de 2014).

[209] Bermúdez y Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, 143.

[210] Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia,* Vol. 1 (Cali: Corporación para la Cultura, 1991). 58. Este concierto lo organizó la Oficina de Información y Propaganda de Colombia en París; en él, se interpretó la Danza Colombiana, original para violín y piano, de Valencia, al parecer alternando con repertorio de compositores colombianos tradicionales, como Alejandro Wills y Emilio Murillo. Las cursivas corresponden al original.

[211] Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 194. El subrayado corresponde al original.

[212] Esto se puede ver en el *Catálogo No. 1 de Compositores Colombianos, Vida y Obra*, del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), 1992.

porque no pudiera sujetar a los nacionalistas, que *andan sueltos* y hacían de las suyas, para mostrar una imagen que no se compadecía con la realidad musical del país. Sin embargo, su enfado parecía encontrar sosiego en la frase final de su texto, en la que se excluía de los círculos de la política, la ingeniería y el Derecho; esta exclusión era extensiva a los músicos académicos en general, aquellos que se validaban sólo por su conocimiento y su producción. Se intuye un atisbo de envidia en sus palabras y deja la sensación de que Murillo había ganado su reconocimiento por su relación con personas del gobierno.

La pregunta íntima de Samudio es: ¿por qué eligen estos musiquillos nacionalistas y no nos eligen a nosotros los académicos? Lo cierto es que una delegación de músicos académicos colombianos, para mostrar su trabajo, hubiera tenido consecuencias poco gratas en los medios cultos de Europa, pues ese continente jamás ha reconocido la producción musical de Latinoamérica, menos aún la colombiana. En las primeras décadas del siglo XX, el Impresionismo ya había dado sus mejores frutos con Debussy (1862-1918) y Ravel (1875-1937), lo mismo que el Expresionismo con Schönberg (1874-1951), Berg (1885-1935) y Webern (1883-1945). Ante este panorama, quizá lo más adecuado fue enviar música popular, porque su exotismo lo recibirían con mucha expectativa.

Por otro lado, el reconocimiento de que gozaba Murillo no sólo se circunscribía a las esferas políticas; también, lo valoraba la gran prensa. En el diario *El Tiempo*, del 25 de noviembre de 1928, un texto que revela esa situación dice: "Emilio Murillo (es) conocido dentro y fuera del país como el más alto exponente de la música nacional por sus bellísimas composiciones, y como su más valioso elemento de propaganda de nuestra música".[213] Estas palabras muestran que, lejos de ser una vergüenza para el pueblo colombiano, como lo expresa Samudio, su trabajo se consideraba uno de los más importantes de la música andina colombiana.

Murillo, y un grupo amplio de compositores,[214] gozaban del reconocimiento general y el apoyo del gobierno, porque su actividad en favor de la música andina colombiana contribuía a fortalecer la unidad nacional, unidad que el compositor buscaba por medio de la consolidación del bambuco como aire característico de la nación. El gobierno buscaba subsanar la pérdida de Panamá, para lo que se sirvió de la música andina

[213] Agustín Mercado, "Influencia de música nacional en el ejército", *El Tiempo*, 25 de noviembre de 1928, http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-98222 (consultado el 10 de octubre de 2014).

[214] Algunos de los más notables fueron: Alejandro Wills, Jorge Áñez, Luis A. Calvo, Alberto Castilla, Diógenes Chávez, Fulgencio García, Guillermo Quevedo, Alberto Urdaneta, Jerónimo Velasco, Carlos Vieco, Francisco Cristancho y Carlos Escamilla.

por su potencialidad para ser uno de los mayores aglutinantes en la primera década del siglo XX.[215] La música académica estaba lejos de poder ser dicho aglutinante, porque su desarraigo planteaba serias objeciones.

Debido a la validación social, a Murillo lo elegía con frecuencia el gobierno central para representar al país en eventos de suma trascendencia. Una de las comisiones más importantes y comentadas fue la que recibió de manos del presidente Abadía Méndez (1926-1930), el último de la hegemonía conservadora, para asistir a la Exposición Internacional de Sevilla, realizada entre mayo de 1929 y junio de 1930, exposición a la que no pudo asistir Valencia porque le negaron la solicitud.[216] Murillo asistió, en compañía de un nutrido grupo de artistas e intelectuales,[217] entre los que primaba la visión nacionalista. Es posible que, para el 26 de mayo de 1928, fecha de la mencionada carta de Samudio a Valencia, ya se conociera la designación del compositor guatecano y la negación de la solicitud del compositor caleño para viajar a la ciudad española, de allí su reacción.

El nacionalismo también se relacionaba con la plástica. Dos importantes artistas colombianos, Rómulo Rozo (1889-1964) y Luis Alberto Acuña (1904-1994), cercanos a Murillo, buscaban en el ancestro los elementos para la constitución de la identidad nacional, en una intención similar a la del compositor Francisco Cristancho.[218] Rozo realizó, para la Exposición de Sevilla, el portal del pabellón de Colombia y una escultura en bronce de la diosa chibcha Bachué.[219] Este escultor y Jerónimo Velasco establecieron una gran amistad en el tiempo en el que los dos artistas asistieron a dicha Exposición. En el ámbito internacional, Murillo gozaba del aprecio de importantes pensadores, como José Vasconcelos, el defensor del nacionalismo mexicano,[220] hecho que validaba sus planteamientos frente a los de sus detractores.

---

[215] Bermúdez y Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, 147.

[216] Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 277.

[217] Jaime Cortés Polanía, "Emilio Murillo. Gruta Simbólica y nacionalismo musical", *Credencial Historia* 120, 2009, http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/murillo/indice.htm (consultado el 10 de octubre de 2014).

[218] Se conoce bien la orientación que Cristancho tuvo hacia la mitología chibcha, a la que dedicó buena parte de sus trabajos compositivos; en este ámbito, se destaca su trilogía de bambucos Chía, Bachué y Bochica. Por su fuerte inclinación a la música tradicional nacional y su identificación con los ideales de Emilio Murillo, lo seleccionaron para que viajara, en 1929, a Europa para representar a Colombia en la Exposición de Sevilla. "Francisco Cristancho C.", http://franciscocristancho.com/francisco-cristancho-c (febrero 2 de 2015).

[219] Lylia Gallo, "Nacionalismo en primer plano", *El Tiempo*, 11 de abril de 1993, http://www.eltiempo.com/archi vo/documento/MAM-98222 (consultado el 10 de octubre de 2014).

[220] Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, 72.

Como se puede colegir, en modo alguno el movimiento de Murillo fue un hecho aislado e intrascendente; en él participaron muchos músicos de las diferentes regiones del país, amplios sectores de la sociedad, el periodismo y el gobierno. Carolina Santamaría dice que "... gracias a su cruzada en favor de la música nacional, Murillo estableció lazos de amistad con personas influyentes que defendían ideas similares a las suyas, dentro y fuera del país".[221] Para los fines de este trabajo, es necesario resaltar la relación de Murillo con Luis E. Nieto, vínculo a través del cual se han podido establecer algunas repercusiones del Nacionalismo Musical en Pasto.

Se debe anotar que no se conoce un pronunciamiento de Nieto en contra de los músicos académicos; como se vio antes, su principal enfrentamiento se relacionaba con la música tropical, razón que quizá obedeciera al hecho de que, en Pasto, el conflicto jamás alcanzó las magnitudes que tuvo en Bogotá y debido a que, en su tiempo, la composición académica tenía una presencia muy escasa en la ciudad. El único caso que se conoce es el de Marceliano Paz Ruiz,[222] un músico formado en Estados Unidos que vivió por largos años en Medellín, ciudad en la que falleció en 1983; Paz Ruiz es autor de un texto escrito en 1939, en el diario conservador *El Derecho*, en el cual hay una intención claramente descalificadora de la música popular. En uno de sus apartes dice: "... el pueblo de Nariño no necesita sino que se le forme un ambiente de buena música, alejándole de las tonadillas o música barata con la que pervierte su buen gusto y lo dispone inmisericordemente al atraso intelectual y artístico".[223]

En el mismo escrito, Paz Ruiz rememora las épocas en las que el tenor español José María Navarro divulgó la música de los compositores clásicos por medio de su Orquesta Unión Musical Nariñense y la dirección de la Banda Departamental de Nariño. Desde su formación académica, Paz Ruiz desdeñaba las músicas tradicionales y populares y desconocía el contexto histórico y cultural de la región. A pesar de que no se ve, en su texto, el ataque a o la defensa de personas, instituciones o movimientos concretos, los principios de descalificación son los mismos que se emplearon en el

[221] Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, 71-72.

[222] Marceliano Paz Ruiz nació en Pasto el 12 de junio de 1903; estudió flauta traversa en Nueva York, con James Politis y John Goumer, ciudad en la que recibió el título de *Master of Arts as Instructor the Advanced French School of de Flute Playing*, en 1949; fue director en dos ocasiones del Instituto de Bellas Artes de Medellín, miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, al igual que de otras importantes orquestas de música académica de dicha ciudad. Paz Ruiz fue el primer compositor académico de Nariño; falleció en Medellín, el 26 de mayo de 1983.

[223] Marceliano Paz Ruiz, *El Derecho*, 12 de enero de 1939.

centro del país, circunstancia que permite colegir que las palabras del compositor son un reflejo de aquellos enfrentamientos.

En Cali, antes de 1933, año en el que se creó el Conservatorio Antonio María Valencia, la educación musical se desenvolvía, fundamentalmente, en la informalidad. A lo largo de buena parte de la primera mitad del siglo XX, compositores como Hernando Sinisterra (1893-1958) mantuvieron una importante dinámica cultural en la ciudad y el Departamento del Valle del Cauca.[224] Desde el momento en que hizo su llegada Valencia a esta ciudad para dirigir el Conservatorio, Sinisterra y otros compositores e intérpretes iniciaron un proceso de marginación. Como producto de los enfrentamientos entre académicos y tradicionalistas, en los cuales Valencia ya había tomado partido, la descalificación de los músicos populares no se hizo esperar. Octavio Marulanda Morales sostiene que

> [en el Conservatorio de Cali] ... la discriminación contra la música de origen empírico y popular, sin conocerla a fondo ni menos analizarla, dándole un tratamiento peyorativo, siendo un área importante del patrimonio cultural del país, impidió que muchos músicos que se formaban allí se acercaran al folclor y a la música criolla, como materia de información o de estudio. La sensibilidad de los alumnos fue siendo moldeada bajo la opinión de que "lo nacional, lo propio del país", no era útil, y muchos artistas consideraban los aires típicos como "música inferior".[225]

Al igual que el Conservatorio Nacional, la orientación de la institución caleña correspondió a la que había en la Schola Cantorum, en la que también se había formado Valencia. No obstante compartir el origen, estos centros de formación musical tuvieron enfoques diferentes; Valencia buscaba una educación más moderna y más acorde al momento histórico del país; criticaba agudamente los métodos inflexibles que Uribe Holguín empleaba desde su vinculación al Conservatorio de la capital. Estas ideas las expuso en el texto *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, escrito que se motiva en esta confrontación y que, al decir de algunos, mantiene plena vigencia.[226] En uno de los apartes del texto dice: "El Conservatorio Nacional de música es, hoy por hoy, un conglomerado de clases aisladas,

[224] Para formarse una idea más precisa sobre la trayectoria y la importancia que tuvo este músico en la cultura del Valle del Cauca en la primera mitad del siglo XX, se puede consultar el texto de Octavio Marulanda Morales (1921-1997), *Hernando Sinisterra, huella y figura* (Cali: Secretaría Municipal de Cali, 1993).

[225] Marulanda Morales, *Hernando Sinisterra, huella y figura*, 75.

[226] Tatiana Tchijova, "Antonio María Valencia, pedagogo, compositor e intérprete" (ponencia presentada en el 17 Seminario Latinoamericano de Educación Musical, 2011, en Antigua, Guatemala:), 2, http://www.galileo.edu/esa/ files/2011/12/23.-Antonio-Mar%C3%ADa-Valencia-Tatiana-Tchijova.pdf (consultado el 10 de octubre de 2014).

sin conexión o relación alguna entre sí, carentes de solidaridad ideológica y de compenetración artística. Tal estado de cosas es peligroso y requiere pronto remedio".[227]

Honorio Alarcón y Manuel Ezequiel de la Hoz (1885-1976) también cuestionaban a Uribe Holguín por elegir un modelo único de enseñanza, el método derivado de la Schola Cantorum, y que dejara por fuera los métodos alemanes, de los que eran partidarios, por haber realizado sus estudios en Leipzig.[228] La llegada de Valencia, en 1930, a Colombia, agudizó mucho más el problema, porque "halló serias fallas en la enseñanza de la composición y pocos resultados valederos en el área; alrededor suyo se aglomera un número significativo de inconformes, pero Uribe Holguín resistió inicialmente los embates a su gestión.[229] Esta confrontación, que fue un hecho público, trata de sacar a Uribe Holguín del Conservatorio y la atizaron sus contendores, entre otros, Emilio Murillo.[230]

Valencia señala cuatro fines primordiales que debería cumplir el Conservatorio Nacional y que, según su criterio, tenía descuidados: la enseñanza técnica y estética de la música, la investigación y el análisis como punto de partida para la creación de una academia genuina, la educación lógica y racional del pueblo y el mejoramiento social y material del músico en función de la misión cultural que desempeñaba.[231] Pudo tomar la dirección del Conservatorio en ese momento y desarrollar sus ideas educativas porque contaba con apoyo político y académico, pero, luego, decidió abandonar Bogotá para concretar la idea de tres jóvenes pianistas: Rosalía Cruz, Elvira Restrepo y Susana López, en el sentido de crear el Conservatorio de Cali,[232] nombre que recibió inicialmente. El Plan de estudios del nuevo Conservatorio se compuso de las siguientes materias: teoría, solfeo y dictado musical; canto, canto gregoriano, masas corales, piano, órgano, instrumentos de arco, de viento y de metal; música de cámara; contemplaba las audiciones de estudiantes, la evaluación y los títulos que recibirían quienes aprobaran los estudios.

---

[227] Antonio María Valencia, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia* (Bogotá: Editorial E. J. Posee, 1932), 7; http://www.atipicotrio.com/musicologia/OtrosArticulos/AntonioMariaValencia.pdf

[228] Mesa Martínez, *"Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología"*, 139.

[229] Bermúdez y Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, 144.

[230] Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 277.

[231] Valencia, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, 1-2.

[232] Para una mayor ilustración, puede consultarse el texto de Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, p. 308.
El autor de este texto dice que, debido a la documentación aportada y el rigor histórico, Valencia no fundó el Conservatorio, sino lo creó, para él, la ciudad de Cali; 312.

Su apertura, como ya se dijo, ocasionó grandes cambios positivos para la cultura musical académica y negativos para la tradicional y popular. Mario Gómez-Vignes dice que "… a las actividades docentes (de Valencia) se agrega toda una obra de educación y re-educación del gusto musical de un pueblo que por siempre había estado abandonado a los más pedestres hábitos de audición, debatiéndose entre la cursilería de la pieza de salón pequeño burgués y el ramplón trepidar de las músicas de moda".[233]

En este escenario se celebró el I Congreso Nacional de Música, que se realizó en 1936 en Ibagué. Este evento lo apoyó Gustavo Santos, desde la Dirección Nacional de Bellas Artes, en coordinación con Alberto Castilla, director del Conservatorio del Tolima. Los contenidos se discutieron entre Santos y Valencia, dada su cercanía conceptual y afectiva que, como se dijo, terminaría por poner a Valencia en la dirección del Conservatorio Nacional, después de que la Universidad Nacional asimilara a esta institución.

Como es obvio, al Congreso lo cruzó la discusión en torno al nacionalismo musical y la disputa entre Uribe Holguín y Valencia. Al respecto, es suficiente con leer la conferencia que, en el evento, ofreció Daniel Samudio, *El folclore musical en Colombia*,[234] para formarse una idea de ello. Sin embargo, la inasistencia de Uribe Holguín permitió que Valencia pudiera presentar, sin mayor oposición, sus ideas educativas. A pesar de que el país llevaba casi treinta años de confrontaciones, el Congreso fue un espacio para la reflexión sobre la educación, la producción y la práctica musicales. Fernando Gil Araque sostiene que este Congreso "… fue la manifestación de los cambios de la época, de las necesidades y de las reformas que iba a enfrentar la práctica musical en Colombia desde ese momento".[235] Una de las más importantes conclusiones a las que se llegó fue el reconocimiento de la necesidad de estudiar profundamente el folclor, a partir de los planteamientos de Emirto de Lima (1890-1972) y de Daniel Samudio.[236]

Valencia logró introducir importantes cambios en el Conservatorio Nacional, en el corto tiempo que lo dirigió, en 1936; reformó los programas y cambió las metodologías de enseñanza y estudio; implementó, entre otras cosas, el método de Dalcroze como una alternativa a los procedimientos

[233] Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 313.

[234] El texto de esta conferencia se puede leer en *Textos sobre música y folklore*, Vol. 1, publicado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), en 1978.

[235] Fernando Gil Araque, "Congresos nacionales de la música, 1936-1937", *Revista Música, Cultura y Pensamiento* 1, 1 (2009):13-34, http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pensamiento01_D.pdf (consulado el 23 de noviembre de 2014).

[236] Gil Araque, "Congresos nacionales de la música, 1936-1937", 26.

de lectura rítmica que había utilizado el Conservatorio bajo la dirección de Uribe Holguín.[237] Sin embargo, Andrés Pardo Tovar dice que, después de su retiro, sus sucesores destruyeron lo que había construido Valencia "... para retornar así al apriorismo, a la sedante rutina y al régimen personalista integral".[238] Hace una salvedad respecto al período de administración de Gustavo Escobar Larrazábal, quien promovió la metodología Gedalge[239] y la rítmica de Dalcroze, elemento que permite pensar que Escobar estaba de acuerdo con Valencia en sus propósitos reformistas, aunque se sabe de su apoyo a Uribe Holguín en 1931.[240]

Escobar Larrazábal era un músico académico que, al parecer, respetaba profundamente la tradición musical andina colombiana. Jorge Áñez, defensor de dicha música, se expresa en los siguientes términos, en su libro *Canciones y recuerdos*:

> La música colombiana le debe mucho a Escobar Larrazábal por la excelencia de sus obras pianísticas, en las cuales nuestros sencillos aires populares han sido elevados a la categoría de obras de concierto de una manera tan concienzuda como genial, pues en ellas sí se ha conservado el ritmo y las melodías de nuestros cantares, no se les ha despojado de la típica célula musical que caracteriza nuestras tonadas. De manera que el más ignaro en cuestiones musicales, al escuchar las piezas de este compositor, tales como sus *Bambucos en rondó* o sus *Bambucos característicos,* sus *Estudios de pasillo* o sus *Escenas populares,* aun cuando esté incapacitado para apreciarlas técnicamente, sí comprende, porque se lo dice el corazón, que por esas notas circula a raudales el alma cantarina de la Patria.[241]

El texto expresa claramente el horizonte desde el cual Áñez veía el problema de la obra nacionalista: la valoración y la defensa de los ritmos nacionales, a los cuales debe aplicarse un tratamiento académico desde una perspectiva respetuosa y sencilla, de tal modo que fuese comprensible para el pueblo, aunque no tuviera ninguna formación musical.

En el ambiente de Medellín, el enfrentamiento entre músicos populares y académicos también se dio, aunque con características un poco diferentes. Antes de analizar esta circunstancia, es conveniente establecer una corta retrospectiva relacionada con los centros de formación musical. Medellín

---

[237] Valencia, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, 2-3.

[238] Andrés Pardo Tovar, "La cultura musical en Colombia", en *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaum, 104-220.
En este texto, se incluye una larga y apologética reseña sobre Antonio María Valencia y apenas unas pocas palabras sobre Uribe Holguín, lo que muestra un evidente sesgo en favor del primero.

[239] André Gedalge (1856-1926), pedagogo y compositor francés; autor de *Traité de la fugue*, 1904, y *L'Enseignement de la Musique par l'éducation de l'oreille*, 1922.

[240] Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 278.

[241] Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1951), 106.

contó con academias y escuelas desde finales el siglo XIX; estos espacios, generados en las necesidades espirituales de la sociedad, contaron con el esfuerzo de ciudadanos melómanos y músicos nacionales y extranjeros. Entre estos últimos, los más destacados fueron los españoles Pedro Begué, Joaquín Fuster, Jesús Ventura Laguna, Jesús Arriola y José María Tena. En 1888, José Viteri creó la Escuela Santa Cecilia que contó con profesores como los payaneses Pedro José, Francisco y Gonzalo Vidal.[242] En 1924 surgió el Instituto de Bellas Artes, creado por la Sociedad de Mejoras Públicas, al que, entre muchas personalidades de la música, lo dirigió en dos ocasiones el compositor pastuso Marceliano Paz Ruiz,[243] sobre el que ya se habló.

La más notable de las instituciones de enseñanza musical de Medellín es el Conservatorio de la Universidad de Antioquia; se creó en 1959,[244] conforme a la estructura de los conservatorios europeos. El pénsum de estudios inicial se dividía en dos áreas, una teórica y otra práctica; la primera la constituían las siguientes materias: solfeo, armonía, análisis de la forma, apreciación musical e historia de la música; la segunda la integraban las materias de canto, dirección coral, práctica instrumental (banda, orquesta y conjuntos de cámara) e instrumentos (maderas, metales, cuerdas frotadas y pulsadas, percusión y piano).[245] La música tradicional y su organología característica (bandola, tiple y guitarra) no tuvieron cabida en él, por lo menos en sus comienzos.

El cuerpo docente lo integraban músicos nacionales y extranjeros. Entre los primeros se destacaron el violonchelista Luis Guillermo Cano y el flautista Gabriel Uribe, muy cercano a la música tradicional colombiana; entre los segundos, el compositor chileno Mario Gómez-Vignes y el pianista curazoleño Harold Martina, quienes han desarrollado la mayor parte de su vida profesional en Colombia.

Hacia 1965, la misma universidad abrió el Programa de Licenciatura en Música, por medio de un convenio entre el Conservatorio y la Facultad de Ciencias de la Educación y el apoyo técnico de la Fundación Fulbright. Este programa era una carrera profesional de cuatro años de duración, cuyo propósito fue el de preparar el profesorado para

[242] Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 206.

[243] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 180.

[244] El Conservatorio de la Universidad de Antioquia se creó el 28 de noviembre de 1959 mediante la Ordenanza No. 12; se ratificó su creación por medio del Acuerdo 01, de 24 de febrero de 1960, del Consejo Superior de dicha Universidad, en la rectoría de Iván Correo Arango. Esta información se contiene en un folleto publicado por la Universidad de Antioquia en 1965, en el que se presentan las actividades académicas del Conservatorio y del Programa de Licenciatura en Música.

[245] Universidad de Antioquia. Prospecto. Conservatorio de la Universidad de Antioquia (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1965), 17.

trabajar en escuelas y colegios; sus estudiantes cursaban materias en las dos dependencias anotadas y en el Instituto de Estudios Generales. Esta Licenciatura tenía una formación musical general, fundamentada en el canto y la dirección coral; se debe recordar que esta fue una de las actividades de mayor práctica en los colegios y escuelas, tanto en Europa como en América, por lo menos hasta 1960. El segundo campo de formación era la apreciación de la música y el tercero la formación instrumental, circunscrita al piano, que el estudiante debía cursar durante ocho semestres. El componente psicopedagógico lo integraba la Psicología general, la Psicología de la educación, la Observación docente, I y II, y la Práctica de enseñanza, I y II.

Este programa se relacionó con la música tradicional, al igual que ocurría en muchos de los centros musicales europeos ya mencionados; la práctica coral incluía canciones tradicionales de las diferentes regiones; sin embargo, no lo hacía de manera exclusiva, porque también incluía repertorios españoles y europeos en otros idiomas;[246] su objetivo era capacitar al futuro docente en el manejo de músicas de diferentes regiones del país y del mundo, para que les pudiera ofrecer a sus estudiantes un amplio abanico de posibilidades.

Los compositores de Medellín le han aportado al país una vasta producción musical, la mayoría inscrita en los ámbitos popular y tradicional; sin embargo, la composición académica no ha sido *tabula rasa*; dos de los más visibles ejemplos los constituyen Roberto Pineda Duque (1910-1977) y Blas Emilio Atehortúa (1933). Del mismo modo, la formación musical escolarizada que ha ofrecido a propios y visitantes ha tenido características muy cercanas a las de Bogotá. Además de estas generosas contribuciones al fortalecimiento de la cultura nacional, Medellín logró concentrar toda la industria fonográfica de Colombia; en esta ciudad tuvieron asiento las casas disqueras Sonolux, Fuentes, Victoria, Ondina, Silver, Metrópoli y Zeida.

El principal insumo de estas empresas fonográficas fue la música tradicional (pasillo, bambuco, danza, vals) y popular (*fox-trot,* bolero, porro, cumbia, tango, chachachá, merecumbé). Estas empresas se orientaban por intereses económicos, pero, también, las movían los intereses ideológicos. Si bien es cierto que sus principios misionales no se centraban en defender el orden moral, la primacía de la raza blanca, la tradición religiosa, el orden social y el fortalecimiento de la regionalidad, tampoco se ubicaban al margen de ellos. De allí que estas industrias, especialmente Sonolux,

[246] Universidad de Antioquia. Prospecto. Conservatorio de la Universidad de Antioquia, 18-24.

también tomaran partido en el movimiento nacionalista que se originó en Bogotá, quizá porque encontraban en él muchos de los elementos que necesitaba la sociedad para fortalecer su identidad.

En Medellín, el nacionalismo musical tuvo muchos aliados y contradictores: entre los primeros se cuentan Hernán Restrepo Duque (1927-1991), Luis Uribe Bueno (1917-2000) y Camilo Correa, aunque esto no los hiciera seguidores de Emilio Murillo, al que algunos músicos de esta ciudad consideraban un compositor mediocre, principalmente Luis Miguel de Zulategui (1889-1970)[247] y Gonzalo Vidal, quienes fueron sus más acérrimos contradictores. Las razones de esta marcada diferencia se basaban en el hecho de que, al parecer, Murillo se interesaba más en la cantidad de la composición que en su calidad; además, su abierto gobiernismo chocaba en los círculos intelectuales y sociales de Medellín, dadas las diferencias políticas que la capital antioqueña tenía con Bogotá.

Una de las más visibles diferencias del medio medellinense respecto del bogotano fue el nivel de descalificación que sufrieron la música y el músico popular. En Bogotá, como se vio, fue tajante; en cambio, en Medellín, fue moderado, porque la música tradicional, en especial el bambuco, gozaba de un enorme aprecio por parte de la sociedad. Este ritmo era signo de criollismo y, por lo tanto, de blancura, a pesar de que, en el siglo XIX, se lo considerara una danza plebeya. Los músicos académicos no condenaban estas manifestaciones musicales, sino buscaban su cualificación por medio de la capacitación de quienes las componían y las interpretaban.

Es el caso de Restrepo Duque, un enamorado del bambuco, quien desarrolló una intensa labor teórico-práctica en beneficio del ritmo colombiano; su texto *A mi cánteme un bambuco*, y la labor realizada durante muchos años en Sonolux, evidencian su convencimiento de la necesidad de defender el patrimonio cultural ante las amenazas que representaban el tango, el bolero, la música tropical y, de alguna forma, la música académica de los compositores como Uribe Holguín. Sin embargo, este libro resulta una justificación teórica de la blancura del bambuco; Restrepo Duque deja en claro que este ritmo no puede emparentarse con la etnia indígena, cuando dice que "… no pasó la música de nuestros antepasados de un estado muy primitivo, muy elemental, que de ninguna manera pudo originar un aire musical que es tan complicado, que tiene elaboración civilizada, como es el bambuco".[248]

[247] Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, 94.

[248] Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco* (Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia/Eafit, 1986), 7.

Del mismo modo, cuando desmiente las teorías que emparientan el bambuco con la música africana, concluye que "... no hay nada de racista en estas consideraciones. Simplemente no he podido concebir el origen africano de un estilo musical que se marca a tres tiempos, mientras que los aires africanos en general tienen dos tiempos, como casi toda la música del litoral".[249] Lo curioso de esta aseveración es que, en el Capítulo 2 del libro en mención, efectúa un minucioso análisis sobre la métrica del bambuco, para terminar por aceptar que la más adecuada para este ritmo es la de 6/8, que es un compás binario de subdivisión ternaria, debido a las acentuaciones naturales de la melodía.

Para finalizar, se elabora una corta reseña de las escuelas musicales ubicadas en las ciudades intermedias. Las instituciones menores, dicho con respeto, se ubicaron en ciudades de baja densidad poblacional. En Boyacá, el padre José Moser creó, en las primeras décadas del siglo XX, una escuela que, posteriormente, se convirtió en la Academia de Música de Tunja, dirigida por la pianista Aura Moncada en la década del sesenta.[250] La educación musical en la capital boyacense sufrió muchos altibajos, producto de los cambios políticos, pero, también, ha tenido grandes momentos, como el correspondiente a la Escuela Superior de Música, creada por Jorge Zorro Sánchez y vigente entre 1980 y 1993, año a partir del cual se convirtió en un Programa de Licenciatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja.

La ciudad de Popayán cuenta con un conservatorio que existe, como parte de la Universidad del Cauca, desde 1934,[251] institución que ha tenido muchos notables directores y docentes, entre los cuales se destacan Daniel Samudio, Luis Carlos Espinosa, Wolfgang Schneider y José Tomás Illera. En éste, al igual que en la mayoría de los conservatorios del país, se replicaba la estructura de la formación musical europea; una de sus características ha sido la vinculación de profesores extranjeros, principal atractivo para los estudiantes de las diversas regiones.

En Cúcuta, los buenos tiempos de la música se vivieron entre 1952 y 1968, período en el cual dirigió el Conservatorio Pablo Tarazona (1912-1984), músico que se había formado en el Conservatorio Nacional de la mano de Guillermo Uribe Holguín, entre 1944 y 1947. Al concluir sus estudios en Bogotá, viajó a Estados Unidos para hacer su ingreso al

[249] Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*, 18.

[250] Andrés Pardo Tovar, "La cultura musical en Colombia", en *Historia extensa de Colombia* (Bogotá: Ediciones Lerner, 1966), 330.

[251] Historia. Universidad del Cauca. Facultad de Artes, http://portal.unicauca.edu.co/versionP/acerca-de-unicau ca/facultades/facultad-de-artes/historia (consultado el 3 de octubre de 2014).

Peabody Conservatory of Music, de Baltimore, del que egresó en 1952; en esta institución, fue alumno de Paul Hindemith (1895-1963) y del ruso Nicolai Nabokov (1903-1978); ese mismo año regresó a Cúcuta para tomar a su cargo el Conservatorio y la Banda Departamental. Creó la Orquesta sinfónica y logró que el gobierno de Norte de Santander construyera el edificio para este centro de estudios musicales. Esta actividad de Tarazona se interrumpió debido a cambios políticos en el gobierno, generados, al parecer, en intereses de distinta naturaleza. Gastón Bermúdez señala que

> [...] en el año 1968, el oportunismo de la Junta del recién creado Instituto de Cultura de Norte de Santander, se apropia del Conservatorio, y la academia es reemplazada por la burocracia, las manifestaciones artísticas diferentes a la música desplazan a los cultores de la divina Euterpe, y cortan la cabeza del soñador en el altar de la mediocridad, acabando de un tajo el trabajo que se venía realizando.[252]

Tarazona estudió en Bogotá en la época en la que los enfrentamientos entre nacionalistas y académicos aún estaban encendidos, no obstante el fallecimiento de Emilio Murillo acaecido en 1942. Al estar bajo la tutela de Uribe Holguín, es de entender, se convirtió en uno de los miembros de su bando lo que condujo a que también descalificara a los músicos populares y empíricos por medio de sus escritos, responsabilizándolos de la baja calidad de la música en el país.[253] A pesar de esta situación, el Conservatorio de Cúcuta no fue un espacio reservado únicamente para la música europea, porque también tenían cabida las músicas tradicionales y populares, aunque fuera en menor medida.

Respecto a la Costa Caribe, tuvo tres importantes escuelas: el Conservatorio de Cartagena, el Instituto de Bellas Artes del Magdalena con sede en Santa Marta y la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla. En cada una de estas ciudades, la actividad musical fue intensa y no se supeditó a estas instituciones. La riqueza musical de la Costa se asienta en sus tradiciones negras, mulatas e indígenas; los ritmos derivados de esta tradición crearon una gran época en todo el territorio colombiano y en el de otros países latinoamericanos, de los que se dará cuenta en el Capítulo 3. Los procesos informales fueron definitivos para la consolidación de este importante fenómeno, porque esta música no contó con escuelas estructuradas para su aprendizaje y desarrollo.

[252] José Pablo Tarazona Montañez, "El maestro Pablo Tarazona Prada, un apóstol en el arte de la música", http://cronicasdecucuta.blogspot.com/2012/11/285-el-maestro-pablo-tarazona-prada-un.html (consultado el 23 de octubre de 2014). La información sobre Tarazona se ha obtenido de este artículo.

[253] Tarazona Montañez, "El maestro Pablo Tarazona Prada, un apóstol en el arte de la música".

Bucaramanga contó con una escuela de música dirigida, en 1964, por Roberto Pineda Duque;[254] reconocido por su trabajo compositivo y su extensa labor pedagógica; además de dirigir la institución bumanguesa, Pineda Duque creó la Escuela Departamental de Música del Huila en 1951, que contó también con la dirección del padre Andrés Rosa,[255] muy afecto a la música andina nacional.

Ibagué, la ciudad musical de Colombia, es particularmente importante en la historia de la educación musical, porque posee una tradición de algo más de un siglo. El actual Conservatorio tiene sus orígenes en una academia de música fundada en 1906, cuya dirección estuvo a cargo de Alberto Castilla (1878-1937); a partir de ese año, las actividades musicales institucionalizadas se han sucedido hasta ahora y son más los momentos luminosos que los oscuros. Esta academia es la simiente para lo que más tarde sería el Bachillerato Musical, dirigido por Amina Melendro (1909-2009) desde su creación en 1959, actividad que esta pedagoga desarrolló por casi 60 años.[256] Este es el ejemplo más notable en el que la educación musical, en la escuela básica primaria y la media del bachillerato, fue más allá de la preparación para el canto. La formación ofrecida en este centro de estudios tenía las características de un conservatorio como los que se ha mencionado hasta ahora; su evolución ha sido considerable, toda vez que, en el presente, esta institución cuenta con dos establecimientos: el Conservatorio de Música del Tolima, de nivel universitario, y el Conservatorio de Ibagué, de educación primaria, bachillerato y superior técnica, el primero perteneciente al Departamento del Tolima y el segundo al Municipio de Ibagué.[257]

A grandes rasgos, esta es la situación de la educación musical en el territorio colombiano en el período en el que se desarrollaron las actividades de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. Los antecedentes, desarrollos y aportes de esta Escuela a la región y el país son motivo de análisis del siguiente capítulo.

[254] Para tener más información sobre este compositor, se sugiere la lectura del libro de Luis Carlos Rodríguez, *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido* (Itagüí: Edicom, 2010).

[255] Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 208.

[256] Página institucional del Conservatorio de Ibagué, http://web.archive.org/web/20120214155610/http://conser vatoriodeibague.loquegustes.com/pages/view/conservatoriodeibague1950-2000/ (consultada el 23 de octubre de 2014).

[257] Página institucional del Conservatorio de Ibagué, http://web.archive.org/web/20120214155610/http://conser vatoriodeibague.loquegustes.com/pages/view/conservatoriodeibague1950-2000/ (consultada el 20 de octubre de 2014).

CAPÍTULO 2

LA MODALIDAD DE EDUCACIÓN MUSICAL FORMAL EN PASTO, EN EL PERÍODO 1938-1965

En este Capítulo se estudiarán los dos ejes que sustentan la modalidad de educación musical formal en Pasto, a saber, la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y algunos establecimientos públicos y privados de primaria y bachillerato. Se podrá ver cómo esta modalidad favoreció el establecimiento político y social de una élite hegemónica que buscaba la perpetuación de sus privilegios en un momento histórico en el que su realidad se desdibujaba a pasos agigantados como consecuencia del ingreso de una modernidad tardía a la ciudad.

2.1 La educación musical en la Universidad de Nariño

El contenido de este apartado hará referencia, por una parte, a los antecedentes históricos relativos a los procesos musicales dados en la ciudad de Pasto en el siglo XIX, como consecuencia de una profunda necesidad espiritual de sus habitantes y, por otra, permitirá comprender cómo se gestaron los procesos que llevarían, inicialmente, a la constitución de la Escuela de Artes y Oficios y luego la consolidación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño, en la que tuvo asiento la Escuela de Música.

2.1.1 Antecedentes históricos de la formación musical escolarizada

· Academia de Música, la educación musical en el siglo XIX

La Escuela de Música de la Universidad de Nariño, vigente entre 1938 y 1965, fue la primera en el ámbito de la educación musical formal en la ciudad de Pasto, pero no la primera en ofrecer capacitación escolarizada. En 1858, existió un centro de estudios llamado Academia de Música, creado por el Cabildo del Distrito de Pasto mediante la Ordenanza No. 8, de abril 14.[1] La enseñanza de la música en la ciudad, antes de esta fecha, se realizó en el gremio de músicos que se vinculó con los procesos de las bandas de vientos y las agrupaciones de cuerdas, razón por la cual se estudiará en la modalidad de educación musical informal, que corresponde al Capítulo 3.

La Academia no ofreció títulos profesionales, porque no fue un centro de estudios superiores como los Conservatorios; tampoco la amparó una universidad, porque la ciudad no contó con una institución de esta naturaleza sino hasta 1904. A pesar de esta situación, no resulta pertinente ubicarla en una modalidad de educación musical distinta, porque la Academia buscó la preparación de instrumentistas para la conformación de agrupaciones que cumplieron un importante papel en el desarrollo cultural de la ciudad a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Por los documentos que reposan en el Archivo Histórico de Pasto, se sabe que mantuvo abiertas sus puertas hasta finales del siglo, poco antes del inicio de la Guerra de los Mil Días.[2]

Este centro de estudios es mucho más antiguo que la Academia Nacional de Música, que se creó en Bogotá el 31 de enero de 1882, por iniciativa de Jorge W. Price (1853-1953). El aislamiento geográfico en el que vivió Pasto respecto del país hasta la década de 1930, no les impidió a sus moradores satisfacer algunas necesidades del espíritu. A pesar de que su Academia se creó 24 años antes que la de Bogotá, sus desarrollos comparten situaciones similares, como las dificultades económicas, la suspensión en el período de la guerra, la intención explícita de favorecer el cultivo de la música y, con ello, propiciar las condiciones en pro del desarrollo cultural de sus respectivas ciudades. Además, estos dos proyectos musicales se

[1] Ordenanza 8, de abril 14 de 1858. Fondo Cabildo, Caja 36, Vol. 2, Folios 42-43, 1858. Archivo Histórico de Pasto (AHP), Fondo Cabildo.

[2] En 1896, la Academia de Música recibió un auxilio de $140.00 y el Concejo creó una Junta mediante el Acuerdo 5, Artículo 3, para reglamentar las funciones del director y los requisitos que debían cumplir los aspirantes a ingresar a ella. Esta es la última actuación administrativa que se da en relación con la Academia; en lo sucesivo, sólo se emitirán Acuerdos en favor de la Banda, lo que permite pensar que dejó de funcionar en los años del conflicto de la Guerra de los Mil Días.

originaron por iniciativa de ciudadanos comprometidos con el arte, Price para la bogotana y Serafín Guerrero para la de Pasto, como se verá más adelante.

Los periplos de las dos instituciones difieren en su reapertura, pues mientras la primera reinició al poco tiempo de haber culminado los conflictos de la guerra —en 1905—, la segunda tardó hasta 1938, unos cuarenta años después, situación que la convierte en un importante antecedente de la educación musical en la Universidad de Nariño, pero que impide pensar en una continuidad institucional.

Para tener una idea más aproximada del espíritu con el que se creó la Academia de Música de Pasto, conviene transcribir el texto de la Ordenanza, toda vez que contiene datos importantes, que pueden contribuir a la comprensión del contexto histórico en el que se desarrollaron los procesos de formación musical en la segunda mitad del siglo XIX.

Ordenanza 8ª
Sobre creación i establecimiento de una Academia de música.
El Cabildo municipal del Distrito de Pasto en uso de sus facultades legales
Ordena.

Art. 1º. Establécese una sociedad con la denominación de Academia de música que será rejida por un Director al efecto nombrado por el Cabildo.

Art. 2º. Los diez i ocho instrumentos que hay de pertenencia del público serán colectados por el Alcalde del Distrito i reunidos en la oficina de la Alcaldía.

Art. 3º. Nombrado que sea el director procederá el Alcalde á ponerle en posesión de su destino; entregándole por personal inventario con especificación de sus clases i estado en que se encuentren los instrumentos a los que se refiere el Art. 2º de esta ordenanza.

Art. 4º. El Director repartirá estos instrumentos entre los profesores que á bien tenga, promoviendo en su consecuencia todos los medios que estén en la esfera de sus facultades para el progreso, adelantamiento e instrucción de los músicos o alumnos que voluntariamente hayan querido ponerse bajo su dericsion[3] [dirección], pudiendo conminarles con multas de 20 á 80 centavos a los que falten a sus deberes legales ó rreglamentarios de cuyas multas se hirá formando un fondo á beneficio de la Academia para aumentar instrumentos ó piezas de música bajo el reglamento que gobernará en el establecimiento.

Paragrafo 1º. Para la dirección de los trabajos de la Academia podrá ella espedirse el reglamento que crea oportuno, señalando por él las atribuciones del caso del Director i la cuota que deba disfrutar de una parte de los productos que dén ó rrindan las tocatas que de consenso hagan en el lugar.

Paragrafo 2º. Cada trimestre dará cuenta el Director a la Corporación de los adelantos de la Academia i de los fondos que hubiesen ingresado.

[3] Esta palabra no es muy precisa en el texto de la Ordenanza; dice *dericsion,* vocablo que no tiene ningún significado. En el texto del proyecto de ordenanza, que redactó Serafín Guerrero, se puede notar que sobre la palabra *dependencia* sobrescribió la palabra *dirección* que, quizá, permitiría suponer que el vocablo *dericsion* es una mezcla de las palabras dependencia y dirección.

> Art. 5º. El Director i músicos de la Academia tienen la obligación de tocar gratis todos los bandos que les prevenga el Alcalde y la fiesta del Patrón del lugar.
> Art. Transitorio. Por la presente no se hase novedad ni alteración alguna aserca de la facultad que tengan los profesores de este ramo para poder estatuir otras academias o sociedades de música de conformidad con la Constitución y leyes del Estado.
> Dado en Pasto á 14 de abril de 1858. (Firman los directivos del Cabildo)

Los 18 instrumentos —que, se dice, eran de propiedad pública— los donó el presidente del Estado Soberano del Cauca, el general Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878), para la creación de la Banda de la Guardia Nacional, en 1850.[4] La decisión de utilizarlos para la creación de la Academia obedecía al hecho de que dichos instrumentos estaban libres de uso por la desaparición de la mencionada Banda. Al tener en cuenta las dificultades para la adquisición de instrumental, dadas las condiciones de aislamiento en que vivía la ciudad, estos instrumentos se codiciaron mucho; cuando se creó la Academia, se encontraban en manos de algunos músicos de la ciudad, quienes, al parecer, no se interesaban en devolverlos. El Cabildo facultó al alcalde para recuperarlos, pero éste no estuvo de acuerdo con ello, porque no le gustaba la idea de crear una academia, como se verá en seguida. Lo cierto es que, en julio del mismo año, la recuperación aún no se había llevado a cabo, a pesar de que la Ordenanza se había promulgado en abril.

El alcalde objetó la Ordenanza No. 8, al argumentar que la creación de la Academia, en cierto modo, atacaba la libre industria, la propiedad y aun los bienes del Estado.[5] Parte de esta consideración se desprende del hecho de que la Ordenanza obligaba al director y a los músicos de la Academia a tocar gratis en todos los bandos y las fiestas patronales; la sujeción de los músicos a realizar actividades involuntarias, a juicio del burgomaestre, coartaba el libre ejercicio de la profesión. Sin embargo, si se consideran sus palabras, resulta pensable que su preocupación fuera más profunda. En nota enviada al presidente del Cabildo, expresa, en sentidas y reflexivas palabras, lo siguiente:

> Aquí no hai instrumentos del publico; por que los que tienen las bandas, son de la antigua Guardia Nacional, que después fueron adjudicados al primer Batallón de

[4] Oficio, Caja 37, Vol. 1, Folio 72, 1858. AHP, Fondo Cabildo. En el oficio, se hace referencia a los 18 instrumentos que donó Mosquera para la creación de la Banda de la Guardia Nacional, pero no aparece el año en que se hiciera efectiva la donación; para esto, se ha tomado la referencia que hace Marcos Salas, en su libro *Banda Departamental de Músicos de Nariño* (1998), 38. En el Archivo Histórico de Pasto, no ha sido posible confirmar que la entrega de dichos instrumentos se hiciera ese año.

[5] Oficio, Caja 36, Vol. 2, Folios 42 a 44, 1858. AHP, Fondo Cabildo.

> la guardia municipal, como se registra en los codigos i periodicos de la Provincia, i si hai algunos, que han comprado ciertos y determinados patriotas jenerosos, estos se han cuidado de ponerlos en manos de su agrado; es pues una gracia ó donacion que tales patriotas han hecho á ecselentes musicos para premiar su habilidad i su consagración. ¿Por qué quiere hoi el Cabildo arrancar esos instrumentos de manos de los agraciados? ¿Por qué quiere quitar el galardon que les dieron hombres que realmente se interesan en el verdadero bien del país? ¿No es esto atacar denodadamente la propiedad? ¿No es esto deprimir el mérito en una profesión que ensancha el espíritu i reanima el corazon?
> Repitamoslo: Semejante proyecto crea privilegios odiosos, quita la emulación i estermina ¡el progreso filarmónico!
> Como he manifestado ya que esos instrumentos son de la Guardia Nacional ó municipal parece escusado demostrar que el proyecto ataca los bienes del Estado. Tengo la persuasion que estas lijeras reflecciones, acompañadas del berdadero progreso filarmonico llamará la atencion de los señores del Cabildo hasta desistir de un proyecto que puede hacernos retrogadar [retrogradar] del felis punto a que hemos llegado en este ramo de interes publico.
> Firma el alcalde Manuel Ricaurte. 14 de Abril de 1858.[6]

Aquí, el alcalde se apoya en lo contemplado por la Constitución de 1832, específicamente lo relacionado en el Artículo 195. La Carta constitucional determinaba allí que los granadinos podrían elegir el trabajo, la industria y el comercio que libremente dispongan, siempre y cuando no estén relacionados con los que soportan la existencia del Estado, dando por terminado el antiguo régimen de los gremios.[7] El régimen constitucional propendía por el libre ejercicio de las profesiones dentro de los lineamientos propios del republicanismo, que defiende los derechos individuales del ciudadano. Aplicado al campo de la enseñanza y al ejercicio profesional de la música, esto quiere decir que no se podían seguir utilizando los mismos procedimientos del gremio de músicos, en el cual, al maestro mayor, en el proceso de instruir al aprendiz, se lo facultaba para someterlo por medio del castigo físico, si era necesario.

El alcalde defiende las agrupaciones independientes, las filarmónicas, como un elemento propio del orden constitucional vigente, dado que eran el resultado de la libre asociación para el ejercicio de la profesión. En este mismo sentido, Mireya Uscátegui sostiene que

> [...] en el año 1832 el Estado, acorde con los principios de libertad que inspiraron la independencia de estas naciones y en orden a facilitar el cumplimiento del principio de igualdad, establece mediante la Constitución Política del Estado de

[6] Oficio, Caja 36, Vol. 2, Folios 42 a 44, 1858. AHP, Fondo Cabildo.

[7] Constitución Política del Estado de Nueva de la Granada del 1 de marzo de 1832, http://www.alcaldiabogota. gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13694 (consultada el 14 de enero de 2015).
En este Artículo, la Constitución suprime los gremios en su totalidad, por considerar que atentaban contra el régimen constitucional; este aspecto se estudiará con más detalle en el Capítulo 3.

> la Nueva Granada la libertad de trabajo, proscribiendo así las discriminaciones que en la práctica de los oficios y de las profesiones caracterizaron la estructura colonial; en consecuencia, el precepto constitucional redime el ejercicio de las profesiones así como el de las artes y oficios y el de la misma enseñanza, poniendo de este modo término jurídico definitivo a corporaciones que, como las gremiales, obstaculizaban su pleno desempeño.[8]

Para no caer en un problema de inconstitucionalidad, la Ordenanza contiene un artículo transitorio, en el que se contempla la libertad de los músicos para constituir otras academias o sociedades de conformidad con la Constitución y las leyes del Estado, lo que permite entender que el servicio obligatorio mencionado, a todas luces un rezago del orden colonial, era una contraprestación por la gratuidad de la educación recibida en la Academia.

Si se tiene en cuenta la negativa del alcalde de recoger los instrumentos, en el mes de julio los miembros del Cabildo se vieron en la necesidad de enviar una carta a Mosquera, en la que los cabildantes lo notificaban de la creación de la Academia de Música y le solicitaban su aprobación para la utilización de esos instrumentos. Es una carta en la que se mezcla el respeto por la dignidad del funcionario con la súplica y la lisonja:

> [...] la Corporacion Municipal de Pasto, os pide, Ciudadano Jeneral Tomas C. de Mosquera que os sirvais disponer que el referido instrumental quede sometido a lo que dispone la ordenanza adjunta. Vos, Señor Gob^{or} [gobernador] donasteis estos instrumentos, i como jefe del Estado i protector del buen gusto i de las artes, os toca dictar las providencias convenientes para su conservacion, dando a la ves una nueva prueba de vuestro amor a este país y decisión por su progreso.[9]

No ha resultado posible localizar una respuesta de Mosquera a esta solicitud del Cabildo, pero, por la presencia de la Academia en los años subsiguientes, se entiende que la respuesta le fue favorable.

En otro aspecto, el económico, la Ordenanza en ningún momento se refiere a la adjudicación de una partida presupuestal para el sostenimiento de la Academia. Los dineros destinados al pago de honorarios del director debían tomarse de los fondos recaudados por las presentaciones que hiciera la Banda, agrupación constituida en la Academia. Al tomar en cuenta la dificultad que presentó la recuperación de los instrumentos, la conformación de dicha Banda debió demorar algunos meses, tiempo en el cual el director no percibió remuneración. Del mismo modo, los

[8] Mireya Uscátegui, "La institucionalización de la enseñanza del arte en Colombia: antecedentes y evolución. (De la colonia al siglo XIX)" (tesis doctoral en Ciencias de la Educación, Universidad de Nariño/Rudecolombia, 2010), 154.

[9] Oficio, Caja 36, Vol. 2, Folios 42 a 44, 1858. AHP, Fondo Cabildo.

fondos para la compra de nuevos instrumentos y partituras debían salir del recaudo de las multas cobradas a los alumnos que incurrieran en faltas legales o reglamentarias, lo que quiere decir que, si las contravenciones eran nulas, igualmente sería la adquisición de instrumental y repertorio. Esta situación no era la misma para 1896, año en el que se evidencia la participación económica de los fiscos del Departamento y del Distrito de Pasto.[10]

Al ser, como fueron, limitados los recursos económicos, se puede pensar que no se contrataran profesores para encargarse de las áreas teóricas y prácticas; en los comienzos de la Academia, no hay evidencia de la existencia de otros profesores, diferentes del director, que ofrecieran sus servicios en ella. La contratación de una sola persona para adelantar el proceso de enseñanza era una usanza del gremio de músicos, en el que resultaba común la elección de un maestro mayor para que se encargara de lo específico y lo administrativo.[11] Si se tiene en cuenta esta circunstancia, como ya se dijo, los alumnos debían tocar gratis en la promulgación de bandos oficiales y en la celebración de las fiestas patronales, imposición que debió ser una práctica corriente, pero no del todo aceptada por los músicos, porque, en años anteriores a la creación de la Academia, Rafael Jimenes (sic), director de una agrupación llamada Filarmónica, le envió una carta al alcalde del Distrito en la que le agradecía la invitación a solemnizar las fiestas de San Juan con dicha agrupación, pero también le manifestaba que los demás socios solicitaban que se les remunerara por sus servicios.[12]

El director debía cumplir funciones de docencia y de administración tanto en la banda como en la Academia; se lo obligaba, entre otras cosas, a dar por lo menos dos horas de clases los días ordinarios para instruir a los estudiantes en las áreas teóricas y prácticas, esto es, gramática y técnica de los instrumentos (cuerdas, maderas, metales y percusión); presidir el estudio de los pupilos y cuidar su concentración en los ejercicios establecidos; mantener inventariados y en estricta vigilancia los instrumentos y útiles para impedir que los alumnos los sacaran de la escuela, a menos que lo hicieran para cumplir obligaciones y compromisos; formar la lista de los estudiantes y vigilar su conducta, con administración de las penas en los casos en los que fuera necesario, actos de los que debía mantener informados a la Junta directiva y al Cabildo; admitir a los

[10] Reglamento, Caja 98, Vol. 1, Folios 1 y 2, julio de 1896. AHP, Fondo Cabildo.

[11] Esta práctica continuó a lo largo de los siglos XIX y XX y, de alguna forma, sigue vigente ahora en municipios apartados y de escasos recursos.

[12] Oficio de Rafael Jimenes al Alcalde del Distrito, Folio 327, Caja 31, Vol. 2, 21 de junio de 1855. AHP, Fondo Cabildo.

aspirantes que considerara aptos para el estudio y expulsar a los alumnos cuyo rendimiento fuera bajo, previo consentimiento de la Junta directiva; dirigir la Banda en la retretas y funciones públicas, para lo cual podía tener licencia —esto quiere decir que una vez montado el repertorio, la Banda era capaz de interpretarlo sin su regencia.[13] Además, corría por su cuenta la realización de arreglos y el montaje de repertorio para cumplir con las obligaciones que le imponían las autoridades y demás trabajos que debía cumplir para la comunidad.

El estudio en la Academia no tenía ningún costo, pero a los alumnos se los obligaba a permanecer en ella bajo estrictas normas sancionatorias. Para que los admitieran en la Academia, los aspirantes debían cumplir algunos requisitos, entre los que se contaban aspectos de tipo moral, fisiológico y sanitario, esto es, ser de buenas costumbres, no padecer sordera o malformaciones físicas que impidieran el estudio de la música y no tener enfermedades contagiosas o repugnantes. Una vez aceptado, al aspirante se lo obligaba a permanecer en el curso de los estudios hasta terminarlos, y cuatro años más como contraprestación; esta permanencia adicional, se estima, se exigía con el objeto de mantener estable la Banda. Para evitar la deserción, existía una sanción económica, que se aplicaba en caso de que el alumno decidiera retirarse de los estudios sin el consentimiento del director; esta sanción se estipulaba en una multa de $40 anuales, suma de dinero que debía avalarse con la firma de un fiador, según lo previsto en el Código de Comercio.[14]

La creación de centros de formación musical ha contado, generalmente, con la intervención de personas interesadas por el desarrollo cultural de sus regiones, ciudadanos que interpretaban los requerimientos de la comunidad y se comprometían a suplir sus necesidades espirituales. Serafín Guerrero fue el abanderado de la creación de la Academia; su presencia en diferentes documentos de 1858 señala un trabajo denodado en favor de su consolidación. El 13 de abril de dicho año presentó el proyecto de Ordenanza al Cabildo; en el borrador de la propuesta inicial, a pesar de algunas ilegibilidades en el documento, Guerrero deja ver lo que sería la motivación principal de la creación de dicha Academia: "... que todas aquellas cosas que propendan al adelantamiento e instrucción de la clase [de] música es un bien positivo para el público como para ella en general".[15] Según las disposiciones legales, el proyecto se debatió en tres sesiones, a cuyo término recibió su aprobación.

[13] Reglamento, Caja 98, Tomo 1, Folios 1 y 2, julio de 1896. AHP, Fondo Cabildo.
[14] Reglamento, Caja 98, Tomo 1, Folios 1 y 2, julio de 1896. AHP, Fondo Cabildo.
[15] Proyecto de Ordenanza, Caja 37, Folio 51, Vol. 2, 13 de abril de 1858. AHP, Fondo Cabildo.

El documento presentado por Serafín Guerrero se recogió en el texto final de la Ordenanza sin mayores modificaciones, salvo por el Artículo IV, en cuya segunda parte se refiere a las penas que debían aplicarse a los alumnos que incurrieran en faltas legales o reglamentarias. El proponente planteaba el cobro de multas de 40 centavos a $2, o arresto de 12 a 48 horas para los infractores; sin embargo, el Cabildo redujo la pena económica propuesta a montos de 20 a 80 centavos y suprimió las horas de arresto, quizá por considerar que la Academia era una dependencia que no consumiría bienes del fisco y debido a que el único que percibiría alguna remuneración era el director. Sin embargo, en el Reglamento de 1896 dado para la Banda y la Academia de Música, que en ese entonces se llamaba Escuela, se establecieron penas económicas, arresto y expulsión por incumplimiento y mala conducta. Lucindo Almeida, quien fungía como director de las dos dependencias, se encargaba de que se cumplieran las disposiciones y se impusieran las penas en los casos y circunstancias que él considerara convenientes. El arresto debía realizarse en las mismas instalaciones de la Escuela y no podía ser mayor de dos horas.

El castigo a los contraventores, ya fuera en dinero, expulsión o pérdida del empleo o de la libertad, fue una constante en la reglamentación —salvo este último— que rigió las funciones de las instituciones musicales (gremio, bandas, escuelas, academias, sociedades) desde comienzos del siglo XIX hasta finales del XX, situación que era extensiva a todas las dependencias del Estado. Los reglamentos, articulados al sistema legal eran, en realidad, una forma de control social, una forma de vigilancia del individuo, por cuyo medio el ojo del gobernante, al decir de Foucault, podía alcanzar los rincones más oscuros del Estado.[16] El sistema burocrático del régimen republicano constituía un engranaje que permitía mantener vigilados y obedientes a todos los ciudadanos, independientemente de su ubicación física en relación con los centros del poder. Este sistema es una derivación multifacética de la propuesta arquitectónica del panóptico de Bentham, que se convirtió, desde finales del siglo XVIII, en una forma muy efectiva para gobernar; la conciencia de un ojo vigilante logró, con acierto, la autorregulación del individuo, al permitir que él mismo vigilara su propio comportamiento, algo que se iba a acentuar con el desarrollo del capitalismo en el siglo XX. Afirma Foucault que "... es para el espíritu una forma de ejercer poder sobre el espíritu".[17]

[16] Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (Barcelona: Altaya, 1994), 62.
[17] Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, 62.

Aquí se ve el ejercicio del poder a través de una Escuela de música que, no obstante sus pequeñas dimensiones, formaba parte de los aparatos ideológicos, por medio de la cual el gobierno de Popayán, distante en lo geográfico de Pasto, controlaba a sus subalternos. El sistema burocrático funcionaba orgánicamente, de tal suerte que el Estado no sólo vigilaba a los ciudadanos, sino también la extensa red de funcionarios que formaba parte de este sistema. El director de la Academia era el último eslabón de la cadena de poder, porque se encargaba de hacer cumplir la norma y de ejecutar el castigo en función de lo establecido en el reglamento.

La permanencia de la Academia de Música a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX lleva a pensar que recibió apoyo económico del Cabildo en diferentes momentos; no es posible que hubiera sobrevivido cerca de cuarenta años sólo con la venta de servicios a particulares y con el recaudo de multas por concepto de la contravención. Se pudo localizar un documento que permite pensar que esto sucedió como se afirma: en 1896, el Concejo le entregó un auxilio de $140, a razón de $20 mensuales, los que se recibieron entre los meses de junio a diciembre, con el objeto de aliviar algunas de sus cargas.[18] No ha sido posible establecer que esta situación se hubiera producido antes, pero se puede suponer que así fue.

En este mismo período de duración de la Academia, se ha registrado un alto natalicio de compositores e instrumentistas en la ciudad, muchos de los cuales fueron los protagonistas de los procesos que se dieron en la primera mitad del siglo XX, como se podrá ver en el Capítulo 3. No es exagerado decir que la acción pedagógica de la Academia coadyuvó a la consolidación de este proceso, en tanto su presencia en el medio social generó una dinámica cultural que permitió la conformación de agrupaciones, la realización de conciertos, la difusión de repertorios, el estímulo a la creación, etc. Independientemente de si algunos de dichos protagonistas estudiaron en sus aulas, la sola cercanía al ambiente generado por su acción educativa debió impelerlos a mejores realizaciones en la composición y la interpretación.

· Las Escuelas de Artes y Oficios en Colombia

Las escuelas de artes y oficios se crearon en Colombia con el fin de capacitar a los artesanos para mejorar sus capacidades de producción en una abierta intención de buscar el adelanto de la industria en un país que practicaba la agricultura, la ganadería y la minería, entre otros renglones

[18] Proyecto de Acuerdo, Caja 98, Vol. 4, Folio 167, 9 de mayo de 1896. AHP, Fondo Cabildo.

de la economía, con una tecnología incipiente. Son importantes para este trabajo porque, en medio de las artes menores —los oficios propiamente dichos— se acogieron las Bellas Artes, como la música y la pintura. Para 1867, año en el que se creó la Universidad Nacional, mediante la Ley 66 del 22 de septiembre, el país se hallaba sumergido en un atraso ostensible respecto de los países industrializados de Occidente. La economía de los Estados Unidos de Colombia se basaba en la exportación de materias primas a dichos países y la importación de sus productos industrializados, en una descompensación económica perjudicial para la generalidad de sus habitantes.

La producción del artesanado era exigua y ni remotamente podía competir con la fabricación extranjera, razón por la cual era de vital importancia la capacitación de un amplio sector de la población para el ejercicio de los diferentes oficios, que permitieran iniciar un proceso de cambio gradual en el ámbito socioeconómico. En los tiempos en los que la Escuela de Artes y Oficios de la mencionada Universidad adelantaba sus labores iniciales, se oían voces de clamor del siguiente tenor: "Demasiado hacen nuestros artesanos, que no han tenido modelos, ni maestros, ni escuelas, pero ni estímulos para perfeccionar la industria con que viven. Demasiado es el tributo pagado al extranjero (sic), donde nos vienen desde el arado que reemplazó al de San Isidro hasta la masa que cilindra la tierra".[19]

El 6 de marzo de 1867, en la tercera presidencia de Tomás Cipriano de Mosquera (1866–1867), se creó el Instituto Nacional de Artes y Oficios, cuya finalidad fue servirle al país en el propósito de capacitar a los artesanos para mejorar sus condiciones de trabajo y producción. Este emprendimiento no duró mucho, porque ese mismo año se creó la Universidad Nacional, que terminó por absorberlo. Por medio del Artículo 5°, la Ley 66 derogó la Ley 2ª, que había creado el mencionado Instituto, y destinó sus recursos para el funcionamiento de la nueva institución.[20]

A la recién creada Universidad la constituyeron seis Escuelas o Institutos especiales, que combinaron, por un lado, la exigencia de una sociedad todavía anclada en los atavismos coloniales y, por otro, las demandas de un país abocado a la modernización como resultado de las tendencias mundiales. Entre las primeras, se encontraban las tradicionales y de alta

[19] Estella María Córdoba, "La Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Nacional de Bogotá y su organización entre 1867 y 1874", *Revista La América*, 1 de noviembre de 1872, http://www.bdigital.unal.edu.co/1444/3/9587 01345X.02. pdf, 11 (consultado el 12 de mayo de 2015).

[20] Congreso de los Estados Unidos de Colombia, Ley 66 del 22 de septiembre de 1867. Artículos 4º y 5º, http://www.legal.unal.edu.co/sisjurun/normas/Norma1. jsp?i=34584

demanda entre la alta sociedad, como Derecho, Medicina y Filosofía y Letras, y, entre las segundas, las de orientación tecno-científica, como las Ciencias Naturales, la Ingeniería y la de artes y oficios.[21] Pablo Santacruz afirma que el ideal de lo práctico del liberalismo llevó a la creación de la Universidad Nacional, "... institución que, más allá de la intención de instaurar la libertad de pensamiento y cátedra, partió de la redefinición de los pesos de los saberes, otorgándoles una gran importancia a las llamadas escuelas técnicas de ingeniería, arquitectura y artes, pero sin perder la vigencia de la jurisprudencia, la filosofía y la medicina".[22]

La Escuela de Artes y Oficios, a pesar de la urgente necesidad, tuvo muchos problemas para su consolidación por la carencia de la infraestructura adecuada para su funcionamiento y la renuente actitud del Congreso de la República para la aprobación de los recursos para la compra de la maquinaria y la dotación de los talleres, enseres que se necesitaban para la realización de las prácticas de los estudiantes. Esta situación obedecía, también, a otra circunstancia: el prejuicio de la alta sociedad respecto de las artes menores y del peligro que su existencia representaba para su descendencia, como bien lo afirma Santiago Castro-Gómez, cuando dice que "... la desconfianza de un sector de la élite frente a la perspectiva de que sus hijos se "rebajaran" a la categoría de simples artesanos y fueran influenciados por las malas costumbres de estos".[23]

No fue sino hasta 1874, siete años después de la promulgación de la Ley 66, cuando pudo iniciar sus actividades en mejores condiciones, proceso liderado por el entonces rector de la Universidad, Manuel Ancízar,[24] quien debió librar una dura contienda en contra de la inercia legislativa, ejecutiva y social. En el gobierno del presidente liberal Santiago Pérez Manosalva (1874-1876) se le dio el sustento económico a la Escuela de Artes y Oficios, además de sus estatutos; se aprobó la contratación de un ingeniero mecánico para que dirigiera los talleres, la compra de los modelos, útiles e instrumentos para los talleres de carpintería, herrería y mecánica en Francia e Inglaterra y la prestación del servicio educativo en las modalidades de nocturna y formación profesional. En esta última, los estudiantes debían

[21] Ley 66 de 22 de septiembre de 1867, http://www.legal.unal.edu.co/sisjurun/normas/Normal.jsp?i=345 84 (consultado el 12 de mayo de 2015).

[22] Santacruz Guerrero, "El entorno discursivo de la ley Uribe: la relación saber-poder y el carácter instituyente de la ideología", 92.

[23] Santiago Castro-Gómez, "Descolonizar las artes. Una genealogía del modelo de la universidad-empresa en Colombia", en *Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Segundo encuentro* (Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano/Alcaldía Mayor de Bogotá, 2014), 27.

[24] Uscátegui, "La institucionalización de la enseñanza del arte en Colombia: antecedentes y evolución. (De la colonia al siglo XIX)", 158-63.

permanecer por cuatro años y cursar las áreas de Matemáticas, Ciencias Naturales, Dibujo, Historia Patria y Universal, Ejercicios gramaticales y Música vocal e instrumental.[25]

Esta primera etapa de dificultades de la Escuela no fue, ni mucho menos, la única. Los vaivenes políticos y la Guerra de las Escuelas de 1876 la separaron de la Universidad durante ocho años, para luego volver, en 1884, adjunta a la Escuela de Bellas Artes, que conjugó las escuelas de música, pintura, grabado, dibujo y arquitectura.[26] La irregularidad de su funcionamiento impidió que pudiera aportar significativamente al desarrollo del país en las artes menores y su dependencia de la Escuela de Bellas Artes la condujo por cauces diferentes de los que fueron su fundamento. La inestabilidad que caracterizó los procesos de la Escuela de Artes y Oficios plantea una duda respecto de la intención de las clases dirigentes de modernizar educativa e industrialmente el país; la constante dilación en la adjudicación de los recursos para cubrir sus necesidades da a entender que algunos sectores se resistían al cambio. El paso del sistema feudal al capitalista implicaba la pérdida de los privilegios señoriales de que disfrutaban muchas familias herederas de la tradición ibérica.

La Escuela de Bellas Artes se creó en 1882 mediante la Ley 67 del 11 de septiembre, en el gobierno del liberal Francisco Javier Zaldúa, el mismo año de la creación de la Academia Nacional de Música. La apertura de esta Escuela, o Instituto como también se lo denomina, supone el ingreso de la música y la pintura a una concepción diferente de la que había tenido en las escuelas de artes y oficios. Este modelo se va a emular más tarde en Pasto, cuando la Escuela de Artes y Oficios Departamental pasó a ser dependencia de la Universidad de Nariño, en 1935, y se creó la Escuela de Bellas Artes en 1938, conformada por las dependencias de música, pintura, modelado y danzas.

A pesar de que, en el siglo XIX, se crearon muchas escuelas de artes y oficios como consecuencia de las necesidades industriales del país, fue en 1903 cuando se generó el Marco legal, la Ley 39, que permitió el establecimiento de este tipo de escuelas en el territorio nacional, con cargo a los fiscos departamentales.[27] El país apenas acababa de vivir el frenesí de la Guerra de los Mil Días y padecía sus consecuencias en los ámbitos

[25] Presidencia de los Estados Unidos de Colombia, Decreto 571 del 27 de diciembre de 1874, http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Decretos/1855173?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0.

[26] Uscátegui, "La institucionalización de la enseñanza del arte en Colombia: antecedentes y evolución. (De la colonia al siglo XIX)", 276-77.

[27] En realidad, el Marco legal lo estableció la Ley 89 de 1892, específicamente su Decreto reglamentario 349, del mismo año, en el Capítulo XIV, Artículos 80 y 81. Esta Ley perdió vigencia por los conflictos de la Guerra de los Mil Días, por lo que se requirió la expedición de la Ley 39 de 1903.

económico, social, político e ideológico en general; con el triunfo de los conservadores, la educación se devolvió al control de la Iglesia católica, de tal suerte que el pensamiento doctrinal del catolicismo cruzó de parte a parte las nuevas disposiciones. No obstante, al tener en cuenta las tendencias mundiales de modernización e industrialización, la educación no pudo marginarse del conocimiento técnico y científico necesario para armonizar dichas tendencias con los desarrollos propios.

Ya se vio, en el Capítulo 1, cómo, en 1870, por medio del Decreto Orgánico de Instrucción Pública, el gobierno liberal de Eustorgio Salgar reglamentó el Artículo 13 de la Ley 18680530 del 30 de mayo de 1868 y la Ley del 2 de julio de 1870 sobre Instrucción Pública, en que se excluía a la instrucción religiosa del pénsum de estudios de la escuela primaria. Como reacción a este Decreto, el gobierno conservador de Miguel Antonio Caro, el 13 de diciembre de 1892, promovió la Ley 89, llamada el Plan Zerda, con su respectivo Decreto reglamentario, el Decreto 349 del 31 de diciembre del mismo año, que regresó la instrucción religiosa a la educación primaria y al bachillerato. En el gobierno de José Manuel Marroquín (1900-1904), se promulgó la mencionada Ley 39 de 1903, denominada la Ley Uribe, en honor a su artífice, Antonio José Uribe, por entonces Ministro de Instrucción Pública, Ley que retomó lo planteado en el Plan Zerda que, por los conflictos de la guerra, no pudo tener un amplio desarrollo.

El Artículo 1º de la Ley entrega, taxativamente, la Instrucción Pública a la Iglesia: "La Instrucción Pública en Colombia será organizada y dirigida en concordancia con la Religión Católica".[28] Desde entonces y durante el período de la hegemonía conservadora, que duró hasta 1930, ésta se encargó de la organización del sistema educativo nacional en función de sus propios intereses y los de la clase dirigente conservadora. Los Planes de estudio revelan elementos de la educación tradicional religiosa, combinados con las demandas tecno-industriales que proveyeron, en parte, las mismas comunidades religiosas. Al decir de María Teresa Álvarez, la Ley

> ... expresaba, en la urgencia con que amanecía el siglo, el proyecto de la modernización de un pueblo semidestruido después de la Guerra de los Mil Días, tarea que fue encomendada a las congregaciones religiosas dedicadas a la enseñanza técnica, que llegaron al país en el período de la Regeneración.[29]

[28] Congreso de la República de Colombia, Ley 39 del 26 de octubre de 1903, http://www.mineducacion.gov. co/1759/articles-102524_archivo_pdf.pdf

[29] Álvarez, *Élites intelectuales en el sur de Colombia*, 272.

En el Artículo 2º, se presentan los cuatro niveles de la Instrucción Pública: primaria, secundaria, industrial y profesional; la instrucción industrial se contemplaba en un nivel que correspondería a la formación técnica actual y, en términos generales, se circunscribía a las Escuelas de artes y oficios. En concordancia con el Artículo 1º, las diferentes comunidades religiosas con asiento en el país se encargaron de dirigir las escuelas en las diferentes regiones; para el caso de Nariño, fueron los Capuchinos. En el Artículo 16, la Ley facultó a los Departamentos para crear dichas escuelas en las ciudades capitales y en las provinciales en las que fueran pertinentes. Los cursos debían versar sobre las artes manufactureras y manejo de máquinas aplicables a la pequeña industria. Sin embargo, la norma buscaba favorecer los oficios más recurrentes en cada una de las regiones, con el propósito de mejorar los saberes y las habilidades preexistentes. Además de las escuelas en mención, la Ley se refiere al sostenimiento del Instituto de San Antonio, localizado en Bogotá, que recibía niños pobres para la instrucción en agricultura y artes y oficios mecánicos; también, restablece la Escuela Nacional de Minas de Medellín, para la formación de Ingenieros de minas destinados a la exploración y explotación de las riquezas minerales del país.

En el espíritu general de la Ley, las escuelas de artes y oficios se orientaban a la capacitación de los artesanos existentes con el objeto de mejorar las condiciones de la producción, para hacerla más competitiva respecto de la extranjera, meta muy lejana para alcanzarse. No se percibe un interés explícito por favorecer el cultivo de la música o la pintura como expresión artística. Sin embargo, en Pasto, a partir de la incorporación de la Escuela Departamental de Artes y Oficios a la Universidad de Nariño, se creó la Escuela de Bellas Artes, según se verá después.

· La Escuela de Artes y Oficios en Nariño

El Departamento de Nariño se creó mediante la Ley 1ª del 6 de agosto de 1904, en el gobierno del presidente conservador José Manuel Marroquín. Este nuevo ente administrativo, por sugerencia del obispo Ezequiel Moreno Díaz, estuvo a punto de denominarse Departamento de la Inmaculada; su renuencia a que llevara el nombre del Precursor de la Independencia se soportaba en sus antecedentes asociados con la masonería y el anticlericalismo.[30] Un hecho que conjuga esta situación es la resistencia de las gentes de Pasto a la ubicación de la efigie de Nariño en la Plaza principal en 1911, en el lugar donde antes reposaba la pequeña estatua del Mono de

[30] Guerrero Vinueza, *Historia de la Universidad de Nariño: 1827-1930*, 33.

la pila; muchas personas se agolparon en gran tumulto con el objeto de destruirla, de tal suerte que se necesitó que la policía la custodiara por un buen tiempo, hasta que la gente se acostumbró a verla.

Como ya se dijo en el Capítulo 1, el primer gobernador que tuvo el nuevo Departamento fue Julián Bucheli, nombrado en el gobierno del presidente conservador Rafael Reyes (1904-1909) para un período de cinco años. Este lapso se conoce nacionalmente como el Quinquenio de la Concordia, en el que el presidente Reyes buscó la conciliación partidista y la industrialización, como ya era lugar común en el discurso político de entonces. La dirigencia conservadora nariñense, en cabeza de sus más destacados representantes,[31] conscientes de la necesidad de sacar adelante la región, inició un proceso de modernización, que tuvo importantes desarrollos, como la creación de la Universidad de Nariño y, en su interior, la Facultad de Ingeniería; la Imprenta Departamental, el Servicio de Salud, la organización de las rentas departamentales y la artesanía del sombrero, entre muchas otras cosas. La Escuela de Artes y Oficios se creó al margen de la Universidad, pero se le anexaría más adelante; ubicación desde la cual alcanzó gran desarrollo.

Las decisiones que tomó el nuevo gobierno seccional se enmarcaban dentro de la tendencia nacional, que pretendía dirimir una dicotomía que acababa de herir gravemente al país: el pensamiento liberal utilitario y la tradición humanista conservadora. Los conservadores ortodoxos de Pasto —con el general Benjamín Guerrero, Gustavo Guerrero y Eliseo Gomezjurado a la cabeza— miraban a Bucheli con desconfianza; lo cierto es que las acciones de su gobierno eran muy cercanas a las ideas del liberalismo, porque el conservatismo, en el afán por perpetuar su hegemonía, echó mano de proyectos de desarrollo que eran propuestas de sus opositores, como se dijo en el Capítulo 1; además, en concordancia con lo dicho antes, el proyecto político de Bucheli armonizaba con el planteamiento del presidente Reyes en cuanto a dirimir las diferencias políticas y propender por el adelanto industrial del país.

Las propuestas de Bucheli —al decir de Milciades Chaves— se centraron en la eficacia y dinamismo de la administración pública, en el desarrollo de la infraestructura vial como motor para el adelanto económico regional y en la producción de conocimiento en la Universidad, en las

[31] El equipo con el que inició su mandato Julián Bucheli fue: Justo Guerra, Secretario de Gobierno; Francisco Albán, Secretario de Hacienda; Enrique Muñoz, Dirección de Instrucción Pública; Ricardo Zarama, Prefectura de la Provincia de Pasto; José Rafael Sañudo, presidencia del Consejo Departamental, entre otros.

áreas de Ingeniería, Derecho, Filosofía y Artes.[32] Cuando Bucheli planteó su programa de gobierno, en 1904, "... tenía en mente la propuesta de la Ley Uribe",[33] porque, en el espíritu de esta disposición, su gobierno buscó decididamente los cauces del progreso desde una administración realmente eficaz y dinámica, que logró grandes adelantos en infraestructura pública; sin embargo, se mantuvo anclado en sus convicciones tradicionales más profundas. Un hecho que permite pensarlo es que la Universidad, si bien albergó en su seno a la Ingeniería y las Artes y oficios, la Jurisprudencia —que ya era parte del Liceo Público— y la Filosofía, con sus fundamentos teocentristas, fueron los pilares de su fundación. Además, el nombramiento del presbítero Benjamín Belalcázar como primer rector muestra que el pretendido progreso que se buscaba lo controlaba el pensamiento religioso y conservador de la rancia aristocracia pastusa, con independencia de si se trataba de progresistas u ortodoxos. Lo expresó con mucha claridad quien escribiera en la *Revista Ilustración Nariñense* cuando, a raíz de la muerte de Eliseo Gomezjurado, señaló:

> Hombres de la talla de Julián Bucheli, de Gómez Jurado (sic), de Gustavo y Benjamín Guerrero y de otros tantos nariñenses, que no sólo supieron manejar con destreza la cosa pública en tiempos de paz, sino que aún más expusieron sus vidas en los campos de batalla, con el fin de que las futuras generaciones disfrutaran de tranquilidad, de progreso y religión; son personajes que pasan a la historia inolvidable de los pueblos.[34]

Las escuelas de artes y oficios, que ya tenían tradición en Colombia, porque muchas de ellas se crearon en diferentes momentos en el siglo XIX, iniciaron su periplo en el territorio nariñense en 1903, cuando se creó una dirigida por los Salesianos, comunidad religiosa especializada en la enseñanza técnica y con una amplia experiencia en Europa, acumulada desde mediados del siglo XIX.[35] En Colombia, logró adelantos importantes en diferentes regiones en los ramos de Agronomía y Zootecnia, al haber recibido apoyo del Estado para el desarrollo de proyectos orientados a los menos favorecidos.[36] Como es una constante en la creación de este tipo de

[32] Chaves, *Desarrollo de Nariño y su Universidad*, 240.

[33] Álvarez, *Elites intelectuales en el sur de Colombia*, 272.

[34] Este texto se publicó en la revista *Ilustración Nariñense*, a raíz del fallecimiento de Eliseo Gomezjurado, acaecida el 4 de marzo de 1951; es posible que su autor fuera Rafael Delgado, su propietario.

[35] Julián Massana, "Las escuelas salesianas de artes y oficios" (Cuarto Congreso de Estudios Vascos en Vitoria, 25 de julio al 1° de agosto, 1926), http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/04/04263271.pdf

[36] Congreso de la República de Colombia, Ley 31 de 8 de noviembre de 1917, Artículo 8º, http://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-102483_archi vo_pdf.pdf
Aquí, el gobierno autoriza una partida presupuestal de $2.000 para el equipamiento de los laboratorios de química y física de la escuela de los salesianos.

escuelas, la creada por los Salesianos trataba de favorecer la producción manufacturera e industrial en las Artes y oficios más recurrentes en la región, para las cuales los habitantes del sur tenían especial aptitud.[37]

Resulta curioso que la Escuela Departamental de Artes y Oficios se creara en diferentes momentos: el primer intento conocido se realizó en el primero de los tres períodos de Eliseo Gomezjurado Benavides (1909-1911) como gobernador de Nariño. Con fundamento en la Ley 39 de 1903, se expidió el Acuerdo No. 16, del 1º de marzo de 1910, el mismo año en que Gomezjurado decidió clausurar la Facultad de Ingeniería y Matemáticas y la Revista de Ingeniería; este Acuerdo resalta las especiales habilidades que los habitantes de la región tienen para las Artes menores y la importancia de su fomento para el desarrollo regional, establece los fondos de la Escuela en el 10% del producto líquido de la renta de licores del Departamento y crea 21 becas.[38]

El segundo momento de creación de la Escuela se presenta en 1923, trece años después de su primer intento, en el gobierno de Julio César Moncayo Candia, quien fuera más tarde rector de la Universidad de Nariño, en cuyo período al frente del Alma Mater dicha Escuela se le anexó. La Asamblea Departamental expidió la Ordenanza 54, del 7 de mayo, mediante la cual vuelve a crearla; en el Artículo 2º establece que los dineros de los arrendamientos cobrados a la rama judicial por el uso de inmuebles de propiedad de la gobernación se utilizarían en su totalidad para su creación y sostenimiento; además, en ese mismo Artículo señala que la Escuela fue "… mandada a fundar por Ordenanzas anteriores que quedan ratificadas por la presente",[39] lo que confirma que la Escuela, como va a verse, se creó en diferentes momentos, antes y después de 1923.

En el Artículo 3º, se refiere a las enseñanzas teóricas y prácticas en las Artes menores que estén en función de las necesidades y particularidades de la región; además, menciona que el gobernador buscaría los aportes de la nación para el sostenimiento de la Escuela, establecidos por la Ley 31 de 1917, en cuyo Artículo 6º se determina el monto de $6.000.00 para las escuelas de artes y oficios de los departamentos, siempre y cuando destinaran de sus propios recursos una suma igual;[40] además, asignaba una casa en el Barrio El Calvario para su funcionamiento. Todo parecía estar en óptimas condiciones para que la Escuela iniciara sus actividades, pero

[37] Guerrero Vinueza, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*, 35.
[38] Acuerdo 16, del 1º de marzo de 1910, *Gaceta Departamental*.
[39] Ordenanza 54, del 7 de mayo de 1923. AHP, Libro de Ordenanzas, 1923, 61.
[40] Ley 31 de 8 de noviembre de 1917, http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-102483_archivo_pdf.pdf (consultado el 19 de mayo de 2015).

también fue otro intento más que no se realizó, lo que se puede afirmar porque, en 1927, cuatro años más tarde, de nuevo se vuelve a fundar la Escuela, por medio de la Ordenanza 40, del 29 de abril, Ordenanza que dice, en su Artículo 1º:

> Promulgada que fuere esta Ordenanza, la Gobernación procederá a organizar en esta ciudad la Escuela de Artes y Oficios mandada fundar por Ordenanzas anteriores. Al efecto exigirá la desocupación de la casa que el Departamento posee en el barrio del Calvario, y que está destinada por la Ordenanza 54 de 1923, para que allí funcione la Escuela de Artes.

Esta Ordenanza da un paso más adelante, respecto a la de 1923, porque autorizó a la gobernación para que dispusiera de la suma de $6.000, de los recursos propios, para sumarlos a los de la nación, establecidos en suma igual. Es posible que la carencia de este monto en el presupuesto del Departamento llevara a retrasar cuatro años más la consolidación de este proyecto que, debido a la extrema pobreza de la mayoría de sus habitantes, era de vital importancia para la ciudad y la región. La Ordenanza creó 30 becas para que se repartieran entre los niños más pobres de las provincias, aquellos que demostraran las mayores aptitudes en los trabajos manuales. Todas las escuelas de artes y oficios se crearon para la clase baja, que se abocó a las tareas de la servidumbre en el régimen colonial y que, en el republicano, seguía en las mismas condiciones. El discurso burgués, como se verá, trataba de acercar a los niños y jóvenes de dicha clase social a esta educación técnica, lo que los disuadía de ingresar a las carreras universitarias de orientación intelectual, como Derecho y Filosofía y Letras.

El momento final en el que desembocó el largo recorrido de la Escuela de Artes y Oficios tuvo lugar en 1931, una vez terminada la hegemonía conservadora, en el período de la gobernación de Olegario Medina Villota (1930-1932). La lentitud de los procesos administrativos en pro de la constitución de la Escuela fue el resultado de las diferencias existentes entre los conservadores progresistas y los ortodoxos; la idea de progreso concebida por los dos grupos era un tanto opuesta: para los primeros, el desarrollo industrial de la región no era viable sin la participación de la clase trabajadora, puesto que el nuevo orden requería mano de obra abundante, calificada y barata; para los segundos, acostumbrados como estaban al disfrute de los privilegios propios de la economía de hacienda, poner en las manos de la clase marginal las herramientas teóricas y prácticas de las Artes menores implicaba un adelanto en su condición social y económica, lo que, sin duda, resultaba un riesgo para el *establishment*.

La *Revista Ilustración Nariñense*, a propósito de la culminación del primer curso de la Escuela, publicó un texto, en el que se refiere a este aspecto; dice que la Escuela "... viene a laborar la economía del pueblo y a estimular su conciencia, su moralidad y su libertad con el trabajo que dignifica el espíritu, endereza la personalidad y la desliga de los lazos de adulación y servilismo".[41] El autor de este texto —posiblemente Rafael Delgado, el director y dueño de la revista y un conservador progresista— sostiene que la creación de la Escuela es más beneficiosa para la sociedad que la producción de profesionales en la rama de la jurisprudencia, porque, a la fecha, los aspirantes a esta carrera congestionaban las universidades y los miles de egresados conformaban un conglomerado de burócratas y desempleados que constituían un grave problema para el Estado; además, afirma que esa carrera era costosa y de poca utilidad para quienes pertenecían a la clase baja; en cambio, la Escuela de Artes y Oficios

> [...] forma jefes independientes de la política, hábiles y diestros en las actividades en que se prepararon; directores de talleres entendidos en el ramo en que se graduaron, que pondrán toda su inteligencia al servicio de sus semejantes; estimados de la sociedad como aptos que son para las grandes empresas industriales que traerán la prosperidad al país y esto, además de que el ramo industrial aguza la inteligencia, disciplina la voluntad y forma el carácter.[42]

La pequeña industria, adelantada por medio de talleres de metalmecánica, ebanistería, hojalatería, zapatería y afines —que fueron los cursos con los que inició la Escuela—, es posible que otorgara algunos de los beneficios de los que habla el escrito; sin embargo, ese carácter mesiánico que se le endilga al industrialismo ni remotamente se acerca al desarrollo de la inteligencia y el fortalecimiento de la voluntad y el carácter, si se considera que el sistema de producción europeo y norteamericano redujo al individuo a las más bajas condiciones de infrahumanidad que se conocen en la Historia de Occidente.

La reivindicación del trabajo físico, por medio de la defensa de la Escuela de Artes y Oficios, y el ataque a las carreras profesionales, como Derecho y Filosofía y Letras, resulta un discurso fundamentalmente burgués, de donde se deduce que el conservatismo progresista de Pasto estaba mudando, aunque tímida y contradictoriamente, sus concepciones hacia el nuevo orden y, por ello, se presentaron choques, a lo largo del

[41] "Escuela de Artes y Oficios", *Revista Ilustración Nariñense* 47, octubre 1932, 20.
El autor de este texto no se revela, quizá por las declaraciones que formula respecto de la educación universitaria, en especial sobre el Derecho, que son un poco despectivas.

[42] "Escuela de Artes y Oficios", *Revista Ilustración Nariñense*, 20.

período de la hegemonía conservadora, que impidieron la consolidación de esa Escuela en detrimento de la economía regional.

La Escuela inició en noviembre de 1931 con 30 alumnos y terminó el primer curso, en julio de 1932, según lo registra la Revista Ilustración Nariñense.[43] Por entonces, rondaban los vientos de la guerra con el Perú, que trajo un gran beneficio para Pasto, pues, a partir de esta confrontación, se construyó la carretera al norte. La culminación del primer ciclo de estudios de la Escuela se celebró en acto solemne, en el que estuvo presente el gobernador, el Secretario de Educación Pública y los miembros del Concejo, entre otros concurrentes. El discurso central estuvo a cargo del capuchino Fray Eliodoro de Túquerres,[44] que por entonces fungía como capellán y director de la Escuela. En el recuento histórico, se refiere al largo proceso de consolidación de este centro de estudios y las múltiples ocasiones fallidas en las que se intentó su fundación. Sobresale un pasaje, en el que dice:

> [Nuestros dirigentes]... vieron también que la juventud que al dejar la escuela primaria no puede acabar la segunda enseñanza ni profesiones intelectuales, se abandona muchas veces y es dominada por *la abulía (sic) propia de la raza*, y se desmoraliza y embrutece; olvida lo que aprendió por no repasarlo ni aplicarlo a la vida; se deja arrastrar por seres de inferior moralidad, y se pierde por falta de cuidados.[45]

Cuando el sacerdote se refiere a *la abulia propia de la raza*, está ratificando el discurso segregacionista de Laureano Gómez, que dominaba en el ambiente político de la época. Aquí, el sacerdote da por sentado que las clases marginales (indígenas, mestizos, negros, mulatos) a las que se dirigía la instrucción industrial de la Escuela de Artes y Oficios, las conformaban individuos perezosos, desganados, negligentes y holgazanes. En un país en el que sus dirigentes creían que era necesario el blanqueamiento de la raza para poder crecer económicamente, no resulta extraño este pensamiento. Que proviniera de la Iglesia tampoco lo es porque, históricamente, el catolicismo ha difundido la imagen aria de Dios, con lo que valida la prevalencia de la raza blanca.

---

[43] "Escuela de Artes y Oficios", *Revista Ilustración Nariñense*, 20.

[44] Fray Heliodoro nació en Túquerres en 1875; muy joven ingresó a la comunidad de los Capuchinos, donde se destacó por sus dotes espirituales y su conocimiento; fue pedagogo y filósofo, saber que difundió en sus clases en la Universidad de Nariño, cuando fue director de la Escuela de Artes y Oficios; dejó inédita una obra histórica sobre la Reina Isabel la católica y fue el confesor de Ezequiel Moreno Díaz, obispo de Pasto. Murió en Bogotá en 1938.

[45] Fray Heliodoro de Túquerres. "Discurso", *Revista Ilustración Nariñense*, 4, 47, octubre de 1932, 23. El subrayado es del autor de este trabajo.

La Escuela la atendieron instructores contratados en el extranjero, como el italiano Emilio Perini, quien se encargó de la dirección de los talleres de metalmecánica, pero también recibió ayuda de profesores locales, que ofrecieron su concurso, algunos de ellos *ad honorem*. Personas como Carlos Garzón Thomas fueron fundamentales para el manejo administrativo y el desarrollo de los programas académicos; su dinamismo y consagración lo resaltó Fray Heliodoro en el discurso de clausura que se ha mencionado. Garzón asumió funciones de secretario, tesorero, profesor y muchas otras necesarias para resolver los problemas que se presentaban en el día a día del plantel.[46]

El conflicto colombo-peruano de 1932, motivado en problemas de definición de fronteras en la Intendencia del Amazonas, produjo, como ya se dijo, un beneficio colateral para Nariño y la ciudad de Pasto. Por la necesidad de desplazar la tropa para atender el enfrentamiento, se necesitó la construcción de la carretera Popayán-Pasto-Puerto Asís. El gobernador del Valle, Valentín Ossa, le propuso al gobierno nacional la construcción de dicha carretera en un plazo máximo de dos meses, con la intervención de catorce ingenieros y ocho mil trabajadores y la utilización de toda la maquinaria disponible en los Departamentos del Valle, Cauca y Nariño,[47] construcción que posibilitó que la ciudad de Pasto, que se hallaba aislada del interior del país, pasara a convertirse, en un tiempo muy corto, en el centro comercial que hasta entonces había ocupado Túquerres, por ser la vía de acceso de las mercaderías que ingresaban por Barbacoas.

Centralizada la actividad comercial en Pasto, las pequeñas fábricas que operaban en la ciudad, con una producción que satisfacía la demanda local, se multiplicaron rápidamente, al ver la posibilidad de comercio con las ciudades del interior del país, para lo cual la Escuela de Artes y Oficios prestó sus mejores servicios.

Hasta aquí la Escuela se relacionó con las Artes menores, de las que ya se habló. No hay un solo atisbo de la presencia de la música o la pintura en sus muchos momentos fallidos de creación o en su período de realización. En 1934, las cosas empezaron a cambiar; el 15 de septiembre de ese año, como ya se dijo, el gobierno departamental asignó una partida de $300.00 para la creación de las Escuelas de música y pintura,[48] anhelado proyecto que se concretó en 1938. En 1935, la Asamblea Departamental expidió la Ordenanza 18, por medio de la cual transfiere la Escuela de Artes y Oficios a la Universidad de Nariño, en el período de la rectoría de Julio César Moncayo.

[46] Fray Helidoro de Túquerres. "Discurso", 23.
[47] "Escuela de Artes y Oficios", *Revista Ilustración Nariñense,* 24.
[48] Decreto 559, del 15 de septiembre de 1934, AHP, Fondo Gobernación.

Moncayo fue gobernador entre 1922 y 1924, período en el que, en 1923, la Escuela tuvo otro de sus tantos momentos de creación. La anexión de la Escuela a la Universidad en esa rectoría fue el resultado de un proyecto presentado a la Gobernación de Nariño por Moncayo, en 1934, con la intención futura de crear institutos politécnicos, en los cuales "... preparar debidamente a los obreros nariñenses y fomentar al mismo tiempo su orientación social".[49] Estas actuaciones permiten pensar que el rector se comprometía con el desarrollo regional, pese a las dificultades políticas del momento y a los detractores de su propio partido, el conservador.

Una vez la Escuela estuvo bajo la tutela de la Universidad, Moncayo le dio un gran impulso, que permitió ofrecer muchos más cursos de los que ofertaba cuando la regentaba la gobernación; además, envió a algunos profesores a la Escuela de Bellas Artes de Bogotá para su capacitación, lo que dio como resultado la apertura de cursos en otros oficios, muy necesarios para el desarrollo regional, como mecánica, tecnología, dibujo lineal, electrotecnia, física aplicada, motores térmicos, contabilidad de talleres, talleres de barniz, telegrafía, zapatería y mecanografía.[50] Tres años más tarde, en 1938, se crearon las secciones de música y pintura, que conformaron la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño.

2.1.2 La Universidad de Nariño y la Escuela de Bellas Artes

A partir de este punto se abordará lo relativo a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, el eje más importante de la educación musical formal en Pasto. Como se ha dicho antes, su tiempo de duración delimita el periodo de estudio de este trabajo y sirve de punto de referencia para muchos otros procesos que se dieron en la ciudad. Se ha estudiado desde la constitución de la institución que la cobijó, situación que hizo necesario conocer detalles de la fundación de la Universidad, la posterior incorporación de la Escuela de Artes y Oficios creada por la Gobernación de Nariño y, luego, como al interior de dicha escuela tuvo origen la de Bellas Artes. Se podrá conocer su plan de estudios, los métodos de enseñanza, los repertorios de la orquesta sinfónica que creció a su lado y la participación de la sociedad que alimentó sus procesos y se benefició de la enseñanza musical. La Escuela de Música, y la modalidad de educación

[49] Eduardo Andrade J., "Universidad de Nariño", *Revista Ilustración Nariñense,* 53, 1934.

[50] Bastidas-España, "Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño", 53.
La Escuela de Bellas Artes capitalina, que se creó con el objeto de fortalecer los estudios musicales y de las artes plásticas, ofreció estos cursos, porque alojaba en su seno a la Escuela de Artes y Oficios que, en sus inicios, formó parte de la Universidad Nacional.

musical en su conjunto, por hacer parte del sistema educativo nacional obedeció a políticas cuyo interés primordial estaba centrado en la defensa del *establishment*. El partido conservador alentó la creación de la Escuela y por medio de ella buscó la implementación de su modelo educativo, modelo enfocado en beneficiar a las élites.

· La Universidad de Nariño

Para 1904, el Liceo Público, proveniente del Colegio Académico, había acumulado una larga tradición en la formación de la juventud de la ciudad de Pasto y de Nariño, como lo expone Pedro Verdugo Moreno en su texto *Historia del Liceo de Bachillerato: pasado y presente de la Universidad de Nariño,* publicado en el volumen 4 del *Manual de Historia de Pasto*, de la Academia Nariñense de Historia. A finales del siglo XIX, el Colegio ofrecía los estudios de bachillerato y los de jurisprudencia y, en 1904, debido a las apremiantes necesidades regionales de un siglo que amanecía bostezante, se transformó en Universidad después de sufrir un receso de cinco años debido a los problemas generados por la Guerra de los Mil Días. En el recién constituido Departamento, su primer gobernador expidió el Decreto 049, del 7 de noviembre, que le dio vida jurídica al Alma Mater. Con esta nueva razón social, la institución continuó ofreciendo el bachillerato y la jurisprudencia, junto a las nuevas Facultades de Ingeniería y Comercio.

Para el momento en el que la Escuela de Artes y Oficios llegó a la Universidad, seguía ofreciendo los mismos servicios educativos antes mencionados, en medio de las dificultades económicas propias de las instituciones estatales. La carencia de recursos dificultaba la consecución de profesores idóneos para los últimos cursos, situación que llevó a la Universidad a enviar a algunos estudiantes de los programas de Derecho e Ingeniería a terminar sus estudios en la Universidad Nacional y en la Escuela de Minas de Medellín.[51] El gobierno nacional, por intermedio del Ministro de Educación, Luis López de Mesa, propuso a las directivas de la Universidad una serie de cambios, que terminaron por convertirla en un Instituto Técnico.

El polémico Tratado López de Mesa-Moncayo Candia, suscrito por las partes en Bogotá, el 18 de enero de 1935, a la vez que creó la Gran Normal de Occidente, con todas las implicaciones y beneficios para el suroccidente

[51] Mireille Bornet y Olga Ortiz Cerrato, "Julio César Moncayo Candia: médico, hombre público y rector de la Universidad de Nariño", en *Personajes ilustres de la historia de la Universidad de Nariño,* ed. Gerardo León Guerrero Vinueza (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2001), 110.

colombiano, suprimió las carreras de Ingeniería y Derecho que, hasta entonces, habían sido los pilares del Alma Mater, carreras que se reabrieron en 1939 y 1940 respectivamente.[52] Con el propósito de balancear este desequilibro, el Tratado permitía el fortalecimiento de los programas de Comercio, Agronomía, Ciencias Naturales y el Liceo de Bachillerato, en sus secciones masculina y femenina.[53] Debido a esta transformación, muchos programas se convirtieron más tarde en Facultades, lo que permitió que la institución volviera a recuperar el status de universidad. En el Tratado, no se menciona a la Escuela de Artes y Oficios, pero se debe entender que, dada la instrucción técnica que en ella se impartía, se mantuviera como prioridad.

Debido a estos cambios, el orden epistemológico de la Universidad dio un viraje, que posibilitó el desarrollo de otros campos del conocimiento; de la dicotomía planteada por la racionalidad de la jurisprudencia y la instrumentalidad de la ingeniería, se dio paso al fortalecimiento de la agronomía, los idiomas, la biología, la química, la física, la geografía, la historia, la filosofía y el arte. Del conjunto de saberes y prácticas agrupados en la Escuela de Artes y Oficios, la música y la plástica son las únicas que perviven hasta ahora, claro está, después de haber pasado por momentos que combinaron los halagos con los sinsabores. La música tuvo un receso de 15 años, entre 1965 y 1980 y, desde este año, continuó sus labores como programa profesional.

· Escuela de Bellas Artes. La Escuela de Música

En Colombia, la música y la plástica caminaron al lado de las Artes mecánicas por largo tiempo. Para entonces, se podría decir, era natural que se consideraran oficios, a la par de la zapatería, la ebanistería, la herrería y la carpintería, entre otros. En 1882, se produce una escisión que permite la redefinición del concepto de arte, cuando se crea la Escuela de Bellas Artes en Bogotá; el calificativo de "bellas" plantea una separación que, si bien no endilga el carácter de antiestéticos a los oficios, supone a la estética como origen de esta diferenciación. La música y la plástica están en posibilidades y condiciones de, al decir de Deleuze, "… trazar un mapa sobre el caos",[54] que no es algo distinto a obtener del caos de lo real los elementos para la configuración de la obra artística, única e irrepetible, destinada a satisfacer

[52] Acuerdo 24, de 3 de septiembre de 1940, Libro 3, ACUN.
[53] Eduardo Andrade, "Monografía de la Universidad de Nariño", *Revista Anales de la Universidad de Nariño* 41 (noviembre 1954):54.
[54] Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 199.

necesidades del espíritu, contrario a las artes mecánicas cuyo producto es seriado y utilitario y su fin primordial es solucionar necesidades del cuerpo.

La producción musical o pictórica exige elaboraciones conceptuales y teóricas que van más allá del desarrollo de habilidades para tañer un instrumento o combinar la paleta de colores con fines reproductivos. La creación musical combina el conocimiento de las herramientas técnicas específicas (gramática, armonía, contrapunto, formas, instrumentación, estilos) con el saber humanístico (historia, filosofía y corrientes literarias y estéticas).

Este corpus, que requiere la creación artística, orienta al creador para inscribirse en las corrientes preexistentes o para subvertirlas y crear nuevas, siendo, cualquiera de las dos posibilidades, un espacio apropiado para la creación de obras originales y representativas de su momento histórico. La conjugación de las herramientas técnicas específicas con el saber humanístico lleva a la producción de la obra académica, obra que regularmente se genera en el ámbito de la educación musical formal que tiene lugar en academias, escuelas, conservatorios y programas universitarios. Aquí no se produce la trasmisión del conocimiento por medio de la emulación, característica de la educación musical informal —como se verá en el siguiente Capítulo—; en el proceso de formación de un músico académico, intérprete o compositor, se precisa la utilización de métodos secuenciales, que produzcan desarrollos graduales y sistemáticos.

El proyecto de arte como expresión estética no cabe en la concepción utilitaria del pensamiento liberal. De hecho, las artes de las que se habló en los gobiernos liberales eran los oficios orientados a la elaboración de bienes de consumo y considerados prioritarios en el proceso de industrialización; la música y la pintura se anexaron a las escuelas de artes y oficios, al quedar desprotegidas cuando la Constitución de 1832 suprimió los gremios. El pensamiento conservador, proclive al fomento de las Letras y las Artes, tejió los hilos para la consolidación de proyectos como la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de la Nariño, que se originó en el período de la gobernación de Miguel Ángel Álvarez Belalcázar, cuando adjudicó, en 1934, una partida para la creación de las secciones de música y pintura como dependencias de la Escuela de Artes y Oficios.

La creación de la Escuela de Bellas Artes contó con el impulso del odontólogo Rafael Eraso Navarrete (1881-1967),[55] una persona que trabajó en beneficio de la ciudad y la región con el más elevado de los altruismos;

[55] Rafael Eraso Navarrete nació en Pasto el 8 de enero de 1881; sus padres fueron Rafael Eraso C. y Carmen Navarrete; estudió la primaria y el bachillerato en el Colegio de los padres Jesuitas de la misma ciudad y Odontología en la Universidad Nacional; se especializó en Nueva York y Madrid

de los muchos estudios que realizó, se destacan los de piano y violín en el país y en el extranjero; su gran vocación de servicio y su compromiso con el arte y la cultura lo llevaron a apoyar la creación de la mencionada Escuela, que se convirtió en una realidad, como muchas de las empresas que adelantó.

La Escuela de Bellas Artes se creó por medio del Acuerdo 13, del 2 de febrero de 1938, emanado del Consejo Directivo de la Universidad, como una dependencia de la rectoría. Este nuevo centro de estudios lo conformarían dos escuelas, música y pintura, que se pondrían bajo la dirección de personas competentes en cada una de las áreas. El Acuerdo retoma la partida de $300.00 mensuales que, para el efecto, había asignado la gobernación en 1934, mediante el Decreto 559.[56] La adscripción a la rectoría tuvo vigencia hasta 1965, año en que se reorganizó y pasó a ser parte de la Facultad de Educación, pero con la intención real, como se verá, de cerrarla.

El mencionado Acuerdo se basó en el Decreto 522bis, del 10 de diciembre de 1937, promovido por el Director de Educación Pública, Max Llorente, que le da vida jurídica a la Escuela y faculta a las directivas de la Universidad para que se encargaran de organizar académica, administrativa y reglamentariamente las secciones de música y pintura, además de nombrar los profesores respectivos para adelantar los programas que decidiera crear.

La estructura administrativa de la Escuela de Bellas Artes se organizó con un director general, directores para las secciones de música y pintura y coordinadores para cada una de las subsecciones que albergaran las escuelas. La Escuela de Pintura la conformaron pintura y modelado, y la Escuela de Música el área infantil, ofrecida para niños entre los seis y doce años, y el área de mayores, en la que podían inscribirse aspirantes de 12 años en adelante; en 1960, se creó la Escuela de Danzas Folclóricas, cuya duración fue muy breve. De todas las dependencias que integraron la Escuela de Bellas Artes, hasta donde se sabe, sólo la sección infantil contó con un coordinador, generalmente una mujer; a las restantes, quizá

y estudió piano y violín en estas dos ciudades, además de Bogotá y Viena; también incursionó en los ramos de la agricultura y la ganadería, promovió la construcción del ferrocarril de Nariño, fue representante del gobierno nacional a la Exposición de Sevilla en 1929 y Fundador y primer presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas, la que le produjo grandes beneficios a la ciudad. Después de haber dejado un alto precedente de servicio a la comunidad, falleció el 24 de octubre de 1967; sus hijos, Ernesto, Roberto y Alfredo continúan con el legado de su padre en la actualidad y prestan sus mejores servicios desde las profesiones que ejercen. Estos datos se extrajeron de un texto suministrado por Ernesto Eraso Navarrete (consultado el 20 de marzo de 2014).

[56] Acuerdo 13, de 2 de febrero de 1938. Libro 2. Archivo y Correspondencia de la Universidad de Nariño (ACUN).

por su reducido tamaño, las atendió directamente el Director de sección. Esta estructura, como es obvio, no inició desde el momento mismo de la fundación, ella se fue configurando con el paso de los años. En sus comienzos, lo reducido de la partida presupuestal proveniente del fisco departamental sólo cubría la contratación de un profesor por dependencia, de tal suerte que los nombrados debían encargarse de desarrollar todas las materias.

El director de música de la sección de mayores, según el Acuerdo de fundación, debía encargase de las siguientes materias: música en general, solfeo, práctica de conjunto coral, historia y estética de la música y piano; el coordinador de la sección infantil tenía a su cargo las materias de teoría, lectura y rítmica, entre otras. Una vez creada la orquesta, a dicho director también se le encargó su regencia. Las asignaciones mensuales que recibían estos docentes, según lo previsto en el Artículo 6º del Acuerdo en mención, eran las siguientes: profesor de música y de pintura $100.00 cada uno, profesor de enseñanza infantil $45.00, inspector de estudios $20.00 y quedaba un remanente de $35.00 para gastos de administración de las secciones creadas. Las directivas universitarias no nombraron el Director general de la Escuela de Bellas Artes por dos razones: falta de presupuesto y porque aún no era necesario. El nombramiento se requirió cuando las labores administrativas se tornaron más complejas por el crecimiento de las dependencias.

El primer director nombrado para la Escuela de Música fue Daniel Samudio (1885-1952);[57] la amplia experiencia y el reconocimiento nacional que lo precedían permiten pensar que quienes dirigían la Universidad tomaron muy en serio la creación de esta dependencia. Las palabras que registra el periódico conservador *El Derecho* llevan a considerar que la llegada de Samudio causó honda impresión en el medio cultural de la ciudad:

> Sus reconocidos méritos profesionales, la dilatada experiencia sobre los problemas artísticos, el espíritu de organización y su gran dinamismo, constituyeron el gran

[57] Daniel Samudio inició los estudios musicales hacia 1900 bajo la tutela de su padre, Daniel Samudio Torres, y luego los profundizó en la Academia Nacional de Música, donde recibió clases de Santos Cifuentes y Honorio Alarcón. Si bien su trabajo como compositor no fue muy prolífico, una de sus obras, la *Marcha triunfal*, se premió en el concurso efectuado con motivo de la celebración del primer centenario de la Batalla de Boyacá, en 1919. Trabajó como maestro de capilla en los templos de La Candelaria, San Ignacio y San Francisco, en Bogotá; fundó y dirigió la Sociedad Palestrina de la capital, en 1916; fue profesor de piano en el Conservatorio Nacional y director del Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca, de la Escuela de Música de Cartagena, de la Banda de la Policía Nacional y de la Orquesta Unión Musical, en diferentes momentos.Los datos de esta reseña biográfica se extrajeron de *Compositores colombianos, vida y obra (Catálogo Nº 1)*, (Bogotá: Colcultura, 1992), 61.

> capital moral y artístico que aportó el Sr. Samudio en la instalación de la nueva escuela de arte. Organizó la enseñanza técnica de la música de manera muy acertada; fundó la orquesta que hasta hoy persiste, no sin antes haber saboreado los contratiempos y amarguras que les son propias a los organizadores.[58]

Daniel Samudio fue pianista, organista, compositor, director de orquesta, profesor e investigador; en el campo de la composición —salvo contadas excepciones—, su producción se inscribe en el ámbito académico, con un fuerte acento en la música sacra;[59] sus trabajos escritos, fruto de sus investigaciones en música religiosa y folclor, se publicaron en el *Boletín Latinoamericano de Música* y en la *Revista de Indias*, respectivamente. La generalidad de sus textos expresa, por un lado, la prevalencia de la raza blanca ibérica y, por otro, el privilegio de la música europea, al tomar como punto de referencia la germana —Bach, Beethoven y Wagner—, la italiana, la francesa y, obviamente, la española. Encandiladas por estas luminarias se hallan la música indígena y la negra: a la primera le confiere valor antropológico, útil como insumo para la construcción de la obra nacionalista, por lo que considera urgente y necesaria su recopilación; la segunda, desposeída de todo valor estético, considera que es una amenaza para la música colombiana en su conjunto. En su texto *El folclore musical en Colombia*, afirma que los negros africanos "... vinieron con su música, que mezclada con la española nos han dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario, y se impone, una depuración".[60]

Dentro de esta concepción, la música andina colombiana, representada por aires tradicionales, como el pasillo, el bambuco, la danza, el galerón, el torbellino, entre otros, es la única que, a su juicio, tiene validez que, sin embargo, no se circunscribe en el campo específico, sino en el sociológico, porque estos aires son el medio a través del cual canta el espíritu del pueblo y, por lo tanto, no tienen mayor elaboración. Estos ritmos, considera Samudio, son lo único que queda de la tradición y, así, se necesita protegerlos ante la proliferación de los ritmos tropicales. Sus trabajos de investigación sobre las músicas indígenas siguen los pasos de compositores como Jiménez, Rueda, Campos, Ponce, Chávez, Isamitt y

[58] Periódico *El Derecho*, 1º de junio de 1950.

[59] En el ámbito sacro, Daniel Samudio compuso las zarzuelas *Los reyes magos* y *Aurora del cristiano* (c. 1910); un *Stabat Mater,* la *Misa a Nuestra Señora de la Candelaria, Himno para la coronación de Nuestra Señora del Carmen, Himno mariano Reina de Colombia* (himno oficial) y cinco *Antífonas,* entre otras. Dentro de su música profana, compuso la *Romanza* para violín y piano, *Canción de cuna* para violonchelo y piano, el pasillo *Ausencia* e *Impresiones de Zipaquirá*, el himno *Madre mía, Marcha triunfal*, el pasodoble *Vida* e *Impresiones de Zipaquirá,* entre otras.

[60] Daniel Samudio, "El folclore musical en Colombia", en *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaun, 405.

Villa-Lobos, entre muchos otros, cuyas obras se inspiraron en las rítmicas vernáculas de sus respectivos países. Sin embargo, consideraba que sería más válido que los compositores académicos colombianos buscaran en la música popular española los elementos primarios para la realización de sus trabajos compositivos, como lo hicieron Debussy, Fauré, Chabrier, Lalo, Ravel, Bizet, Gevaert y Rimski-Kórsakov, entre otros.[61]

Este es el horizonte histórico con el que Samudio llegó a las solariegas calles de San Juan de Pasto, una ciudad en la que encontraría gran correspondencia y afinidad con muchos de sus más fundamentales preceptos. La dirección de la Escuela no pudo estar al margen de su pensamiento y, por ello, el Plan de estudios se diseñó en congruencia con su concepción estética y sociológica. Los compositores germanos, franceses e italianos configuraron el universo sobre el cual se diseñó el marco referencial de la Escuela.

La exigua condición en que inició la Escuela de Bellas Artes rápidamente cambió, pues recibió un auxilio nacional de $5.000.00, en el mes de junio del mismo año de su creación. Estos dineros, más los aportados por la gobernación, se destinaron a cubrir los sueldos de los directores, profesores, músicos de la orquesta, personal administrativo, compra de dos pianos, arriendo de locales, gastos por servicios públicos e imprevistos y demás elementos indispensables para su funcionamiento. La gestión de Samudio se evidencia en el rápido crecimiento de la Escuela, situación que llevó a la contratación de profesores y la compra de instrumentos. Para el mes de octubre, la Escuela contaba con profesores de violín, metales y maderas, que tenían una asignación de $40.00 el primero y $25.00 el segundo y el tercero. La compra de los pianos es un logro significativo, porque estos instrumentos consumieron más de la mitad del presupuesto —$3.376.00— de los meses de octubre, noviembre y diciembre, estimado en $5.900.00.[62]

En este primer año de funcionamiento de la Escuela, Samudio conformó una orquesta de 24 músicos, con utilización, para ello, de los recursos de instrumentistas preexistentes, porque la institución aún no estaba en condiciones de integrarla con sus estudiantes. La agrupación la conformaron músicos de la ciudad que integraban otros conjuntos, como la Orquesta Champagnat, la Estudiantina Maya, la Unión Musical Nariñense, la Orquesta del Teatro Imperial y la Haendel, entre otras. En la medida en que el nivel de los estudiantes de la Escuela progresó, se fueron

[61] Daniel Samudio, "El folclore musical en Colombia", 405.
[62] Acuerdo 19, de 11 de junio de 1938, ACUN.

integrando a la agrupación. Algunos de los músicos que formaron parte de esta orquesta fueron: Gonzalo Rojas, *Juanito* Eraso, Luis Burbano, Luis Bastidas, Lucio Feuillet, Bolívar Larrañaga, Ignacio Burbano, Luis Onofre, Elías Segovia, Marcial Córdoba y Bernardino Garcés, entre otros. Algunos de ellos se vincularon como profesores del plantel, como es el caso de Ignacio Burbano, Lucio Feuillet, Luis Onofre y Gonzalo Rojas; este último estudió en el Conservatorio Nacional por dos años y a su regreso a Pasto trabajó como profesor de la Escuela en el área de piano y llegó a ser su director, primero en interinidad[63] y, luego, en propiedad;[64] musicalizó el Himno de la Universidad de Nariño, sobre un texto de Alberto Quijano Guerrero; la descendencia de Rojas heredó la vocación por el piano; su hijo Pedro y su nieto Pablo ocupan un importante lugar en la escena cultural nacional e internacional; Pablo, en la actualidad, es profesor de la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena.

Fotografía 4. Orquesta Sinfónica de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño bajo la dirección de Luis G. Ponce, 1945. Concierto de *theremin,* interpretado por Gerardo Gotthelf

Los integrantes de la orquesta percibían una remuneración simbólica consistente en $0.50 por cada uno de los ocho ensayos autorizados para realizarse en el mes, de tal manera que cada músico recibía $4.00

[63] Resolución de nombramiento 82, de 26 de septiembre de 1961, ACUN.
[64] Acuerdo 10, de 5 de diciembre de 1962, ACUN.

de sueldo mensual por este concepto. A cambio de esto, los músicos se obligaban a realizar cuatro conciertos en el año, con repertorio diferente; además, debían concurrir a todas las presentaciones que programara la rectoría para solemnizar eventos privados y públicos de la Universidad.[65]

En 1942, la orquesta aumentó considerablemente, pues de los 24 miembros con que inició pasó a tener 35 instrumentistas; sin embargo, se considera que esto se constituyó en una situación coyuntural y poco duradera, porque en 1944 se redujo a 26 músicos y, según lo que se puede ver en la fotografía, en 1945 tenía sólo 22 integrantes, incluido su director. El estipendio por ensayo de $0.50, que percibían los músicos, también cambió en 1942, porque ascendió a $0.80, de tal manera que la asignación mensual pasó de $4.00 a $6.40;[66] en noviembre del mismo año se incrementó nuevamente, para alcanzar la suma de $ 1.00 y, en el Acuerdo de Gastos de la vigencia de 1946, aparece otro incremento para ascender a la suma de $1.50 por ensayo, con lo que se llegó a la suma de $12.00 mensuales. Esta remuneración tuvo ese carácter simbólico a lo largo de los años que duró esta orquesta, porque nunca se estableció una correspondencia entre el pago y la labor desarrollada.

El progreso de la Escuela de Bellas Artes fue vertiginoso, pues, al año siguiente, se independizó administrativa y financieramente de la Escuela de Artes y Oficios. El 25 de octubre de 1939, el Consejo Directivo fijó sus rentas en un monto de $11.841.93 para el año lectivo comprendido entre dicha fecha y el 30 de septiembre de 1940, monto que conformaron, entre otros, los aportes anuales de la nación y del Departamento, consistentes en $5.000.00 la primera y $3.600.00 el segundo, que seguían iguales a los iniciales. En este presupuesto, el director de la Escuela de Música recibió un incremento del 60% en su sueldo mensual; de los $100.00 que se establecieron en el presupuesto de 1938, pasó a devengar $160.00, con contrato de doce meses, lo que contrasta con la situación del director de Escuela de Pintura, ya que éste continuó con la misma asignación inicial de $100.00 y con un contrato por once meses y medio. En este presupuesto, también se destinó una partida de $500.00 para la compra de instrumentos, en este caso con destino a dotación de la orquesta.[67]

Como ya se dijo antes, los reglamentos han sido el lugar común de las instituciones musicales, desde el lejano gremio de músicos hasta las épocas

[65] Acuerdo 27, de 15 de febrero de 1945, Artículo 25, ACUN.
[66] Acuerdo 12, de 27 de abril de 1942, en Libro de Acuerdos del Consejo Directivo, Vol. 3, ACUN.
[67] Acuerdo de Gastos, de 25 de octubre de 1939, Consejo Directivo.

actuales. En la rectoría de Alberto Montezuna Hurtado (1944-1946),[68] un liberal con profunda sensibilidad artística, se promovió el reglamento que se convirtió en el órgano regulador de la Escuela de Bellas Artes. El Consejo Directivo expidió el Acuerdo 27, del 15 de octubre de 1945, en que se establecen las funciones del personal administrativo, docente y estudiantil. Si bien es cierto que este reglamento no contempló la privación de la libertad para los estudiantes, las restantes sanciones son similares a las contempladas en los reglamentos del siglo XIX: retiro de la hora de clase por mal comportamiento, impuesto por el profesor; amonestación privada, realizada por el director de sección; expulsión, aplicada por el Consejo Directivo y que, eufemísticamente, aparece registrada como *pérdida del carácter de alumno*.

La expulsión podía generarse por faltas de asistencia, por desaplicación comprobada, por remisión a presentar un examen y por mala conducta dentro o fuera del establecimiento.[69] Al estudiantado se lo vigilaba en las horas de permanencia en la Escuela y, al parecer, también fuera de ella; de otro modo, no se podría entender cómo las autoridades universitarias aplicaban sanciones por las irregularidades ocurridas fuera del plantel de estudios. Por otro lado, las sanciones por mala conducta se consideraban sólo para los estudiantes, pues los restantes miembros de la Escuela —director, profesores, músicos de la orquesta y portero— no recibían ningún tipo de amonestación por este concepto, si se toma en cuenta lo especificado en el reglamento.

Además de estas restricciones, los estudiantes no podían tocar en emisoras o en conciertos públicos sin la previa autorización del director, lo que quiere decir que se abocaban a obedecer las determinaciones de las directivas de la institución y limitar al máximo la participación en actividades particulares; además, se obligaban a asistir y tomar parte de los conciertos y demás eventos programados por las directivas de la Escuela o de la Universidad. La gratuidad de la educación que impartía la institución la facultaba para exigir a los alumnos la dedicación exclusiva, situación similar a la que se presentó en la Academia de Música del siglo XIX.

[68] Alberto Montezuma Hurtado (1906-1996) fue un destacado intelectual pastuso que incursionó en el campo de las letras con mucho acierto; fue poeta, ensayista, orador, historiador y periodista; también, fue gobernador del Departamento de Nariño (1938-1940), presidente del Senado de la República, Ministro Plenipotenciario de Colombia ante el gobierno de Bolivia, Embajador en Paraguay, Tesorero General de la Nación y Gerente de la Industria Licorera de Nariño; además, fue músico. Su trabajo compositivo muestra gran sensibilidad, a pesar de no haber sido muy fecundo en este campo. Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 223-27.

[69] Acuerdo 27, de 15 de febrero de 1945, Artículo 14, ACUN.

Los estudiantes también se obligaban a rendir exámenes teóricos y prácticos, para medir su nivel de aprendizaje. Previa la confirmación de la asimilación de los contenidos de la asignatura, que no podía ser menor al 60% (calificación de 3.0), la institución les otorgaba los certificados y diplomas correspondientes. Esta parte del reglamento muestra que, si bien la Universidad no otorgó en sus comienzos el título profesional, certificaba los estudios que ofrecía por medio de la Escuela.

En relación con la orquesta, como ya se dijo antes, el reglamento establece que "... no es indispensable que los miembros de la Orquesta Sinfónica sean alumnos de la Escuela de Bellas Artes; en todo caso serán escogidos entre los músicos de reconocida competencia, en los círculos musicales de la ciudad",[70] lo que indica que, independientemente de que la Escuela pudiera o no suplir las necesidades de la orquesta con sus estudiantes y profesores, siempre se abrió la posibilidad para los músicos destacados que no se hallaran vinculados a la institución. El incumplimiento a los ensayos y los conciertos se sancionaba con la cancelación de la inscripción en la orquesta por el período del año subsiguiente a la comisión de la falta.

La permanencia de Daniel Samudio en la dirección de la Escuela de Música no fue muy larga; no se ha podido precisar con exactitud su duración, pero se estima que no fue mayor a un año; las razones por las cuales fue tan corta su estadía obedecieron a las limitaciones económicas de la Escuela, ya que, como se vio, empezó en condiciones muy precarias.[71] Lo sucedió el músico alemán Gerardo Gotthelf, de quien se dice que venía huyendo de la guerra iniciada por su país en 1939 y que pertenecía al Partido Nacionalsocialista.[72] Así registró el periódico *El Derecho*, años más tarde, la labor que desarrolló en la Escuela:

> Era un músico de gran formación musical, especialmente en el área de historia de la música. Procedente de la entonces gran Nación Alemana, cuya escuela ostentaba en todas sus manifestaciones artísticas, se entregó íntegramente a sus labores artísticas en la escuela de música. Su juventud, entusiasmo, bondad y amor a sus discípulos fueron tan característicos que su recuerdo aún perdura.[73]

Gotthelf estuvo al frente de la Escuela de Música hasta 1943, año en que se encargó de la dirección general de la Escuela de Bellas Artes al pianista Manuel Grajales Reyes y a partir del cual Gotthelf volvió a su cátedra de

[70] Acuerdo 27, de 15 de febrero de 1945, Parágrafo del Artículo 23, ACUN.
[71] Periódico *El Derecho*, 1º de junio de 1950.
[72] Testimonio de Ignacio Burbano. Como se verá en el siguiente Capítulo, Burbano lo trató personalmente por un período considerable de tiempo, hecho que permite tener certeza de la situación del músico alemán en relación con su procedencia y su filiación al partido nazi.
[73] Periódico *El Derecho*, 1º de junio de 1950.

historia de la música.[74] Durante un año, Grajales debió realizar un trabajo extenuante, porque, además de dirigir las secciones de música y pintura, debía dar clases de teoría y dirigir las masas corales,[75] labor por la que recibió una asignación salarial de $200.00. La prensa local reconoció las dotes del nuevo director del siguiente modo: "el temperamento artístico de nuestra juventud ha encontrado su expresión emotiva en el gran espíritu de Manuel Grajales Reyes, quien con apostolaria perseverancia y místico entusiasmo está haciendo de este centro de cultura musical y pictórica un verdadero templo suriano en donde se rinde culto a la belleza que es línea, color y sonido."[76] En otro texto, se dice lo siguiente:

> El profesor Grajales Reyes hizo estudios de música en centros europeos, y ha sabido representar a su Departamento en una forma encomiástica, en diversos lugares del país. Tiene además la virtud de ser pastuso, muy adentrado en la entraña de su pueblo natal, y es justo que se le estimule con puestos que sí sabe desempeñar a satisfacción general.[77]

Para la fecha de vinculación a la Escuela, a Grajales ya se lo reconocía, en el ámbito nacional, como un destacado pianista, pues había desarrollado actividades musicales como concertista y docente en varias ciudades del país. Hasta donde se sabe, trabajó en la Academia Departamental de Música en Bucaramanga y también en Cali, donde participó en la inauguración del Teatro Aristi, creado el 3 de febrero de 1950,[78] pero, además, se lo reconocía como director de orquesta y de coros. Los conciertos realizados por Grajales en el Paraninfo de la Universidad los recibía bien la sociedad pastusa, por la calidad de la interpretación y la escogencia de los repertorios.[79]

En 1944, el gobierno departamental contrató al escultor boyacense Julio Vicente Abril Mayorga (1911-1979) para la dirección general de la Escuela de Bellas Artes, lo que le permitió a Grajales que sólo se encargara de la dirección de la sección de música.[80] En la administración de Grajales se contrató a Elizabeth Mouschau como profesora de violín, que, se sabe, para entonces, residía en Pereira, debido a que la Universidad le destina $30. 00 para que se trasladara de esa ciudad hasta Pasto.[81] Si se tiene en cuenta que, para estos efectos, ya se había vinculado a Ignacio Burbano, se puede

[74] Acta de posesión, el 27 de noviembre de 1943, ACUN.
[75] Acta de nombramiento, el 3 de marzo de 1943, Libro 1, 16, ACUN.
[76] Revista *Ilustración Nariñense* 79, abril 1942.
[77] Rodolfo Brering, "Escuela de Bellas Artes", Revista *Ilustración Nariñense*, Serie 7, diciembre 1943, 26.
[78] Jorge Alberto Aristizábal, Reseña histórica del Teatro Aristi, Revista *Épocas* 1, septiembre 15 de 2011.
[79] Brering, "Escuela de Bellas Artes", 26.
[80] Acta de nombramiento, de 19 de octubre de 1944, Libro 2, ACUN, 20.
[81] Acuerdo 17bis, de 23 de febrero de 1943, ACUN.

suponer que la matrícula de estudiantes a este curso se habría incrementado mucho en 1944.[82] El violín, además del piano, fue uno de los instrumentos con mayor demanda entre la juventud en la primera mitad del siglo XX, en especial entre el sexo femenino. Una de las más destacadas estudiantes de este instrumento fue Paulina Brando, a la que, por sus adelantos como intérprete y docente, contrató la Universidad como profesora de violín y directora de la sección infantil.[83] También se destacaron varias de las hermanas del compositor Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941); la Orquesta Unión Social, que creó este músico hacia 1935, la compusieron once violinistas mujeres, algunas de las cuales eran sus propias hermanas.[84]

Era muy frecuente que las damas de la alta sociedad tocaran este instrumento, así como el piano, la mandolina y, en ocasiones, la flauta traversa; también se les permitía que cantaran, escribieran y declamaran poesía. Respecto a la primera mitad del siglo XX, no ha sido posible encontrar registros que mostraran que las mujeres tocaran contrabajo, violonchelo, trompeta, tuba, trombón, clarinete, saxofón, o hubieran incursionado en la dirección de banda u orquesta.[85]

La educación musical que recibían estas jóvenes no tenía la intención expresa de capacitarlas para el desempeño laboral; las familias de rancio abolengo buscaban que sus hijas aprendieran a tocar los mencionados instrumentos para engrosar el conjunto de virtudes que ya poseían (belleza, recato, gracia, elegancia, pulcritud, educación, obediencia, respeto, caridad cristiana); era un ornamento más para que honraran al futuro esposo y engalanaran el hogar. Estas damas tocaban en las reuniones de sus herméticos círculos familiares y sociales y en obras de beneficencia; es el caso de la pianista española Consuelo Anexy y la ya mencionada violinista Paulina Brando, quienes tocaban muy a menudo a beneficio de las clases menos favorecidas.[86]

Después de la apertura de la Escuela de Música algunas mujeres empezaron a incursionar en el campo de la docencia como medio de percibir remuneración; algunas de esas mujeres que se vincularon, en diferentes momentos, a la planta docente de esta Escuela fueron: las pianistas Querube de Escrucería, Digna Escobar, Digna Paz Vallecilla,[87]

[82] No se lo ha podido establecer con precisión, porque los registros de matrícula no se conservan en el Archivo de la Universidad.
[83] Acta de posesión, de 25 de noviembre de 1942, ACUN.
[84] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 165.
[85] En las fotografías de la época, se puede confirmar fácilmente esta apreciación.
[86] Revista *Ilustración Nariñense* 6, mayo 1925.
[87] Digna Paz heredó de su madre, la señora Agustina Vallecilla, el amor por el piano, porque ella también fue pianista.

Mercedes Pereira, Rosalía Paz y la española Dolores de la Rosa de Martínez; las violinistas María Medina, Paulina Brando y Elizabeth Mouschau; la cantante Alba Lucy López y las profesoras de teoría Aída Martínez Vélez y Margot V. de Espinosa.

La dirección de Grajales Reyes se extendió hasta 1945, año a partir del cual se nombró al ecuatoriano Luis G. Ponce,[88] durante la rectoría de Alberto Montezuma Hurtado; Ponce, un destacado director de orquesta, renovó la metodología de la enseñanza y amplió la oferta de formación instrumental, para cuyo efecto se vincularon el trompetista Lucio Feuillet, el violonchelista Néstor Cueva y el clarinetista Alfonso Ocaña, entre otros.

En 1946, la Escuela de Bellas Artes recibió un incremento considerable en sus recursos económicos. En el Acuerdo de Gastos de la vigencia de ese año, aparece el monto de $17.774.80, un aumento del 33% respecto del presupuesto inicial. La situación de estrechez económica de la Escuela la comentaba muy a menudo la prensa local, de tal suerte que se cree que reinaba un ambiente de insatisfacción entre los músicos, hecho que los periodistas recogían en algunos de sus artículos, publicados en la *Revista Ilustración Nariñense* y el periódico *El Derecho*, entre otros; sin embargo, el incremento que recibió en dicha vigencia permitió pagarles mejor a los profesores e incrementar un poco el exiguo estipendio que recibían los músicos de la orquesta que, en este presupuesto, sube a $1.50 por ensayo, como ya se había mencionado.

Al cumplir los diez años de funcionamiento, en 1948, la Escuela adelantaba sus procesos en medio de situaciones que, si bien no eran las mejores, resultaban alentadoras; su acción educativa congregaba a un buen número de los más importantes músicos de la ciudad, que combinaban esfuerzos con músicos de otras regiones del país y unos cuantos extranjeros, para sacar adelante este proyecto musical que le prestó un importante servicio a la ciudad y a la región. Pasto formaba parte de un pequeño grupo de capitales colombianas[89] que podía ufanarse de tener Escuela de música, orquesta, banda, grupos de música de cámara, cantantes líricos, solistas en diferentes instrumentos y conciertos periódicos con repertorios variados.

Al santandereano Rito Antonio Mantilla lo nombraron para que dirigiera la Banda Departamental en 1952, como se verá con más detalle en el Capítulo 3, cargo que desempeñó paralelamente a la dirección de la Escuela y la orquesta. Para regentar estas dos últimas, se posesionó el 13 de

[88] Acta de nombramiento, el 19 de enero de 1945, ACUN, 57.

[89] Entre otras ciudades están: Bogotá, Popayán, Cali, Tunja, Medellín, Barranquilla, Cartagena, Bucaramanga e Ibagué.

diciembre de 1952, en la rectoría de Manuel Eduardo Román.[90] A juicio de quienes lo conocieron, Mantilla era un hombre sumamente organizado e incansable en el desarrollo de sus ocupaciones;[91] debido a esta disposición y capacidad organizativa, pudo trabajar con la Banda, la Escuela y la orquesta, además de atender a un sinnúmero de actividades cívicas y sociales, que adelantó en los cuatro años que permaneció en la ciudad. Hasta su llegada, el pénsum de estudios de la Escuela se circunscribía a la música occidental europea y los instrumentos sinfónicos, el *bel canto* y el piano, como era característico de las escuelas, academias y conservatorios del país; sin embargo, en su administración se produjo un cambio importante, puesto que creó la cátedra de cuerdas típicas (bandola, tiple y guitarra), indispensables para la interpretación de la música tradicional andina colombiana. La persona que se encargó de la enseñanza de estos instrumentos fue Plinio Herrera Timarán,[92] a quien, entonces, ya conocían nacionalmente como intérprete de la bandola y compositor de repertorios en este ámbito; Herrera Timarán fue el creador del Trío Nacional y la Lira Nariñense.

Rito Mantilla,[93] como se lo conoce más comúnmente, inició los estudios musicales bajo la tutela de su padre, quien era clarinetista; tocó la trompeta en la Banda de la Policía Nacional entre 1940 y 1950, bajo la dirección de Dionisio González; al poco tiempo de haber ingresado en ella, se matriculó en el Conservatorio Nacional, en 1941, institución en la que cursó los estudios musicales básicos y parte de los del ciclo superior. Los más destacados profesores de los cuales recibió formación fueron: Gustavo Escobar Larrazábal, armonía; Otto de Greiff y Hernando Caro Mendoza, historia de la música; Demetrio Haralambis y María Rodrigo, armonía y contrapunto; Aimé Rossier, técnica vocal; José Rozo Contreras, instrumentación para banda; Olav Roots, dirección de orquesta, orquestación y dirección coral; Fabio González Zuleta, contrapunto; Luis Antonio Escobar, formas musicales y composición; Dionisio González, trompeta; Gregoria Silva, violonchelo y Lucía Tosmi, piano complementario. Sus diferencias con las directivas y algunos docentes del Conservatorio lo llevaron a retirarse.

---

[90] Acta de posesión, de 13 de diciembre de 1952, Libro 4, ACUN.

[91] Entrevista a Edgar Granja; Pasto, 9 de febrero de 2015.

[92] Acta de posesión, de 22 de febrero de 1953, Libro 4, ACUN.

[93] Melissa Bautista García y Vladimir Amado Argüello, "Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez" (tesis de pregrado en música, Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Música, 2006), repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9073/2/12024 2.pdf
Este trabajo presenta una detallada biografía de Mantilla, en la que se destaca su permanencia en Pasto entre 1953 y 1957.

Este grupo de profesores, entre los cuales se encuentran varios compositores, transmitieron a Mantilla su conocimiento técnico y su concepción estética. Al interior del Conservatorio, esta concepción la cruzaba la disputa entre universalistas y nacionalistas, disensión que se había librado desde los comienzos del siglo y que, para la década de 1940, se hallaba en plena vigencia. A partir de este influjo Mantilla, estableció un sincretismo que le permitió orientar su trabajo musical en las diferentes facetas que desarrolló: en la composición, se aprecia lo europeo en su vals vienés *América,* lo tradicional andino en el pasillo *Ensueño* y la tendencia nacionalista —aquella que buscaba inspiración en la música ancestral— en sus trabajos *Tierra adentro* y *Látigo, sudor y látigo.* Estas dos obras parten de un componente temático pentatónico del folclor de las etnias indígena y negra, que recogieron Daniel Samudio y Esteban Cabezas, respectivamente.

Con este acervo, llegó Mantilla a la dirección de la Escuela, la Banda Departamental y la orquesta. En el tiempo en que dirigió la Escuela, se produjeron importantes cambios; entre otras cosas, aumentó considerablemente el número de estudiantes, que era bajo en ese momento; regularizó el pénsum de estudios de la Escuela, al establecer sus niveles y ciclos de duración; logró, al igual que en la Banda, el incremento de sueldos para los docentes; consiguió, además, que la dirección de la Escuela y de la orquesta, que hasta entonces la realizaba una misma persona, la asumieran músicos diferentes, para alivianar la carga laboral, hecho que ocurrió a partir del 9 de octubre de 1957.[94] La asignación mensual que se fijó para los directores de las dos dependencias fue de $700.00 y $500.00 respectivamente, sueldos más atractivos para quienes, en lo sucesivo, se encargaron de estas labores. Dentro de la nueva disposición, Alfredo Verdugo Villota fue el primer director de la Escuela[95] y Heriberto Morán el primero que regentó la orquesta,[96] actividad que desarrolló en concomitancia con la dirección de la Banda Departamental, para la que lo contrataron el mismo año.

[94] Acuerdo 2, de 9 de octubre de 1957, ACUN.
[95] Acta de posesión, el 28 de octubre de 1957, libro 4, 258.
[96] Acta de posesión, el 16 de octubre de 1957, ACUN.

Fotografía 5. Profesores de la Escuela de Música, 1954: Rito Antonio Mantilla en el centro de la fila de hombres; a su izquierda Gonzalo Rojas e Ignacio Burbano.
Fuente: Revista *Anales de la Universidad de Nariño* No. 41 (noviembre 1954)

Para dar una idea aproximada del desarrollo musical alcanzado por la Escuela y la orquesta en el período de Mantilla, conviene aludir a un Festival que organizó con el propósito de celebrar los 200 años del nacimiento del Mozart (1756-1791), evento que se realizó entre el 25 y el 30 de enero de 1956. A lo largo de los seis días que duró el Festival, los diferentes solistas y agrupaciones presentaron repertorios para piano, cuarteto de cuerdas, orquesta sinfónica, banda y otros formatos. En el recital de clausura —precedido por una conferencia sobre la vida de Mozart, dictada por Karl Mautner, vicecónsul de Austria— se interpretó la obertura de la *Flauta mágica,* la *Pequeña serenata en G, Cuarteto en A*, KV. 464 y *Concierto para piano y orquesta en Eb,* KV. 428. Las principales solistas fueron las pianistas Querube Sosa de Escrucería y Digna Paz Vallecilla.[97]

Considerando que el montaje de la obra mozartiana requiere mucha madurez musical, este Festival evidencia que el desarrollo técnico e interpretativo alcanzado por los estudiantes y los profesores que integraron las diferentes agrupaciones era considerablemente alto. Es indudable que el trabajo de Mantilla tuvo que ver mucho con este adelanto, porque dicho festival se realizó tres años después de su vinculación a la dirección de la

[97] Bautista García y Amado Argüello, "Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez", 31-32.

Escuela, tiempo en el que realizó un trabajo pedagógico intenso. El gusto por el clasicismo y romanticismo germanos, si bien no era el único punto de referencia estética de la Escuela, se puede decir que constituyó una tendencia predominante, aspecto que se analizará cuando se estudien con más detalle las obras del archivo de la orquesta.

Para continuar con el detalle de las actividades de la Escuela, a finales de la década de los años cincuenta, en la administración de Alfredo Verdugo Villota como director, se produjo un interesante intercambio entre esta y los conservatorios Antonio María Valencia y el Conservatorio de la Universidad del Cauca, para el que el Alma Mater dispuso importantes partidas presupuestales.[98] Muchos estudiantes y profesores fueron enviados a estas instituciones para participar en diferentes actividades musicales, tales como conciertos corales, orquestales y de música de cámara; del mismo modo, se desplazaron profesores de estos conservatorios hasta Pasto, con el fin de realizar actividad musical conjuntamente con los estudiantes y profesores de la Escuela. En mayo de 1959, visitaron la ciudad los músicos Kurt Bieler —subdirector del Conservatorio Antonio María Valencia—, Isabel de Bieler y Colombia Mejía, quienes realizaron conciertos con la sinfónica.

En el marco del convenio celebrado entre la Escuela y los dos conservatorios mencionados, denominado Plan de Unión de los Conservatorios del Sur, la Universidad creó un programa de becas destinado a favorecer a los dos alumnos de último año, con el mayor promedio de calificaciones, para que adelantaran estudios en el Conservatorio Antonio María Valencia. El valor de cada beca se estableció en un monto de $100.00 mensuales, destinados a la manutención de los estudiantes en la ciudad de Cali durante dos años, algo similar a lo que había sucedido con los estudiantes de Ingeniería y Derecho en la rectoría de Julio Cesar Moncayo. Los beneficiarios de las becas se obligaban a volver a la Escuela para desempeñarse como sus profesores por un mínimo de cuatro años, en las mismas condiciones salariales y disciplinarias de los demás profesores.[99] Esta medida evitaba que los becarios aceptaran trabajos en otras ciudades o salieran del país con fines laborales o de estudio. La disposición, si bien era limitante y coercitiva, también aseguraba la contratación de los egresados, por lo menos para los siguientes cuatro años.

Entre 1957 y 1959, se vinculó a un buen número de profesores, entre los que se cuentan: Heriberto Morán Vivas (director de la orquesta), Julio

[98] Acuerdo 9, el 18 de marzo de 1959, Libro 9, ACUN.
[99] Acuerdo 40, el 18 de septiembre de 1959, Libro 9, ACUN.

Zarama Rosero (flauta), Alba Lucy López (canto), Humberto Chaves (solfeo), Bernardo Patiño (solfeo), Alfonso Jurado (teoría), Lucio Feuillet (trompeta), Plinio Herrera (oboe, cuerdas típicas, contrabajo); los pianistas Mercedes Pereira, Digna Paz, Rosalía Paz, Gonzalo Rojas y Luis Antonio Bastidas y los violinistas Jesús Burbano, Luis Onofre e Ignacio Burbano.[100] El alto número de profesores de piano y violín, en relación con las otras materias, indica que la demanda por estos instrumentos era considerable, toda vez que estas clases, como se verá más adelante, no eran individuales, sino grupales.

En los primeros años de la nueva década, se produjeron cuatro nombramientos que, debido a la alta formación musical de los profesores, conviene relacionar, porque son muy importantes para la historia de la Escuela; ellos fueron: el italiano Florio Croce (oboe, solfeo, canto),[101] de quien se hablará en el siguiente Capítulo, porque la Gobernación lo nombró director de la Banda Departamental; Luis Pazos Moncayo (fisarmónica o acordeón de concierto) y los españoles Dolores de la Rosa (piano) y Carlos Martínez (violín). Pazos Moncayo procedía de una familia en la que la música no era un simple pasatiempo; ingresó a la Escuela cuando tenía 17 años y, debido a su constancia y dedicación, logró alcanzar el título de profesor tan sólo en dos de los cinco años que duraba el programa, título que le otorgó la Universidad como Profesor en Música y Fisarmónica Clásica.

En 1970, Pazos intervino en un concierto en Inravisión, con repertorio académico y, al año siguiente, ingresó a estudiar al Conservatorio Nacional, donde fue alumno de Olav Roots, Otto de Greiff, Julio Sánchez Reyes, Federico Neuman y Hernando Caro Mendoza; además, estudió acordeón en la Escuela Barbieri de Buenos Aires, durante una temporada de seis meses; participó en varios concursos nacionales e internacionales en los que obtuvo importantes reconocimientos. En Vichy, Francia, el último de los lugares en los que concursó, ganó una beca para estudiar en el Conservatorio de Moscú; sin embargo, debió declinar este ofrecimiento por problemas de salud en su columna, quebrantos que lo llevaron a abandonar el acordeón definitivamente.[102] El mérito de Pazos Moncayo no radica en el hecho de haber sido profesor en la Escuela,[103] porque sólo lo fue por una corta temporada de nueve meses, sino porque fue uno de los más brillantes estudiantes que pasaron por sus aulas.

[100] Estos músicos aparecen nombrados mediante diferentes Actas, entre 1957 y 1959.
[101] Acta de posesión, el 20 de marzo de 1962, Libro 6, ACUN.
[102] Entrevista a Luis Pazos Moncayo, Pasto, 5 de mayo de 2015.
[103] Acta, el 1º de octubre de 1963, Libro 7, 105, ACUN.

Dolores de la Rosa, una consagrada pianista egresada del Conservatorio de Madrid, y Carlos Martínez, violinista de la Radio y Televisión Italiana, se vincularon a la Escuela por intermediación de Alfredo Verdugo que, para entonces, fungía como su director. La contratación de estos dos músicos es prueba de que la Escuela pasaba por su mejor momento y que las directivas de la Universidad se habían comprometido mucho con sus procesos. El contrato se firmó por ocho años, con un sueldo inicial, para cada uno, de $1.200.00,[104] con un incremento anual del 20%, de tal suerte que, según lo estipulado en el Acuerdo de Gastos de 1965, para ese año la asignación se había duplicado y alcanzado el monto de $2.520.00, salario que era casi el doble de la remuneración que percibía el Director de la Escuela, quien devengaba $1.300.00.[105] Para su traslado desde Madrid hasta Pasto, en 1961, el Consejo Directivo autorizó una partida de U.S. $300, equivalentes a $600.00 colombianos.[106] La vinculación de los esposos Martínez muestra que existía una clara intención de apoyar la formación superior en estos instrumentos, puesto que, como se verá en el apartado relativo al Plan de estudios, la Escuela sólo ofrecía, en piano y violín, los cursos preparatorio, elemental y medio.

Alfredo Verdugo Villota (1926-1993) sucedió a Rito Mantilla en el cargo de la dirección en 1957, cuando este renunció para ir a trabajar a la Universidad del Cauca. Verdugo fue uno de los directores de la Escuela con mayor preparación académica, porque no sólo se desempeñó en el campo de la música, sino también en la jurisprudencia, profesiones que ejercía concomitantemente. En la Facultad de Derecho, dictó Introducción al Derecho y en la Escuela de Música se desempeñó en las materias de teoría, solfeo, armonía e historia de la música, desde 1949 hasta 1962;[107] además, la dirigió entre 1957 y 1961, año en el que lo nombraron Secretario General de la Universidad, por lo que lo reemplazó Bertha Eraso de Roa, quien se desempeñaba como Secretaria de la Escuela,[108] aunque Verdugo Villota regresó nuevamente a la dirección a partir del 25 de enero del siguiente año.[109] Dentro de los muchos cargos administrativos que ocupó, también fue Decano de la Facultad de Educación y rector del Alma Mater. Su labor en beneficio de la Escuela permitió que consolidara muchos de sus procesos y llegara a ocupar uno de los primeros lugares en el territorio nacional.

[104] Acuerdo 5, de 19 de enero de 1962, ACUN.
[105] Acuerdo 22, de 29 de enero de 1965, Libro 12, ACUN.
[106] Acuerdo 117, de 28 de noviembre de 1961, Libro 10, ACUN.
[107] Acta de posesión, de 21 de noviembre de 1949, Libro 3, 89, ACUN. En el Acuerdo 213, de 1º de diciembre de 1962, aparece su nombramiento como docente de Armonía e Historia de la música.
[108] Acuerdo 27, de 14 de abril de 1961, Libro 10, ACUN.
[109] Acta de posesión, de 25 de enero de 1962, Libro 6, ACUN.

Cuando el Consejo Superior suspendió las actividades de este centro de estudios musicales, Verdugo buscó por todos los medios mantenerlo abierto; sin embargo, las presiones políticas resultaron mayores a sus fuerzas.

En la dirección de Verdugo Villota se creó la Escuela de Danzas Folclóricas (en 1960), que funcionó bajo la dirección de Alfonso Rodríguez Rosso, habiendo contado con los servicios de Gonzalo Rojas como su pianista acompañante. Esta dependencia funcionó en las mismas instalaciones de la Escuela de Música y, como contraprestación, debía recibir 20 estudiantes de la Universidad, quienes debían pagar $20.00 para efectos de matrícula.[110] Verdugo fomentó el intercambio no sólo con los Conservatorios de Popayán y Cali, sino también con el Conservatorio Nacional de Quito, ciudad en la que adquiría instrumentos, partituras, métodos de estudio y demás elementos necesarios para la práctica musical.[111]

El apogeo de la Escuela tiene su punto culmen hacia 1963, cuando empieza un proceso gradual de desarticulación, que llevó a su cierre en 1965. Quienes vieron de cerca lo ocurrido[112] señalan que empezaron a generarse discrepancias entre las directivas universitarias y los profesores de la Escuela y situaciones conflictivas en su interior, como las que se presentaron en la Escuela de Pintura entre un sector de profesores y su dirección, según lo muestran las Actas del Consejo Superior.[113] El segundo semestre de 1963 presenta algunos síntomas que permiten colegir que a partir de este año se dio inicio al desmonte de la Escuela; a partir de octubre, no se presentan más vinculaciones de profesores y el año siguiente sólo se produjo un nombramiento, el de Alfredo Verdugo como profesor de teoría.

Desde el momento de la posesión de Alfonso Ortiz Segura en el cargo de la rectoría, el 11 de enero de 1965,[114] la Escuela inició la recta final de su cierre. La primera acción que realizó el nuevo rector fue la solicitud al Consejo Superior para que se le delegara el estudio de la cancelación del contrato de Carlos Martínez y Dolores de la Rosa.[115] El contrato de los esposos Martínez, el más oneroso de la Escuela, tenía un agravante, que era el porcentaje de aumento anual del 20%, como ya se dijo, situación que

[110] Acuerdo 88, de 24 de octubre de 1961, Libro 10, ACUN.
[111] Acuerdo 44, de 5 de abril de 1962, Libro 10, ACUN.
[112] Entrevista a Gerardo Cortés Moreno, 7 de junio de 2015.
Cortés Moreno sostiene que, efectivamente, se presentaron discrepancias entre Claudio Pascuaza, que era profesor de la Escuela de Pintura, y su director, Arnulfo Guerrero.
[113] Acta 2, de 19 de enero de 1965, Consejo Superior Universitario; ACUN.
[114] Acta de posesión, de 11 de enero de 1965, Libro 8, ACUN.
[115] Acta 6, de 2 de febrero de 1965, Consejo Superior Universitario; ACUN.

preocupaba al rector y por todos los medios trató de contrarrestar. En la sesión del Consejo Superior del 1º de marzo del mismo año, se debatió lo relativo al aumento, del siguiente modo:

> En atención a la comunicación de los señores profesores Carlos Martínez y Dolores de la Rosa de Martínez, y con relación a la duda que en ella plantean el Consejo Superior de la Universidad, estudiado el literal a) del contrato de prórroga suscrito entre los citados profesores y la Universidad, encuentra que inequívocamente, se convino la remuneración de $1.800,00 por todo el término del valor del contrato y que el aumento anual de 20% a partir del vencimiento de los dos primeros años, debe hacerse en consecuencia con fundamento en la única remuneración convenida que se repite es de un mil ochocientos pesos mensuales.[116]

Al parecer, no resultó posible llevar a cabo esta determinación, porque el aumento efectivo se hizo sobre una base salarial superior; el nuevo salario de los profesores españoles, que aparece en el Acuerdo de Gastos de 1965, alcanzó el monto de $2.520.00 y no de $2.160.00, como quería el Consejo Superior. En suma, este contrato se terminó aproximadamente a la mitad de su tiempo estipulado; sin embargo, la Universidad debió indemnizar a los músicos con los montos restantes.[117] A pesar de la elevada cuantía de la indemnización, Ortiz Segura logró suspender todos los demás gastos de la Escuela de Música, debido a que la cancelación de este contrato fue el primer paso para lograr su desarticulación. La declaración de insubsistencia de los restantes profesores no constituía ningún problema legal para la Universidad, porque prestaban sus servicios como "profesores externos" y su remuneración dependía del número de grupos que estuvieran a su cargo, lo que era, en algunos casos, muy inestable debido a problemas como la deserción y la baja demanda para algunas de las materias.

El desarrollo de las carreras de la Universidad, en las décadas del cincuenta y sesenta, fue exponencial, en especial el Instituto Técnico Agrícola, dependencia que, en tiempos de la decanatura de Luis Eduardo Mora Osejo,[118] alcanzó tal proporción que consumía el 34.67% del presupuesto general de la Universidad.[119] Para plantear sólo un ejemplo, el sueldo del profesor de biología era de $5.000.00, apenas $100.00 por debajo del salario del rector. Le seguían la Facultad de Ciencias de la Educación, la Facultad de Derecho y el Instituto Electrónico de Idiomas; este último

[116] Acta 8, de 1º de marzo de 1965, Consejo Superior Universitario; ACUN.
[117] Entrevista a Luis Pazos Moncayo.
[118] Acuerdo 18, de 23 de diciembre de 1961; Mora Osejo se posesionó para ejercer su cargo el 8 de febrero de 1962.
[119] Acuerdo 23, de 29 de enero de 1965, Consejo Superior Universitario; ACUN. El presupuesto general de la Universidad, para la vigencia de 1965, era de $6.284.687.10, de los cuales el Instituto Técnico Agrícola utilizaba $2.178.698.86.

requería la contratación de profesores extranjeros y la compra de equipos de avanzada tecnología para el desarrollo de las clases.

A todas las dependencias de la Universidad, con excepción de la Escuela de Bellas Artes, las constituían Facultades o Institutos, con una estructura administrativa y académica muy sólida y tenían profesores de dedicación exclusiva, nombrados a término indefinido. La Escuela de Bellas Artes fue dependencia de la rectoría a lo largo de toda su existencia y, al ser, como era, un ente administrativo y no académico, su funcionamiento sufría el determinismo de la formación profesional del rector de turno que, para el caso de Ortiz Segura, era el de las Ciencias Naturales. Sumada a estos antecedentes, la crisis presupuestal que se presentó en 1965,[120] como consecuencia del elevado costo de las Facultades e Institutos antes mencionados, condujo a considerar como única alternativa la eliminación de las dependencias más débiles, que fueron las escuelas de música y pintura.

El rector Ortiz Segura, en la búsqueda de la justificación para clausurar la Escuela de música, encontró, la que debió parecerle la razón perfecta. Quienes estuvieron cercanos a los momentos de este episodio sostienen que su argumentación fue —palabras más, palabras menos— la siguiente: la Escuela de música, a pesar de que lleva muchos años de funcionamiento, aún no ha producido los Beethoven y los Mozart que, se supone, debía producir,[121] palabras que recogió el Consejo Superior de la Universidad en el Acuerdo 35 del 8 de septiembre de 1965, documento en que se considera que "... las Escuelas de Música y Pintura en sus largos años de funcionamiento, han cumplido en forma mínima con los fines y aspiraciones propuestos en las reglamentaciones que les dieron vigencia..." y que "... los Programas Académicos, la heterogeneidad del alumnado y aún la falta de profesores, hace que dichas dependencias no se adapten lo suficiente a las necesidades artísticas y culturales de establecimientos similares".[122]

El Consejo Directivo, en cabeza de Ortiz Segura, en reiteradas ocasiones recomendó al Consejo Superior la reorganización de la Escuela de Bellas Artes. Dicha reorganización intentaba separarla de la rectoría, para anexarla a una Facultad con el perfil adecuado que la pudiera albergar y la única que se acercaba medianamente era la Facultad de Ciencias

[120] En las Actas de las sesiones del Consejo Superior, del año 1965, el rector Alfonso Ortiz Segura pide, en repetidas ocasiones, autorización para solicitar préstamos al Banco de Colombia, con el fin de que se pudieran pagar los sueldos de los profesores y empleados.

[121] Testimonio de José Guerrero Mora (1943-2013), profesor del Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

[122] Acuerdo 35, de 8 de septiembre de 1965, Consejo Superior Universitario; ACUN.

de la Educación que, sin embargo, adelantaba programas de formación profesional, mientras que la Escuela de Bellas Artes, si bien ofrecía un título de Profesor en Música, era un certificado de estudios más que un título universitario; además, como se verá en el siguiente apartado, su Plan de estudios no tenía un componente psicopedagógico que pudiera acercar los Programas de música y pintura a los que ofrecía dicha Facultad.

Por medio del Acuerdo mencionado, el Consejo Superior determinó que, en adelante, las escuelas de música y pintura se agruparan en el Departamento de Artes de la Universidad, como una dependencia de la Facultad de Ciencias de la Educación, lo que se entiende como una intención genuina de darle continuidad a la Escuela, si no fuera por un detalle: el Consejo decidió que "... mientras se organiza el Departamento de Artes, suspéndese el funcionamiento de las Escuelas de Música y Pintura de la Universidad y suprímense los cargos de Director y Secretario de las mismas".[123]

A pesar de que el Consejo Superior comisionó al Consejo Académico de la Facultad de Ciencias de la Educación para que, en un tiempo "prudencial", presentara para su aprobación el Proyecto orgánico del Departamento de Artes, la suspensión de las actividades de las Escuelas y la supresión de los cargos de los directivos trajo como consecuencia directa su desaparición. Si la intención de crear este nuevo ente administrativo hubiera sido real, las Escuelas debieron permanecer abiertas para que se realizara la labor de reestructuración, con utilización de sus recursos administrativo, docente y estudiantil.

Una vez cerrada la Escuela de Bellas Artes se crearon dos Comisiones conformadas por el rector Ortiz Segura, Pablo de Arma y Gerardo Cortés Moreno, para la Escuela de Pintura, y los dos primeros, más Alfredo Verdugo Villota, para la Escuela de Música. Sostiene Cortés Moreno que estas Comisiones jamás se reunieron,[124] por lo que las Escuelas se cerraron y, según las palabras de Luis Pazos Moncayo,[125] no valieron las protestas de la ciudadanía y las de los músicos.

· Plan de estudios de la Escuela de Música

Si bien la estructura administrativa de la Escuela de Bellas Artes fue fácil de determinar a partir de los documentos de que se dispone, no ocurre lo mismo con el componente académico. En relación con la Escuela de

[123] Acuerdo 35, el 8 de septiembre de 1965, Artículo 2°, Consejo Superior Universitario; ACUN.
[124] Entrevista a Gerardo Cortés Moreno.
[125] Entrevista a Luis Pazos Moncayo.

Música, no se cuenta con un documento que contenga, explícitamente, los fundamentos teórico-conceptuales de las corrientes pedagógicas que la guiaron, los recursos didácticos, el componente metodológico y el pénsum de estudios, en el que se detallaran las materias, sus contenidos, sus intensidades horarias, sus prerrequisitos, en fin; esta información se ha perdido, en circunstancias confusas.[126] En consecuencia, sólo existen algunos datos dispersos en acuerdos, reglamentos, actas de posesión y actas de las sesiones de los Consejos Directivo y Superior. El más importante de dichos documentos, para este cometido, es el Acuerdo 34, del 23 de septiembre de 1954, emitido por el Consejo Directivo en el período de la dirección de Rito A. Mantilla.

Cuando se creó la Escuela de Bellas Artes, el Consejo fijó un reducido grupo de materias, que no iban más allá de: música en general (es posible que se tratara de gramática musical), solfeo, práctica de conjunto coral, historia y estética de la música y piano, materias que debía ofrecer el Director, que era el único profesor nombrado inicialmente que, como ya se indicó, fue Daniel Samudio. Cuatro meses más tarde, el 11 de junio del mismo año de creación de la Escuela, en el Acuerdo de Gastos de la siguiente vigencia aparecen determinados los sueldos para tres profesores nuevos, que debían encargarse de la enseñanza del violín, los instrumentos de madera y de metal. Este rápido crecimiento del pénsum de estudios lleva a entender que las necesidades de capacitación musical eran apremiantes. La contratación de dos profesores, en genérico, para vientos de madera y metal, permite pensar que debían estar capacitados para ofrecer diferentes instrumentos de cada una de las familias; esto es, el de maderas debía estar en condiciones de enseñar —por lo menos— flauta, clarinete y saxofón; por su parte, el profesor de metales tendría que dar clases de trompeta, trombón, tuba y fliscorno, entre otros.

Existen evidencias de que, en 1944, el pénsum de estudios ya era considerablemente más amplio. El Consejo Directivo designó una partida para la contratación de profesores destinados a dictar las materias de contrapunto y fuga e instrumentación para banda.[127] Si se considera la formación musical general que se intuye en el pénsum inicial, la inclusión de estas materias en el Plan de estudios denota una importante consolidación del programa académico de la Escuela, a sabiendas de que habían pasado escasos seis años desde su creación.

[126] Se supone que esta documentación se perdió en un incendio que se ocasionó en los archivos de la Escuela, al parecer, deliberadamente; algunas personas afirman que esta situación la provocaron quienes se interesaban en adueñarse del instrumental.

[127] Acuerdo 5, de 4 de noviembre de 1944, ACUN.

El mencionado Acuerdo 34 determina las asignaturas, los períodos y los niveles. Las materias que se establecen en el documento son: teoría, solfeo, dictado, armonía, piano, violín, instrumentos de viento de pistones, instrumentos de viento de lengüeta simple, instrumentos de viento de lengüeta doble e instrumentos típicos de cuerda. Los instrumentos de pistones eran: trompeta, bugle, tuba, fliscorno y corno; los de lengüeta simple eran clarinete, saxofón (soprano, alto, tenor, barítono y bajo); los de lengüeta doble, oboe y fagot, y las cuerdas típicas eran bandola, tiple y guitarra. El Acuerdo no prevé instrumentos como flautín, flauta traversa, trombón, violonchelo y contrabajo; sin embargo, por las Actas de nombramiento de los profesores, se sabe que estas materias entraron a formar parte del pénsum.

El Acuerdo tampoco contempla el canto; empero, al tener en cuenta las actas que muestran la vinculación de varios profesores para este fin, se debe pensar que también se había incluido en el Plan de estudios. Quienes tuvieron a su cargo esta materia fueron Florio Ermindo Croce, Julio Zarama Rosero, Querube Sosa de Escrucería, Alba Lucy López y Raúl Vivas Dorado, quien era el profesor de canto gregoriano. Cuando se creó el cargo de Director de coros de la Escuela, en 1962, Croce ocupó este puesto, con una asignación mensual de $200.00.[128]

Los instrumentos de percusión no aparecen en el Acuerdo en mención, ni en ningún otro de los documentos que se revisaron. No existen registros de su incorporación a la orquesta, pero es presumible que formaran parte de ella, cuando menos los timbales y la percusión menor, por su obvia necesidad para la interpretación de repertorios de los períodos clásico y romántico. De la misma manera, tampoco hay registros de la presencia de la viola, un instrumento imprescindible para el trabajo orquestal, el cuarteto de cuerdas y otros grupos de música de cámara. Se cree que no se nombró un profesor exclusivo para su enseñanza, porque se encargaban de ello los profesores de violín. Resulta frecuente considerar a la viola un instrumento de *ripieno*, por lo que no ha sido frecuente que se enseñara independientemente del violín.

Hay dos materias que tampoco aparecen en el Acuerdo en estudio: historia y estética de la música y práctica de conjunto coral. Como se vio, estas asignaturas se contemplaron en el Acuerdo de creación y se sabe que la primera la dictó el alemán Gerardo Gotthelf, por lo menos hasta 1944. En cuanto a la práctica coral, no es posible que se hubiera suprimido del Plan de estudios, porque esta actividad revistió gran importancia en la Escuela,

[128] Acuerdo 213, de 1º de diciembre de 1962, Libro 10, ACUN.

en el Liceo de bachillerato y en las otras Facultades de la Universidad, ya que estaban en boga en todo el país los clubes de estudiantes cantores. Los más importantes profesores que se desempeñaron en este campo fueron Manuel Grajales Reyes y Luis *Noro* Bastidas.[129]

El estudio de cada una de las asignaturas se hacía por períodos, cuya duración se determinaba en un año, como mínimo; sin embargo, podía prolongarse, dependiendo de las especificaciones de cada una de ellas, asunto que determinaba el Director de la Escuela, con la anuencia del Consejo Directivo de la institución. Los períodos contemplados para el estudio de las diferentes materias eran cuatro: preparatorio, elemental, medio y superior. Si se considera que se había establecido que cada uno de ellos durara un año, o más, el mínimo de tiempo que pasaba un estudiante, en condiciones normales, era de cuatro años, periodo que, empero, no fue superior a cinco años, tiempo equivalente a la duración del actual Programa de Licenciatura en Música.

El piano y el violín se estudiaban en los períodos preparatorio, elemental y medio; estas materias no contemplaban el superior, porque, para 1954, los profesores que se hallaban vinculados no tenían la formación suficiente para poder asumir este nivel. Esta circunstancia llevó a la Universidad a becar a los estudiantes para que pudieran complementar su formación en el Conservatorio Antonio María Valencia, como ya se indicó. En los cursos de estos instrumentos, en Pasto, si bien gozaron de gran demanda y fueron muchos sus estudiantes, los niveles no alcanzaron el estándar internacional que se dio en otros centros de estudios musicales del país. Con la vinculación de los españoles Dolores de la Rosa y Carlos Martínez se pretendió solucionar esta deficiencia, pero, como se vio, no fue mucho el tiempo de su vinculación.

Los instrumentos de viento en general, así como las cuerdas típicas, se ofrecían en los períodos elemental, medio y superior. Respecto de los vientos, cabe señalar que la ciudad y la región tenían, para entonces, una larga tradición circunscrita a la actividad bandística. Debido a esta tradición, resultó posible cubrir sin dificultades el ciclo superior.[130]

Según el Acuerdo en mención, las cuerdas típicas también se ofrecían en los mismos períodos establecidos para los vientos. Si se tiene en cuenta el prestigio nacional del que disfrutaba Plinio Herrera Timarán, se entiende que se pudiera ofrecer el ciclo superior sin mayores dificultades. Ahora

[129] Entrevista a Luis Antonio Bastidas, Bogotá, 4 de julio de 2015.

[130] En la ciudad y la región, la tradición del cultivo de los vientos llega a la actualidad, profundamente enriquecida por la intervención del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, el Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura y la Red de Escuelas de la Alcaldía de Pasto.

bien, teoría, solfeo y dictado presentan una incongruencia en el Acuerdo, porque, en el Artículo 5º, establece que estas materias se deben dictar en todos los períodos y, en el Artículo 18º, exceptúa el preparatorio. El estudio de la armonía se realizaba en un único período de tres años, después de que el estudiante hubiera alcanzado los conocimientos básicos de la gramática musical.

Todas las asignaturas, tanto teóricas como prácticas, tenían una intensidad de dos horas semanales y se dictaban a grupos que oscilaban entre 3 y 15 estudiantes. Cabe señalar que, en la generalidad de las instituciones afines, por razones acústicas, las clases de instrumento son individuales, circunstancia que eleva los costos, por lo que a esta profesión se la considera como una de las más onerosas. Al tomar en cuenta las precarias condiciones económicas del Alma Mater, no resultaban posibles las clases individuales; sin embargo, existía la intención de mejorar esta situación por cuanto el Acuerdo, en el parágrafo del Artículo 13º, expresa: "en cuanto mejoren las condiciones económicas de la Universidad, el Consejo estudiará la manera de reducir el máximo de alumnos por grupo...".[131]

Al estimar sus reales posibilidades, el Consejo Directivo estableció el número de estudiantes por curso, teniendo en cuenta las especificidades de cada una de las asignaturas. Las clases teóricas albergaban quince estudiantes, para ser las de mayor número; le seguía la materia de armonía, que recibía un máximo de ocho alumnos. En cuanto a los instrumentos, los vientos y las cuerdas típicas se dictaban a grupos de estudiantes, dependiendo del período que estuvieran cursando: cinco en el elemental, cuatro en el medio y tres en el superior. El piano y el violín no aparecen discriminados; sin embargo, en el Artículo 18º se fija el número máximo de grupos que podían tener estas materias, por lo que se considera que también se dictaban en forma colectiva.

El número total de grupos era de 48 y se determinaban así: piano: 2, 6 y 6 en los períodos de preparatorio, elemental y medio, respectivamente; violín: 2, 4 y 5 en los mismos períodos; instrumentos de viento de pistones: 1, 2 y 1 en los períodos elemental, medio y superior; clarinete y saxofón: un grupo en el período elemental; oboe, fagote y cuerdas típicas: 2, 2 y 1, en los períodos elemental, medio y superior; teoría, solfeo y dictado: 6 en cada uno de los períodos, con excepción del preparatorio; armonía y los cursos de teoría, solfeo y dictado del período preparatorio, se dejaban a criterio del director, pues estas asignaturas estaban a su cargo.

[131] Acuerdo 34, de 23 de septiembre de 1954, ACUN.

En esta designación de grupos, dada para el año lectivo 1954-1955, se puede observar que los cursos de piano y violín eran más numerosos respecto de los cursos de vientos y las cuerdas típicas. Si bien es cierto que las bandas de vientos tuvieron gran importancia en la ciudad, las orquestas de cuerdas no se quedaron atrás. En las primeras, los aprendices tenían la posibilidad de recibir un instrumento en préstamo y tomaban clases con el director o el músico mayor, situación que tornaba innecesario matricularse en la Escuela.

La presencia mayoritaria de cursos de piano y violín también se explica por la participación de las familias de las clases altas, quienes eran los únicos que podían traer del extranjero dichos instrumentos; su costo era considerablemente alto y, por ello, se constituían en un signo de status social y económico. En cuanto a los instrumentos típicos, su baja demanda obedece a la escasa difusión que, para entonces, tenía la música tradicional colombiana; los únicos grupos vigentes en el período objeto de estudio fueron la lira Clavel Rojo, la Lira Nariñense y el Trío Nacional, dirigidos por Luis E. Nieto, la primera, y por Plinio Herrera Timarán los otros dos. Pasto no se destacó por la presencia de grupos de esta naturaleza, como sí lo hicieron Medellín y Bogotá; además, la mayoría de quienes cultivaban este género no se interesaba en aprenderlos en la Escuela, porque, por tradición, se aprendían empíricamente.

La asignación salarial de los profesores se determinaba según el número de grupos que estaban a su cargo; cuando un grupo disminuía el número de estudiantes, el docente debía unirlo con otro para que pudiera continuar con la enseñanza; cuando un profesor perdía sus estudiantes en su totalidad, no percibía ninguna remuneración, por lo que se veía en la necesidad de mantenerlos en el aula a como diera lugar.

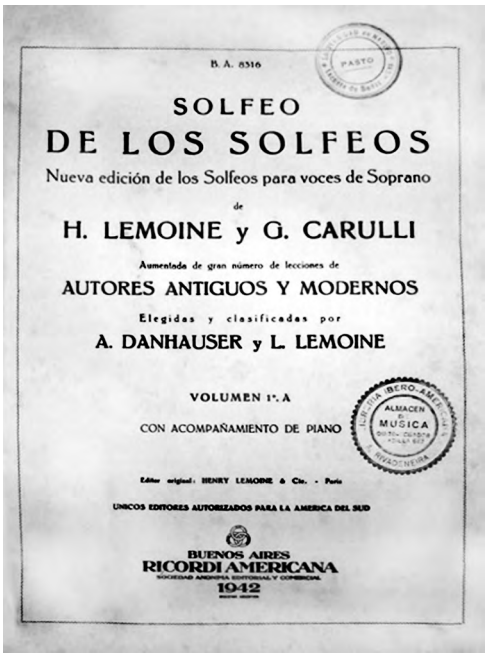
En suma, el Plan de estudios de la Escuela de Música se circunscribía a la formación técnica de sus estudiantes, orientada, en lo fundamental, a la interpretación de repertorio occidental europeo, con una ligera tendencia hacia la música tradicional colombiana. No hay evidencias que permitieran pensar que se formara compositores y directores de orquesta, banda o coros. En cuanto a la composición derivada de la acción educativa de la Escuela, entendida como un efecto indirecto, no se puede decir que hubiera sido *tabula rasa*, porque existen casos como el de Edgar Granja, quien fue su alumno en el período de Rito Mantilla y compuso un gran número de obras inscritas en los ritmos tradicionales y tropicales como consecuencia de su labor en el medio de la música popular en el que se desempeñó; sin embargo, se debe entender que los conocimientos recogidos en la Escuela resultaron fundamentales para el desarrollo de su prolífico trabajo creativo.

Entre los profesores de la Escuela, se cuentan algunos que lograron reconocimiento como compositores y que influyeron en las generaciones posteriores, como Fausto Martínez Figueroa, *Noro* Bastidas, Plinio Herrera Timarán y Humberto Chaves Cabrera. La fantasía *Paisaje andino* (1991) de Bastidas, es un trabajo de madurez en el que compendia el acervo acumulado en el Trío Nacional, la dirección de la Banda Nacional, la práctica instrumental con la guitarra, el acordeón, la percusión y el piano y, resulta obvio, su desempeño como docente en la Escuela. Esta obra, al lado de la *Pequeña suite*, de Adolfo Mejía, la suite *Tierra colombiana*, de José Rozo Contreras, la *Suite sobre motivos colombianos*, de Pedro Morales Pino, entre otras, es lo más cercano al nacionalismo musical del que se habló a lo largo de gran parte del siglo XX y lo es porque establece una alegoría directa respecto de la música tradicional, pero sin llegar a la abstracción de la academia, de tal suerte que, al decir de Jorge Áñez, el más ignaro en asuntos musicales puede identificar los ritmos colombianos característicos.

· Métodos de enseñanza empleados en la Escuela de Música

Una de las principales características de la formación académica es la enseñanza metódica. A lo largo de gran parte de la Historia de la educación musical en Occidente, se han utilizado manuales para el aprendizaje de los instrumentos, la cualificación de la voz, el estudio de la armonía, el contrapunto, la morfología, etc. Estos textos, al posibilitar el rápido desarrollo técnico, permitieron, a su vez, el progreso de la misma música. En estos manuales se compendia y sistematiza la experiencia de los pedagogos en un ordenamiento que permite guiar el aprendizaje a través de pasos secuenciales y progresivos. Desde la aparición del *Discours de la méthode* (1637), de René Descartes,[132] en el siglo XVII, se ha configurado una amplia metodología con diferentes enfoques y escuelas que, con el paso del tiempo, se ha convertido en una herramienta imprescindible para el ejercicio docente en el aula de música.

[132] La secuencialidad y progresión de los métodos musicales se originan en las cuatro reglas del método racional de René Descartes, plasmadas, en forma muy clara y sucinta, en el célebre *Discurso del método*; la segunda, tercera y cuarta reglas se aplican casi que en forma literal en los manuales diseñados para el aprendizaje de la música desde el siglo XVIII: la subdivisión de la dificultad para que se la pudiera resolver con mayor facilidad, llevar el orden desde lo más simple a lo más complejo y revisar en forma exhaustiva para estar seguros de no haber omitido nada. René Descartes, *Discurso del método* (Barcelona, Altaya, 1993), 25-26.


B. A. 8516

SOLFEO
DE LOS SOLFEOS
Nueva edición de los Solfeos para voces de Soprano
de
H. LEMOINE y G. CARULLI
Aumentada de gran número de lecciones de
AUTORES ANTIGUOS Y MODERNOS
Elegidas y clasificadas por
A. DANHAUSER y L. LEMOINE

VOLUMEN 1°. A
CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO

Editor original: HENRY LEMOINE & Cie. - Paris
UNICOS EDITORES AUTORIZADOS PARA LA AMERICA DEL SUD

BUENOS AIRES
RICORDI AMERICANA
1942

Fotografía 6. Solfeo de los solfeos. Carátula

La Escuela de Música de la Universidad de Nariño no se mantuvo al margen de esta tendencia mundial. Los documentos sobrevivientes, hoy depositados en el archivo del Programa de Música de esta institución, dan muestras de la utilización de diferentes métodos, tanto para el aprendizaje del solfeo como de los instrumentos, específicamente de piano y violín. Son ejemplos del primer caso los tres volúmenes del conocido método del compositor y educador francés Adolphe Danhauser (1835-1896), titulado *Solfeo de los solfeos*, editados por H. Lemoine y G. Carulli; dos de ellos los publicó, para uso en Sudamérica, la Ricordi argentina (1942) y se los adquirió para la Escuela de Bellas Artes —según los sellos que aparecen en la portada de los textos— por medio de la Librería Ibero-Americana de Quito; el tercero, un texto de apariencia mucho más antigua, lo publicó la editorial original, la Compañía Lemoine de París; la Universidad lo compró, por medio del Almacén de Música de Feraud Guzmán, de Guayaquil, Ecuador. Estas adquisiciones, como se verá más adelante, fueron muy frecuentes, lo que lleva a colegir que existió una estrecha relación, en aspectos culturales y comerciales, entre la ciudad de Pasto y el vecino país.

El *Solfeo de los solfeos* es un amplio método, que se compone de 34 volúmenes, en los cuales se puede apreciar una minuciosa gradualidad, que lleva al estudiante desde los fundamentos del solfeo en clave de sol hasta las

obras de compositores antiguos y modernos. De estos 34 volúmenes, sólo se ha encontrado tres de ellos: 1^A, 3^A y 3^B, hecho que no significa que fueran los únicos que se estudiaron en la Escuela y, de ellos, el más estudiado fue el primero; las huellas dactilares que presentan sus páginas muestran que este texto se trabajó por lo menos hasta la página 131 —correspondiente al ejercicio 176— cuando inicia la presentación de los cantos de Augusto Panseron (1796-1859), punto en el que ya no se observan las mencionadas huellas. Hasta dicho ejercicio, el estudiante ha abordado las tonalidades de C, G, F, Bb y D, con sus relativas menores; las melodías —que, además, tienen acompañamiento de piano— incluyen dificultades básicas, como la entonación de grados conjuntos, intervalos de tercera, cuarta, quinta y octava, ascendentes y descendentes, y ritmos de negra, corchea, tresillo, negra con puntillo y saltillo, como los más comunes.

Los volúmenes 3^A y 3^B no presentan señales de uso, sus páginas están impolutas y sólo presentan la tonalidad amarillenta propia del envejecimiento natural. En estos volúmenes, se puede apreciar una rítmica más compleja, modulación a tonalidades cercanas, interválica diversa, claves de Do en diferentes líneas y fragmentos de obras de compositores como Johann Christian Bach (1735-1782), Alessandro Scarlatti (1659-1725), Johann Sebastian Bach (1685-1750), entre otros. El que estos textos no presentasen señales de uso no significa que no se estudiaran, puede pensarse que no estuvieron disponibles para el alumnado.

En relación con la metodología pianística, los textos más utilizados fueron: *El pianista virtuoso*, del compositor y pedagogo francés Charles-Louis Hanon (1819-1900),[133] cuyo Método Hanon, como se lo conoce más comúnmente, contiene 60 ejercicios para mejorar la velocidad, precisión, agilidad y fortaleza en los dedos y muñecas; también se utilizó el *Método práctico para principiantes del pianoforte,* opus 599, del compositor, pianista y pedagogo austriaco Carl Czerny (1791-1857), que había contado entre sus profesores a célebres compositores de la época clásica, como Muzio Clementi (1752-1832), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Antonio Salieri (1750-1825) y Ludwig van Beethoven (1770-1827), y como sus alumnos a Franz Liszt (1811-1886). Los trabajos sobre metodología pianística, de Czerny, mantienen plena vigencia en la actualidad, debido a que se originaron en el período clásico-romántico, época en la que la escuela de este instrumento alcanzó gran desarrollo y, por ello, dichos trabajos persiguen, entre otras finalidades, el virtuosismo.

[133] Entrevista a Pedro Rojas, Pasto, 23 de junio de 2015. Pedro Rojas (1949) fue alumno de piano de la Escuela de Música y estudió con Digna Paz, *Noro* Bastidas y Dolores de la Rosa, por lo que da fe de la utilización de los métodos de los que aquí se habla.

SCHOOL OF BOWING TECHNIC
Schule der Bogentechnik.
ECOLE DU MÉCANISME DE L'ARCHET. ШКОЛА СМЫЧКОВОЙ ТЕХНИКИ.
4000
systematisch fortschreitende
Bogenstrichübungen
für
VIOLINE
von
O. ŠEVČÍK.
Professor am Conservatorium der Musik in PRAG
OP. 2.
Inhalt:
Vorübungen. Rhythmische Übungen und Eintheilung des Bogens. Stricharten mit liegendem und springendem Bogen. Neuheit des Tones. Gehaltene Töne und Zurückhalten des Bogens.
Preparatory exercises. Rhythmic exercises and dividing of the bow. Bowings. Sustained and hopping strokes of bow. Exercises in sustained tones and in withholding the bow. Length of hopping strokes and in which manner.
Entwickelung der Biegsamkeit und Geschmeidigkeit des Handgelenkes.
Exercises for developing suppleness of wrist.
Entwickelung der Kraft des Handgelenkes.
Exercises for developing the power of the wrist.
Complet broch. M 7.– netto
Complet gebunden M 8.– netto
Complete. Bound M 8.– net
Mit Op.3. With Op.3.
Übungsthemen separat | Exercise Themes separately | Themes d'Exercices separées | Tema degli Esercizi separati
Eigentum der Verleger:
Leipzig. BOSWORTH & Co Paris.
London, W. Wien
8 Heddon Str. Regent Str. I Wollzeile 38.
Zürich.
Eigentum für Russland Anna Sevčík
New York, T. B. Harms Co.

Fotografía 7. Manual para violín, de Ševčík. Carátula

Se ha encontrado en el archivo un ejemplar de este método, editado por G. Schirmer, de Nueva York,[134] publicado en 1893 y distribuido en Colombia, según su sello, por el almacén de música de Amelia Conti, de Bogotá; el estado de deterioro del ejemplar demuestra su utilización; al parecer, se estudiaron los cien ejercicios que contiene. Otro texto sobreviviente es el *Método para piano, teórico práctico y recreativo*, de Anton Schmoll, manual que cuenta con cinco partes, de 30 lecciones cada una, de las que sólo se ha encontrado la primera. La finalidad de este manual es proporcionar al estudiante un aprendizaje gradual y atrayente, para formarlo en la lectura musical, el estilo, el manejo del mecanismo e iniciarlo en las bases de la armonía.

Otros textos que se estudiaron en la Escuela fueron: el *Metodo per lo studio del pianoforte*, del italiano Beniamino Cesi (1845-1907), que busca la igualdad rítmica, la precisión en los saltos y el fortalecimiento de la muñeca; los *Ejercicios preparatorios,* opus 16, de Aloys Schmidt, curiosamente copiado a mano y en una sola línea melódica, y el libro de Ana Magdalena Bach, que si bien no se considera un método en el sentido estricto, su carácter pedagógico permitió que se utilizara para la enseñanza

[134] Empresa creada por Gustav Schirmer (1829-1893), en Estados Unidos, en 1861.

inicial del instrumento; la variedad de sus ritmos y la belleza melódica hacen de este texto algo muy apetecido por los estudiantes de piano.

Se sabe que los manuales para la enseñanza del violín se inscribieron en diferentes escuelas y tendencias, porque fueron muchos los profesores que tuvieron a su cargo esta materia; sin embargo, en el archivo sólo se encontró un texto, el *Bogenstrichübungen*, del violinista checo Otakar Ševčík (1852-1934), que fue profesor del Conservatorio de Praga y se lo considera el "prusiano del violín" por la excesiva mecanización planteada en la técnica de su método, situación que puede llevar al deterioro de la musicalidad del estudiante. Este manual se fundamenta en cinco pasos: conocer, experimentar, asimilar, perfeccionar y automatizar.[135] Los trabajos de este pedagogo son muy abundantes; el ejemplar encontrado es el *opus 2* que, en el rango de la dificultad, corresponde a la gama media.

Como se puede apreciar, la metodología utilizada en la Escuela, fue, fundamentalmente, francesa, alemana e italiana. Se originó en el pensamiento cartesiano y se consolidó a la luz de los postulados positivistas del siglo XIX y su principal objetivo fue capacitar a los estudiantes para la interpretación de repertorios clásicos y románticos. Es importante observar también que, según los manuales encontrados, el desarrollo técnico de los pianistas y violinistas no alcanzó el nivel de los egresados de otros conservatorios, como el Nacional y el Antonio María Valencia. Como se recordará, la Universidad contrató a la pianista Dolores de la Rosa y al violinista Carlos Martínez para dictar los cursos superiores de estos instrumentos, pero sus contratos se cancelaron antes de que su labor alcanzara a dar los frutos esperados. A pesar de que la Escuela, en su conjunto, no alcanzó dichos niveles, su acción generó una dinámica cultural importante para la ciudad, permitiendo desarrollos técnicos que posibilitaron la interpretación de repertorios hasta entonces sólo escuchados en discos y por medio de la radio.

Como se podrá confirmar cuando se analicen las obras interpretadas por la orquesta sinfónica, la tendencia principal de la Escuela fue la música occidental de los períodos romántico, clásico y, en menor medida, barroco, nacionalista e impresionista. Este estado de cosas se matiza por músicas procedentes de la tradición andina colombiana y popular europea. Sin embargo, tanto los estudiantes como los profesores interpretaron, paralelamente, repertorios de música tropical, que no tenían cabida en la academia, cuya interpretación, debido a la técnica aprendida en la

[135] Los diez mandamientos de Ševčík, http://www.deviolines.com/los-10-mandamientos-de-sevcik/ (consultado el 24 de febrero de 2015).

Escuela, se veía favorecida. La recurrencia de esta práctica se debió al auge de agrupaciones de música bailable que se dio en la ciudad en los años cincuenta y sesenta.[136]

No se pudo determinar la presencia, aunque fuera de manera aislada, de los métodos que María Cecilia Jorquera llama activos, al referirse a los trabajos pedagógicos de Orff, Willems, Kodály y Dalcroze;[137] sin embargo, no se descarta que los conocieran algunos docentes. Según lo que se vio en el Capítulo 1, estos métodos, para el período de vigencia de la Escuela, estaban en proceso de consolidación y difusión. Esta situación podría atribuirse al aislamiento geográfico de la ciudad, al que se ha atribuido la mayoría de las carencias que ha sufrido a lo largo de su historia; sin embargo, es necesario aclarar que dicho aislamiento se acentuaba más respecto del interior del país que en relación con el sur del continente, Europa y Estados Unidos, lo que lleva a plantear que la no utilización de los mencionados métodos obedeció a la concepción clásico-romántica de la generalidad de quienes fueron sus profesores y directivos, sumado al hecho de que la metodología que se utilizó en la Escuela llevaba mucho tiempo mostrando su efectividad.

- **Repertorios de la orquesta sinfónica. Los imaginarios clásico-románticos de las élites sociales**

Los vestigios físicos de la Escuela de Música son pocos. Cuando Javier Fajardo Chaves (1950-2011) reabrió la nueva escuela, en 1981, encontró tres pianos alemanes con medianas posibilidades de uso, una mandolina rota, dos violonchelos y un contrabajo, algunos de los cuales se repararon y aún prestan sus servicios en el actual Programa de Licenciatura en Música.[138] No ha sido posible determinar el número total de instrumentos que poseía la Escuela, pero se sabe que debieron ser muchos, pues la Universidad apropiaba partidas todos los años para su adquisición. Entre las sobrevivencias de la Escuela, se conserva, en los archivos del mencionado Programa, un buen número de partituras de la orquesta sinfónica, organizadas en carpetas, con obras manuscritas e impresas; la mayoría de las obras está incompleta, pero lo que queda de ellas permite

[136] Entrevista a Pedro Rojas.

[137] María Cecilia Jorquera Jaramillo, "Métodos históricos o activos en educación musical", *Revista Electrónica de Leeme* (Lista Europea de Música en la Educación) 14 (noviembre, 2004), http://musica.rediris.es (consultado el 23 de marzo de 2015).

[138] José Menandro Bastidas-España. *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990* (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2014), 60-63.

construir una imagen muy aproximada de lo que fue esta orquesta y de la dinámica que generó en la ciudad.

Antes de entrar a analizar los repertorios en mención, conviene referirse a un texto titulado "Comentario confidencial a un concierto sinfónico", relacionado con dicha orquesta y las inclinaciones musicales de la alta sociedad pastusa, publicado por la *Revista Ilustración Nariñense*, el 10 de julio de 1953, firmado por T. P. D.[139] El texto se refiere a un concierto ofrecido por la orquesta el 8 de julio del mismo año, concierto auspiciado por algunos comerciantes de la ciudad. El evento se realizó en el Teatro Metropolitano de la Universidad de Nariño y lo dirigió Rito A. Mantilla que, como se recordará, para esas fechas regentaba la Escuela de Música. La agrupación contó, para esa ocasión, con una nómina de 30 instrumentistas, pero, como antes se mostró, ese número fue variable.

Fotografía 8. La muette de Portici. Carátula

El repertorio de dicho concierto lo integraron las obras de Françoise Auber (1782-1871), Christoph von Gluck (1714-1787), Frédéric Chopin (1810-1849) y Charles Gounod (1818-1893). Del primero es posible que se incluyera la obertura de la ópera *La muette de Portici*; de Gluck, la *Petite Suite de Ballet;* de Chopin es posible que se tocara el *Vals Brillante* op. 34 No.1 y, de

[139] No ha sido posible determinar de quien se trata.

Gounod, según el texto, se interpretaron el *Ave María* y la *Ópera de Fausto,* que, en realidad, se trató de la *Suite No. 2* del ballet de dicha ópera. De la primera, el autor del texto dice que, a pesar de ser una obra muy conocida, se escuchó con mucho recogimiento, pero fue la segunda la que generó gran entusiasmo entre los concurrentes porque

> [...] la Ópera Fausto se oirá siempre con gran gozo; no cansa, como nunca cansarán, así se oyesen cotidianamente, las conocidísimas óperas Carmen, Don Juan, Fígaro, Fra Diávalo, Viuda Alegre, La Princesa del Dóllar, Aída, Rigoletto, Otello, Guillermo Tell, El Barbero de Sevilla, Norma, Lucía de Lammermoor, Parsifal, Tanhausser, Caballería Rusticana, etc. Como tampoco cansarían, así procedan de asaz antigua fecha, los valses de Strauss y Waldteufel; como se oiría igualmente la música colombiana escrita por Uribe Holguín, Murillo, Calvo, Morales Pino y Nieto, la cual no por muy conocida menos estimada.[140]

Muchas de las obras europeas que enumera se conservan en el archivo de la orquesta, lo que lleva a concluir que existía una estrecha correspondencia entre las tendencias musicales de la sinfónica y los gustos de la sociedad que asistía a sus conciertos. Es necesario aclarar que no se trataba de las óperas, sino de sus oberturas o de selecciones; la puesta en escena de la ópera completa requiere de una infraestructura muy compleja, así como de numerosos y calificados instrumentistas y cantantes; la orquesta, dadas las limitaciones del medio, no estaba en condiciones de realizar este tipo de montajes. De los compositores colombianos que menciona, cabe señalar que sólo Murillo y Calvo tuvieron cabida tangencialmente en el repertorio de esta agrupación, el primero con la obra *Aires populares colombianos*, y el segundo con el *Intermezzo No. 2, Lejano azul*. En relación con Uribe Holguín, Morales Pino y Nieto, no se puede decir lo mismo, puesto que no se encontró ninguna de sus obras.

El artículo mencionado resume, *grosso modo*, las tendencias musicales de la orquesta, la Escuela y las élites sociales que, como se verá en el apartado siguiente, eran las que participaban más ampliamente en las actividades culturales de la ciudad. Queda identificada con claridad la tendencia clásico-romántica, la popular europea, la andina nacional y, por la presencia de Uribe Holguín, la académica colombiana, aunque se lo debe dudar, porque la música de este compositor tuvo mucha resistencia, aun en los ambientes más especializados de Bogotá y Medellín. Del mismo modo, se exceptúa la música antillana que, para entonces, estaba en pleno auge, prácticamente en toda Latinoamérica. En el archivo de las obras de la orquesta, no hay evidencias de que este tipo de música gozara de alguna acogida. Al respecto, el autor del texto dice, en los párrafos finales:

[140] *Revista Ilustración Nariñense* 114, agosto 1953, 6.

> Son aquestos conciertos escuela y universidad. Son enseñanza edificante. Educan de forma placentera el alma popular sustrayendo al público de aquellos entretenimientos bárbaros que vician el espíritu. Repítanse estas audiciones con periódica frecuencia para la mejor cultura social; actividades de esta clase valen por la mejor docencia popular. No con palabras sino con música clásica, selecta, a cargo de una gran orquesta es como debe cambiarse el tóxico esperpento de los mambos, rumbas y otros ritmos de representación airada que estragan el buen gusto ciudadano.[141]

En este momento histórico de los años cincuenta, las élites sociales herederas de la rancia tradición decimonónica y colonial aún se resisten al cambio. Muchos recuerdan con nostalgia los tiempos idos, aquellos en los que se escuchaban los aires locales y nacionales; las polcas, valses y mazurcas; las oberturas y selecciones de óperas clásicas y románticas interpretadas por orquestas y bandas y dirigidas por Ismael Solís, José María Navarro, José Antonio Rincón, Manuel Grajales Reyes y Daniel Samudio, entre otros. Este discurso fue común en otras regiones del país respecto de la tradición nacional y europea y de las músicas negras, porque era común la visión conservadora de las clases hegemónicas. La proliferación del disco y la radio logró que esto cambiara; sin embargo, estos imaginarios aún perviven en la actualidad.

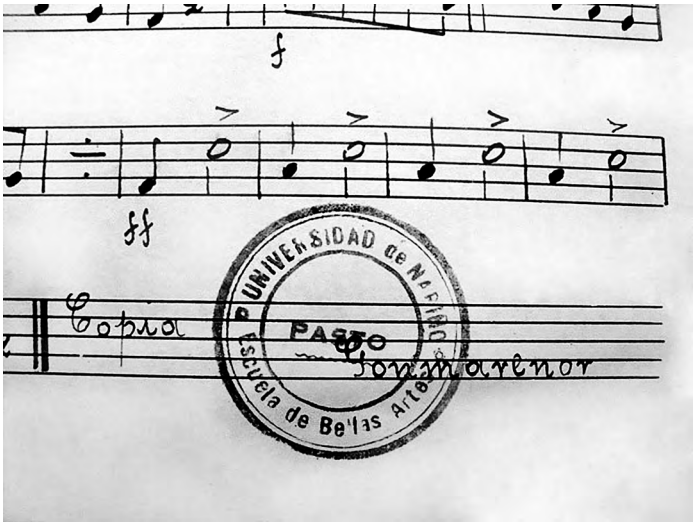
Fotografía 9. Anuncio de la editorial Carl Fischer, Inc.

En consonancia con lo que se ha dicho hasta aquí, el archivo de la orquesta, como todo archivo, es la expresión del *establishment*; la expresión de una concepción estética, de una ideología y de una forma de poder originada en el Viejo Continente. La mayoría de obras que contiene, corresponden a compositores que nacieron en países como Alemania, Francia, Italia, España e Inglaterra, reconocidos como colonialistas y neocolonialistas. Estos compositores son representantes de los períodos

[141] *Revista Ilustración Nariñense* 114, agosto 1953, 7.

barroco, clásico, romántico e impresionista, en los cuales se produjo el intervencionismo armado, político, económico y cultural del Nuevo Mundo. Las editoriales que permitieron la distribución de esta música en el hemisferio occidental también contribuyeron a la difusión y perpetuación de estos valores culturales; las más importantes tuvieron asiento en Estados Unidos, Francia, Alemania, España e Italia.

Las casas distribuidoras nacionales también estuvieron en manos de europeos, como, por ejemplo, la empresa editorial de la familia Conti que, dicho sea de paso, no sólo distribuyó repertorios europeos, sino también se preocupó por la música andina nacional. Es evidente que el neocolonialismo económico ha tenido su correlato en el neocolonialismo cultural y estético, lo que prolonga la presencia de los ascendientes eurocentristas y anglocentristas, con todos sus lastres de racismo, machismo y clasismo.



Fotografía 10. Partitura copiada por Gonmarenor

Las editoriales que aparecen con mayor recurrencia en los impresos son: en primerísimo lugar, la Carl Fischer, Inc., de Nueva York, que publicó una gran cantidad de arreglos de Theodore Moses Tobani y que distribuyó sus productos por medio de las sucursales en Boston, Chicago, Dallas, Los Ángeles, Londres, Leipzig y París; le siguen la Éditions Salabert de París, en la que Francis Salabert producía sus propios arreglos; la Henry Lemoine y Cia., con sedes en París y Bruselas; la G. Ricordi & Co., fundada en 1808 por el violinista Giovanni Ricordi en Milán, Italia, y de la que hay una sucursal en Argentina, la Ricordi Americana; la Bosworth & Co., una

editorial alemana fundada en 1889, en Leipzig, por el inglés Arthur Edwin Bosworth (1858–1923) y especializada en música popular; también están la editorial española I. Alier de Madrid y la Kalmus de Nueva York. En el conjunto de todas estas editoriales, sólo hay una latinoamericana, la Casa Amarilla, empresa chilena, que tenía sus imprentas y almacenes en Santiago y Valparaíso.

Entre los impresos de estas editoriales, hay una gran cantidad de manuscritos que se realizaron por diferentes motivos: la duplicación de originales, la necesidad de incorporar instrumentos para reforzar la orquesta, el transporte de tonalidad, en fin. En ellos, se puede apreciar la amplia participación de uno de los más importantes copistas que trabajó con la orquesta, la Banda y la Escuela: Gonzalo Moreno, quien firmaba con el acrónimo Gonmarenor. Otro importante copista local fue Gerardo Médicis, quien también trabajó con estas dependencias y dejó una gran cantidad de partituras. Entre los manuscritos aparecen algunas obras copiadas por una entidad italiana, la Copistería Musicale E. A. Tribuni, con sede en Roma, copias que posiblemente las trajo a Pasto Florio Croce.

Los compositores que conforman el amplio listado de obras que constituyó el repertorio de la orquesta sinfónica fueron: Alessandro Scarlatti (1660-1725), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Geminiani (1687-1762), Christoph von Gluck (1714-1787), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), François-Adrien Boïeldieu (1775-1834), Carl Maria von Weber (1786-1826), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Gioachino Rossini (1792-1868), Daniel-François Auber (1782-1871), Franz Schubert (1797-1828), Vincenzo Salvatore Bellini (1801-1835), Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Jean-Baptiste Singelée (1812-1875), Richard Wagner (1813-1883), Giuseppe Verdi (1813-1901), Charles Gounod (1818-1893), Franz von Suppé (1819-1895), Jacques Offenbach (1819-1880) César Franck (1822-1890), Amilcare Ponchielli (1834-1886), Georges Bizet (1838-1875), Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893), Antonín Dvořák (1841-1904), Jules Émile Massenet (1842-1912), Edvard Grieg (1843-1907), André Messager (1853-1929), Moritz Moszkowski (1854-1925), Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), Isaac Francisco Albéniz (1860-1909), Pietro Mascagni (1863-1945), František Alois Drdla (1868-1944), Serguéi Rachmaninoff (1873-1943), Albert Ketèlbey (1875-1959), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Claude Debussy (1862-1918), Mijaíl Ivánovich Glinka (1804-1857) y Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1903).

En este listado se encuentran los representantes de los más importantes movimientos musicales europeos que se dieron en los siglos XVII, XVIII, XIX y la primera mitad del XX: barroco, clasicismo, romanticismo, impresionismo y nacionalismo. Si se toma en cuenta la presencia mayoritaria de compositores clásicos y románticos, es posible afirmar que esta fue la estética predominante en la Escuela y, a juzgar por la gran cantidad de obras existentes en el archivo, se puede asegurar que esta era la música que prefería la sociedad pastusa que concurría a los conciertos de la orquesta.

Los repertorios barrocos y los nacionalistas —rusos y checos— también gozaron de mucha acogida. Sorprende encontrar entre las obras el *Concierto de Brandemburgo No. 4* de Bach y *Scheherazade* de Rimsky-Kórsakov por la dificultad que revisten los solos de violín que incorporan estas obras. Las huellas de uso que evidencian las partituras demuestran que dichos repertorios se tocaron en muchas ocasiones. El impresionismo sólo tiene una presencia tangencial con unas danzas de Debussy; las partituras las copiaron a mano para una orquesta de cuerdas y, por las huellas dactilares que presentan las hojas, se puede deducir que se tocaron pocas veces.

· Participación social en la Escuela de Música

La participación social en la Escuela de Música fue amplia, pero no se puede afirmar que en ella tuvieran cabida mayoritariamente las clases populares. El cultivo de la música se daba en todas las clases sociales, pero sólo los sectores de mayor rango social y económico poseían los medios para importar instrumentos y música escrita y grabada del extranjero. Las clases menos favorecidas no tenían otra opción que acudir a los instrumentos de fabricación local, como las cuerdas típicas, con los cuales integraban pequeñas agrupaciones, con músicos que, en general, aprendían de modo empírico. Cuando deseaban tocar un instrumento de viento, debían buscar el ingreso como aprendices a una banda, en la que el gobierno le suministraba dicho instrumento en calidad de préstamo, con la condición de que tocaran en ella, una vez alcanzado el nivel para hacerlo.

Fotografía 11. Grupo de estudiantes de la Escuela de Música, 1954
Fuente: Revista *Anales de la Universidad de Nariño* 41, de noviembre de 1954

En la primera mitad del siglo XX, las más importantes orquestas que existieron en la ciudad las constituyeron miembros de las familias de las élites sociales, como la Unión Musical Nariñense, la Haendel y la del Teatro Imperial, entre otras. Estas agrupaciones las dirigió el compositor y pianista José Antonio Rincón, miembro de una de las familias de mayor reconocimiento social de la ciudad. Al respecto, la *Revista Ilustración Nariñense* registra un concierto ofrecido por una de las tantas agrupaciones que dirigió Rincón, en los siguientes términos: "... [en] cuanto a orquestas ninguna alcanzó tanta categoría como la que formó el Profesor José Antonio Rincón con 40 artistas de la alta clase social pastense para conmemorar la fecha centenaria de la muerte del Libertador (1930)".[142] Este texto permite aseverar que la alta sociedad de la ciudad participaba ampliamente de los procesos musicales académicos, situación que tuvo derivas, como la que se menciona a continuación.

Como se recordará, la Escuela de Bellas Artes se separó de la Escuela de Artes y Oficios al poco tiempo de haberse creado; esta última, a medida que avanzaba la primera mitad de la década de los años cuarenta, empezó a debilitarse hasta que, al final, desapareció. Esta escisión, que se produjo en 1939, se relaciona con aspectos relativos a la expresión y creación artística, como ya se argumentó, pero, en el fondo, tiene una honda vinculación con situaciones sociales que hunden sus raíces en el pasado medieval. Las artes liberales del *Trivium* (gramática, dialéctica, retórica) y del *Quadrivium*

[142] *Revista Ilustración Nariñense* 114, agosto 1953, 6.

(aritmética, geometría, astronomía y música), llamadas así porque las practicaban hombres libres, se oponían a las artes mecánicas, realizadas por esclavos. Este esquema se reprodujo en la Colonia y, para el caso de Pasto, pasó sin sufrir mayores cambios a los tiempos de la República, de tal suerte que las Artes Liberales, entre ellas la música, continuaron siendo patrimonio de la élite criolla blanca, mientras las mecánicas siguieron relegadas a los negros, indígenas y mestizos.

En concordancia con lo anterior, las Escuelas de Artes y oficios se crearon para las clases marginales y a ellas se dirigió la que acogió la Universidad en 1935; ahora bien, si las clases altas locales enviaban a sus hijos a la Escuela de Bellas Artes, al considerar la marcada diferenciación social que dominaba en la ciudad, no se interesarían ni mínimamente en que sus vástagos se juntaran con las clases marginales. Quienes fueron alumnos de la Escuela dan fe de la existencia de una marcada condición clasista a su interior, en la que se evidenciaba la discriminación de aquellos que no pertenecían a las familias de abolengo de la sociedad de entonces o que tuvieran apellidos indígenas.

Entonces, la Escuela, como parte de los Aparatos Ideológicos de Estado, cumplió muy bien su papel de reproductor de las relaciones sociales, lo que permitió la escisión de unas clases de otras para conservar los abolengos, la hegemonía política y los privilegios de que disfrutaban las élites. Esta situación se propició al interior de la Universidad de Nariño como fruto de la prevalencia de los principios conservadores de la Iglesia católica. Al respecto, dice Pablo Santacruz que "... la escuela primaria y secundaria, la Universidad de Nariño y, en general, la institucionalidad educativa, constituyeron instancias de reproducción de la formación social vigente en la región, en un papel de subordinación ante la Iglesia Católica".[143]

Por otro lado, la intención de las élites sociales de acercar su descendencia a la música no era proporcionarles un campo de formación con perspectivas laborales; en la sociedad pastusa de entonces, a quien derivara su sustento del ejercicio musical se lo asociaba, muy a menudo, con la ingesta de alcohol y con mundos nocturnos, que la Iglesia repudiaba. La música no se consideraba una profesión, sino un distintivo de clase. Las élites buscaban, simplemente, que sus hijos aprendieran a tocar los instrumentos y a cantar, para que pudieran participar de las veladas sociales que realizaban muy a menudo. En cuanto a las mujeres, la instrucción musical se destinaba a engrosar el conjunto de virtudes, algo

[143] Santacruz Guerrero, "Entre la salvación y el progreso: confrontación entre los discursos humanista-católicos y prácticos de las élites políticas, religiosas y académicas en el gobierno de Julián Bucheli (1904-1909)", 220.

así como una gala adicional que las tornara más elegibles, en el proceso de la consecución de un esposo. Un texto de la *Revista Ilustración Nariñense*, en el que se destaca la unión matrimonial de Jorge Rosero Rivera con la pianista y compositora María de la Cruz (Maruja) Hinestrosa, permite ejemplificar esta situación:

> Se unieron con los sagrados vínculos del matrimonio el inteligente caballero señor doctor Jorge Rosero Rivera con la encantadora Srta. doña María de la Cruz Hinestrosa. Lleva el doctor [Rosero] Rivera como patrimonio a su nuevo estado una sólida preparación científica y práctica que le permiten hacer frente a todos los problemas de la vida, pues nos consta que fue el estudiante más aprovechado que en su tiempo tuvieron los Reverendos Padres Jesuitas. Concluidos sus estudios secundarios marchó a España donde coronó su carrera de Mecánico-Electricista. A María de la Cruz le sonríe juventud, belleza y espiritualidad, junto a una sólida preparación artística que harán las delicias del hogar. Reciban nuestros parabienes.[144]

Los aportes que hacen los esposos a la nueva sociedad conyugal son, por un lado, la ciencia y, por otro, la belleza, la espiritualidad y la música, combinación que no deja de ser interesante, si no fuera porque la ciencia la representa una profesión rimbombante, y lo restante alude, simplemente, a los atributos físicos y anímicos; en este orden, la música no es más que una simple cualidad dentro del conjunto de aportes que hace la mujer a la constitución del hogar, entre los que figuran otros, como saber cocinar, bordar y lavar ropa. Sin embargo, algunos miembros de las clases altas, tanto hombres como mujeres, la ejercieron profesionalmente y validaron con ello una práctica que, con el transcurso del tiempo, ha adquirido otras características, de tal suerte que, en la actualidad, la Licenciatura en Música se constituye en una de las carreras más importantes de la Universidad de Nariño. Maruja Hinestrosa y José Antonio Rincón son los ejemplos arquetípicos de esta situación, puesto que fueron, en su época, destacados pianistas y compositores en el contexto de la ciudad y la región.

2.2 Educación musical formal en la básica y media. Establecimientos públicos y privados

La educación básica y media, según la Ley General de Educación, Ley 115 de 1994, forma parte de la modalidad de educación formal y como parte del Sistema Educativo Nacional se sujeta a la normativa que para el efecto dictase la autoridad del ramo. En consecuencia, la educación musical que

[144] *Revista Ilustración Nariñense* 63, agosto 1937, 33.

se ofrece en estos niveles también se considerará, en este trabajo, educación formal, a pesar de que no condujera a títulos en el campo específico, como la educación musical profesional de la que se habló en el apartado anterior. A pesar de que en el país hay casos excepcionales de colegios en los cuales la música es parte fundamental en el Plan de estudios, en la gran mayoría, en especial en los establecimientos públicos, la música no ha ido más allá de ser una limitada clase de canto ofrecida por un docente con formación empírica, en general vinculado para dar clases en un campo diferente. En Pasto, esta fue la constante, por lo que este estudio se centrará en los colegios donde el trabajo musical ha sido evidente.

El propósito de esta modalidad de educación musical, en el ámbito de las escuelas y colegios, es proporcionar al estudiante un medio a través del cual pueda expresar sus emociones, sensibilizarse ante la belleza y estimular su creatividad; fomenta el conocimiento general de la música por medio de la práctica de un instrumento o el cultivo de la voz, lo que lo faculta para conformar pequeñas agrupaciones, que le permitieran interpretar repertorios tradicionales y populares.

En Pasto, entre 1938 y 1965, se ha podido determinar que hubo actividad musical en algunos colegios con una larga tradición educativa, como el Liceo de la Universidad de Nariño, la Inmaculada de los Hermanos Maristas, el de la Compañía de Jesús y el de las Hermanas Franciscanas. Con el objeto de posibilitar la comprensión de lo que fueron los procesos de la educación musical en las instituciones de primaria y bachillerato de Pasto, se analizarán cuatro aspectos diferentes. Inicialmente, se abordará la normativa educativa nacional que rigió estos procesos; en seguida, se hará un recuento histórico de la educación musical del Liceo de Bachillerato, recuento que se relacionó estrechamente con el de la Escuela de Música; luego, se abordarán los procesos musicales en un colegio religioso y privado, el de la Inmaculada de los Hermanos Maristas, por ser uno de los que más actividad musical adelantó en el período objeto de estudio; por último, se hará un análisis de una particular cartilla, denominada *Alma de Escuela,* de autoría del compositor nariñense Alfonso Delgado Guerrón, cartilla que adoptó el Ministerio de Educación para la enseñanza de la música en las escuelas del país.

2.2.1 Normativa educativa, la educación musical en la primaria y la secundaria

La enseñanza de la música en las escuelas primarias se reglamentó en el siglo XIX, en el gobierno liberal de Eustorgio Salgar (1870-1872), mediante

el conocido Decreto Orgánico de Instrucción Pública de 1870, Decreto que, como se dijo en el Capítulo 1, procede de las ideas reformistas del liberalismo radical, en las que es evidente la lucha por separar el Estado de la intervención de la Iglesia católica. En el Artículo 37, divide a dichas escuelas en elementales y superiores y en el 38 establece el Plan de estudios para las escuelas elementales de la siguiente manera: "... lectura, escritura, aritmética, el sistema legal de pesas i medidas, elementos de la lengua castellana, ejercicios de composicion i recitacion, i nociones jenerales de higiene i de jeografía e historia patria. Ademas habrá en cada escuela una clase de canto".[145]

Es importante notar aquí que el Decreto no habla de música, sino de "una clase de canto", lo que quiere decir que se preveía sólo el trabajo vocal destinado a la interpretación de repertorios que se cantaban bien fuera al unísono o polifónicamente, situación que dependería de factores como la idoneidad del profesor, la intensidad horaria, la colaboración de las directivas y la disposición de los estudiantes, entre otros. La elección del canto no tuvo intención de favorecer este campo, sino obedeció al hecho de que la voz es el recurso natural de la música y, por lo tanto, sus implicaciones económicas son mínimas. La clase de canto sólo requiere la contratación de un profesor con formación vocal y la capacidad para acompañarse con un instrumento armónico, como la guitarra o el piano. La enseñanza de los instrumentos fue casi exclusiva de los colegios privados, porque estas instituciones contaban con instrumentos de teclado, viento y cuerda que ponían a la disposición del alumnado; las familias también tenían algunos de estos instrumentos, en especial pianos, y cuando no contaban con ellos, sus condiciones económicas les permitían adquirirlos en el exterior.

La legislación educativa subsiguiente no previó nada diferente sobre la enseñanza de la música. La Ley 89 de 1892, una de las más importantes del fin de siglo en materia de Instrucción pública, centró su atención en la recuperación de la enseñanza religiosa, excluida, como se dijo, por el Decreto Orgánico de Instrucción Pública de 1870. El Decreto reglamentario de la Ley en mención, el 349 del 31 de diciembre del mismo año, en su Artículo 6º, relativo a la instrucción secundaria, determinó que el bachillerato clásico de Filosofía y Letras podría ofrecerse en establecimientos del orden nacional, departamental o municipal siempre que tuvieran el personal idóneo para poder ofrecerlo; también, estableció que la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios, el Instituto Salesiano, la Academia

[145] Jaramillo Uribe, Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre 1º de 1870, Artículo 38.

Nacional de Música y las Escuelas Normales formaban parte de la instrucción secundaria.

La Academia Nacional de Música se incluía en este grupo de instituciones, porque, en entonces, no tenía la categoría de conservatorio y tampoco se adscribía a una universidad, condiciones que se darían en el siguiente siglo, la primera a partir de 1910 y la segunda desde 1953; situación similar le ocurrió a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Las especificidades de sus campos de formación las separaron diametralmente de las instituciones de secundaria; sin embargo, debido al afán clasificatorio del Estado, terminaron incluidas en este grupo, situación que se enmendó en la Ley 39 de 1903, como se verá más adelante.

El Decreto 491, del 3 de junio de 1904, reglamentó las Leyes 39 y 89 de 1903, en las cuales se contemplaba la enseñanza de la música. En lo concerniente a la Ley 89, el Decreto determinó las atribuciones y funciones de quienes componían la planta administrativa y docente del Ministerio de Instrucción Pública y fijó el Plan de estudios para la escuela primaria en sus tres modalidades —rural, urbana y nocturna—. Se debe resaltar la minuciosa descripción de las funciones del sistema de inspección, por medio del cual el Ministerio extendía sus largos hilos hasta los más apartados lugares de la geografía nacional. Dentro de esta estructura de vigilancia, la función del inspector local, el último eslabón de dicho sistema, era sumamente importante, pues podía suspender a un maestro por adulterar los útiles escolares, cometer faltas graves contra la religión, la moral y la decencia pública; también, por dedicarse a los juegos de azar o al consumo de alcohol o padecer enfermedades contagiosas. De esta forma, el Estado se aseguraba de mantener un control individualizado de sus funcionarios al fortalecer los valores cristianos y tratar de impedir la proliferación de las ideas liberales.

Si bien es cierto que el Decreto trataba de restablecer la enseñanza de la religión, también expresaba otras preocupaciones. La instrucción primaria, que era de manejo departamental, debía permitir que los niños aprendieran "... las nociones elementales, principalmente las que habilitan para el ejercicio de la ciudadanía y preparan para el de la agricultura, la industria fabril y el comercio",[146] lo que puede entenderse como una clara intención de propender por el desarrollo del país, intención que, si bien aún ahora no ha logrado su concreción, sí permitió el adelanto de algunas regiones.

[146] Decreto 491 de 1904. Artículo 35, http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-102515_archivo_pdf.pdf

El pénsum de estudios de las escuelas rurales era muy restringido, puesto que no pasaba de las materias de lectura, escritura, religión y aritmética, a las que se adicionaba costura, para las escuelas de niñas; esta última incluía una clase de remendado, para las niñas pobres, y de bordado, para las hijas de familias más acomodadas. En cuanto a la instrucción religiosa, los estudiantes de ambos sexos estaban en la obligación de aprender la salutación angélica, la Salve, el Credo, el acto de contrición, el decálogo, las oraciones de iglesia y seguir los lineamientos de la doctrina del padre Gaspar de Astete.[147] El canto estuvo fuera del Plan de estudios de estas instituciones rurales, pero no de las escuelas urbanas. El pénsum de estas últimas abarcó un mayor número de materias, entre las que tuvieron cabida las artes, aunque fuera en su concepción básica del dibujo lineal y el canto de himnos. A pesar de la limitación de esta concepción, la inclusión de estas asignaturas permitió que los niños pudieran elegir otras alternativas de formación para su futuro desarrollo.

El canto se relacionó con el fomento de la Instrucción cívica, contemplado en el Artículo 58 del mismo Decreto, en el que expresa la necesidad de fortalecer el amor a la patria por medio de la interpretación del Himno Nacional, así como de los respectivos himnos departamental y municipal, entre otros,[148] situación que buscaba favorecer la integración de un país desarticulado por la escasa o nula presencia del Estado, dividido por los odios partidistas y sumido en el atraso y la miseria.[149]

La escuela primaria se dividía en tres secciones: elemental, media y superior; cada una de ellas tenía una duración de dos años. El decreto previó un esquematismo sin mayor fundamento, en el que el canto de los himnos —primero el Himno Nacional— debía hacerse a una voz en la sección elemental, a dos voces en la media y a tres en la superior, descartando el canto a cuatro voces. Esta lenta gradualidad quizá se motivó en el conocimiento de que las escuelas no contaban con el recurso docente capacitado y suficiente para poder asumir la tarea de realizar el montaje polifónico de dichos himnos desde el primer año, labor que hubiera resultado muy posible, con la debida orientación.

[147] Gaspar de Astete nació en España, en Coca de Alba, Salamanca, en 1537, y falleció en Burgos, en 1601; fue un célebre teólogo que dedicó su vida a la enseñanza de la filosofía y la teoría moral; muy recordado por su obra *Catecismo de la Doctrina Cristiana* (1599), referenciado en Occidente simplemente con el nombre de Catecismo del padre Gaspar Astete.

[148] En el Artículo 58, del mencionado Decreto 491, establece que los cantos de la escuela también deben contribuir al cultivo del amor por la patria, por lo que los niños debían cantar, al terminar sus labores diarias, el Himno Nacional de la República de Colombia.

[149] A cien años de esa determinación, la ingenuidad de las clases dirigentes las lleva a seguir utilizando el Himno Nacional, que trasmiten las estaciones radiales a las 6 de la tarde, para que cumpla la misma función.

En lo concerniente a la Ley 39 de 1903, el Decreto reglamentó lo relativo a la Instrucción secundaria, cuya administración y financiación estaba a cargo de la Nación. Aquí aparecen claramente diferenciadas las tres modalidades de instrucción secundaria: las escuelas Normales, la técnica y la clásica de Filosofía y Letras, de las cuales sólo la primera contemplaba la materia de canto. La Academia Nacional de Música y la Escuela Nacional de Bellas Artes, ya no se consideran de Instrucción secundaria, como lo contempló la Ley 89 de 1892; dichas escuelas se ubicaron en un capítulo especial, el Capítulo de Instrucción Artística.

Las Escuelas Normales se crearon en el siglo XIX, en el período del gobierno de Eustorgio Salgar. Con esta medida, el gobierno trataba de favorecer a las clases populares, al suministrar el recurso docente idóneo para capacitar a los niños y, con ello, enfrentar los retos de la modernización e industrialización del país, situación que ya era una realidad en otros lugares del hemisferio. Esta finalidad siguió vigente en el período denominado de la Hegemonía Conservadora, porque el mencionado Decreto 491, de 3 de junio de 1904, en su Artículo 109, dice que "... las Escuelas Normales tienen por objeto la formación de maestros idóneos para la enseñanza y educación de los niños en las escuelas primarias".

A la luz de este Decreto, el pénsum general que un estudiante cursaba, en las Normales, en un lapso de cuatro años, era: religión y moral, nociones elementales de las instituciones constitucionales y administrativas del país y de la legislación sobre instrucción pública primaria; pedagogía y metodología (teórica y práctica); español (lectura, gramática, ortografía, ejercicios de redacción y de locución); escritura; aritmética teórica y práctica y sistema legal de pesas y medidas; geografía; historia general y de Colombia; higiene; nociones elementales de Ciencias Naturales, agricultura, horticultura y arboricultura, en las escuelas de institutores; nociones elementales de Ciencias Naturales, de horticultura y de economía doméstica, en la Escuela Normal de institutoras; dibujo, formas geométricas y trabajo manual, sólo para varones; dibujo, formas geométricas y trabajo de aguja y de corte, sólo para mujeres; gimnasia; música vocal, Himno Nacional; álgebra, geometría plana y del espacio, ejercicios prácticos de agrimensura (sólo para varones) y contabilidad.

Como se ve, la formación de un normalista era tan amplia como general y la cruzaba la instrucción religiosa, sobre la que fundamentaba, según lo expresado en el mismo documento, toda su formación moral y religiosa. Un egresado estaba en condiciones de ofrecer cualquiera de las materias básicas que se dictaban en la escuela primaria, como eran lectura, escritura, religión y aritmética, así como dibujo lineal y canto. En parte,

esta situación explica por qué el profesor de canto dictaba también otras materias. La presencia de la asignatura de *música vocal, Himno Nacional,* muestra que la intención del gobierno era la de proporcionar el recurso docente para cubrir la materia de canto en el pénsum de las escuelas urbanas.

La legislación subsiguiente no presenta disposición diferente respecto de la enseñanza de la música. En 1927, cuando se promulga la Ley 56 del 10 de noviembre, se produce un cambio conceptual, que va a regir en adelante hasta ahora: el sistema de instrucción pública nacional muda su vieja concepción al concepto de educación. Desde la promulgación de la Ley, el Ministerio de Instrucción y Salubridad Públicas pasa a denominarse Ministerio de Educación Nacional y, así, plantea una escisión entre el enfoque que supone la instrucción por el de la educación que, según lo señala Edgar Willems, en su texto *El valor humano de la educación musical*, se contraponen en sus finalidades, por cuanto el primero sólo busca informar y el segundo pretende la formación del estudiante.[150]

El Decreto reglamentario de la Ley en mención, el 57, de 13 de enero de 1928, fija el pénsum de estudios del *bachillerato común y ordinario* del siguiente modo: religión, castellano (lenguaje y gramática), historia (patria y universal), geografía (patria y universal), matemáticas (aritmética, geometría, algebra), física, química, historia natural, contabilidad, dibujo, higiene, francés, inglés, educación física y conferencias sobre urbanidad e instrucción cívica, lo que permite pensar que la educación musical, circunscrita al canto, seguía sólo en el Plan de estudios de las Escuelas Normales.

En 1939, en el período de la Segunda República Liberal (1930-1953), se produce un importante cambio en la legislación educativa colombiana, que permite que los colegios de la modalidad del bachillerato clásico pudieran flexibilizar el Plan de estudios para desprenderlo de la pesada carga académica que implicaba el estudio de la filosofía y las letras y tornarlo más acorde a las necesidades de las regiones. El Decreto permitía incluir otras materias que, a juicio de las directivas de los colegios, consideraran importantes, en función de las necesidades particulares de las comunidades en las cuales tenían asiento. Este cambio lo impulsó el presidente Eduardo Santos Montejo (1938-1942), cuando expidió el Decreto 1570 del 2 de agosto de dicho año, en el que fijó el Plan de estudios de la educación secundaria.

Si se considera que el Plan de estudios del bachillerato se había sobrecargado en intensidad horaria y número de asignaturas y que resultaba

[150] Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*, 20

conveniente dar a los colegios cierta libertad para que, conservando un mínimo de enseñanza uniforme en cada materia, pudieran intensificar las que consideraran conforme a sus tradiciones, necesidades regionales y a las exigencias propias de cada sexo o a los deseos de las familias, estableció un máximo de once materias, con un tope de veintinueve horas semanales totales de clase. En el Artículo 2º determinó que "... cada colegio podrá intensificar las materias intelectuales que a bien tenga, o incluir otras nuevas, siempre que las horas de clase no pasen de 27 horas semanales, fuera de las que se dediquen a la educación física y artística".[151]

El pénsum que fijó este Decreto resulta muy esquemático, puesto que sólo prevé las materias básicas, denominadas intelectuales, como matemáticas, castellano, lenguas extranjeras (inglés, francés y latín), sociales, ciencias, religión, literatura nacional y universal y filosofía; además, formaban parte de dicho pénsum las asignaturas llamadas "no intelectuales", como educación física y artística. Esta reducción les permitió a los colegios regionales, como el Liceo de la Universidad de Nariño, implementar la materia de música, como se verá en seguida. Se debe notar que, a pesar de que esta reforma educativa la promovió un gobierno liberal, la materia de religión permaneció y se dictaba de primero a cuarto año, con una intensidad de dos horas semanales, lo que podría interpretarse como un signo de la derrota del liberalismo radical y el triunfo de los conservadores, pero no fue así, pues los cambios producidos por este Decreto mantuvieron algunas de las asignaturas del esquema educativo tradicional, pero se modificaron sus contenidos, lo que llevó a nuevas discrepancias entre los dos partidos, como se verá en el apartado relacionado con el Colegio de la Inmaculada de los Hermanos Maristas.

2.2.2 El Liceo de la Universidad de Nariño y la educación musical

La historia de la educación musical en el Liceo de la Universidad de Nariño inició, oficialmente, el 5 de noviembre de 1939, cuando el Consejo Directivo estableció el Plan Reorgánico para el Colegio, mediante el Acuerdo 5, de dicha fecha. Revisados los documentos que reposan en el archivo de la Universidad, se pudo confirmar que antes de este año no existió en su pénsum la materia de música, ni siquiera como una clase de canto. No obstante esta circunstancia, y si se tiene en cuenta la riqueza musical de la ciudad y la región, se puede pensar que ella formara parte de sus

[151] Decreto 1570, de 2 de agosto de 1939, Artículo 2º, http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-102775.html

actividades culturales y de los procesos formativos de sus estudiantes, así fuera al margen del Plan de estudios. En consideración de lo estipulado en el Decreto 1570 ya mencionado, específicamente el Artículo 5º, el Consejo Directivo de la Universidad introdujo en el mencionado Plan Reorgánico del Liceo la asignatura de música y canto (solfeo), como parte del área de Educación artística, con dos horas de intensidad semanal. La libertad que el Decreto les dio a los colegios para la creación de materias producto de los requerimientos propios del medio permitió la incorporación de la música al pénsum de este Colegio como resultado de una necesidad profundamente arraigada en sus estudiantes y comunidad en general.

La clase de música y canto no tuvo, desde el momento de su creación, un profesor titular. En los Acuerdos de Gastos de los años comprendidos entre 1939 y 1943, no se previó en el Presupuesto general una partida para la contratación de ese docente. En estos cuatro años, las clases en el Liceo estuvieron a cargo del director de la Escuela de Música,[152] como parte de su contrato. El responsable de esta dependencia debía encargarse de su dirección administrativa, dar clases de diferentes materias allí y dirigir la orquesta sinfónica, entre muchas otras actividades necesarias para el progreso de la Escuela, situación que debió representar una pesada carga laboral y, por ello, el Consejo Directivo incluyó, en el Acuerdo de Gastos del año lectivo 1944-1945,[153] un monto de $312.00 destinados a la contratación de profesores para dictar las clases de música en el Colegio.

El primer profesor nombrado para este fin fue el pianista Gonzalo Rojas,[154] quien tenía a su cargo los grados 1ºA, 1ºB y 5º, con una hora de intensidad semanal, nombramiento que se produjo en el período de la rectoría de Alberto Montezuma Hurtado, quien, como ya se dijo, fue un notable intelectual dedicado a la literatura, la poesía y la música. Rojas, quien llegó a ser Director de la Escuela de Música en 1961, inició sus actividades allí como auxiliar de la materia de piano y su profesor de la sección infantil; debido a su talento y dedicación, logró ocupar un lugar muy importante en la historia de la educación musical de la ciudad y la región. Rojas permaneció al frente de la cátedra hasta octubre de 1947, cuando se nombró a Luis A. Santacruz.[155]

En el Acuerdo de Gastos del año lectivo 1946-1947, aparece reservada la partida presupuestal para la contratación de un docente que debía encargarse de la clase de música y canto en el curso preparatorio del

[152] Acuerdo 2, de 13 de noviembre de 1942, ACUN.
[153] Acuerdo 4, de 3 de noviembre de 1944, ACUN.
[154] Acta de posesión del 17 de noviembre de 1944, ACUN.
[155] Acta de posesión conjunta, de 24 de octubre de 1947, ACUN.

Colegio, que no sólo se relacionaba con esta materia, sino con otras áreas del pénsum y que, como parte del Plan de estudios, tenía un director de grupo. El cargo lo creó el Consejo Directivo el 1º de octubre de 1946, por medio del Acuerdo 1, y se nombró para ejercerlo al docente Rafael Ricardo Revelo;[156] este mismo mes, a Revelo se lo releva del cargo y en su reemplazo se nombró a Filemón Guerrero.[157]

Fotografía 12. Profesores y directivos del Liceo de Bachillerato, 1950. Este cuadro de docentes lo componen tres sacerdotes, un militar y un grupo de civiles, entre los que se encuentra Ignacio Rodríguez Guerrero
Fuente: *Revista Anales de la Universidad de Nariño* 32, de mayo de 1950

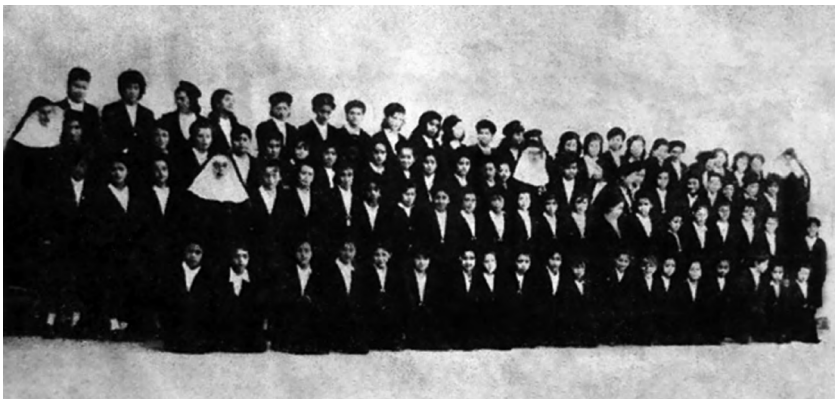
Los años subsiguientes continuaron más o menos en las mismas condiciones académicas y presupuestales. Una de las características de la actividad musical fue el constante cambio de docentes para encargarse de la materia, circunstancia que muestra posibles irregularidades administrativas que impidieron la vinculación de docentes de tiempo completo y de contrato a término indefinido, situación que pudo afectar ostensiblemente el desarrollo musical del Colegio; el cambio recurrente de profesores sólo contribuía a mantener un clima de inestabilidad académica, un tanto perjudicial para el normal desarrollo de los procesos.

A partir de 1957, se empezó a hablar del Liceo masculino, hecho que indica que el Liceo femenino acababa de crearse, lo que ocurrió el 23 de enero de dicho año, con el nombre de Liceo Femenino de Bachillerato,[158]

[156] Acta de posesión, de 25 de marzo de 1947, ACUN.
[157] Acta de posesión conjunta, de 24 de octubre de 1947, ACUN.
[158] Acuerdo 8, de 23 de enero de 1957, ACUN.

denominación que, al parecer, no fue de muy buen recibo, por lo que el Consejo Directivo debió cambiarlo en dos ocasiones: la primera se hizo el 30 del mismo mes, por el de Liceo Femenino Universitario, y la segunda el 8 de mayo del mismo año por el de Liceo Femenino Colombia, denominación que se mantuvo a lo largo de todos sus años de existencia.

La creación del Liceo femenino se produjo en la rectoría de Emiliano Díaz del Castillo y tuvo el concurso de la Orden de la Compañía de María Nuestra Señora,[159] en cabeza de las madres Lucía Lacerna, quien se desempeñó como superiora y directora del Colegio; María Luisa Mutis, prefecta de disciplina y de estudios y directora del preparatorio; Sixta Acosta, directora de grupo y Ana Lesmes, aseadora.[160] Como consecuencia de la participación de dicha Orden, el nuevo colegio tuvo un carácter religioso y un ambiente monacal restrictivo. Además de la frecuente contratación de monjas, también se incorporaron a la planta profesoral algunos sacerdotes, que se encargaron de la instrucción religiosa y de guiar la vida espiritual de las estudiantes.



Fotografía 13. Hermanas de la Compañía de María Nuestra Señora, con las alumnas del Liceo Femenino Colombia
Fuente: Revista *Anales de la Universidad de Nariño* 46, de marzo de 1958

En adelante, las vinculaciones que hace la Universidad para ofrecer la cátedra de música y canto correrán en paralelo para los dos colegios, con un mayor acento en el Liceo masculino, como consecuencia del sustancial incremento que, para 1957, había tenido esta materia. El número de cursos que se registran, en el nombramiento de Arturo Castillo, es una muestra

[159] La Orden de la Compañía de María Nuestra Señora la fundó Santa Juana Lestonnac en 1607, para constituirse como el primer Instituto Religioso de carácter educativo femenino; su trabajo se ha desarrollado en muchos países del mundo, incluido Colombia.
[160] Las actas de posesión son todas de 16 de octubre de 1957.

de dicho incremento; a Castillo lo contrataron para dar clases en los grados primeros A, B, C y D; en los segundos A, B y C y en los terceros A, B y C, lo que quiere decir que, del total de cursos de que disponía el Colegio, diez recibían clases de música y canto; este profesor devengaba una asignación mensual de $200.00, a razón de $5.00 la hora.

La primera persona que se encargó de la materia de música que tuvo el Liceo femenino fue Rosalía Paz,[161] quien se desempeñaba como profesora de piano en la Escuela de Música; esta docente debía dictar dos horas de clase semanales, trabajo por el cual recibía una asignación mensual de $40.00; el segundo profesor que desempeñó esta labor fue Arturo Castillo, labor que no tuvo condiciones salariales diferentes de las de su antecesora, aunque este docente incrementaba su ingreso con su trabajo en el Liceo masculino.

En 1958, nombraron en reemplazo de Arturo Castillo al flautista Julio Zarama Rosero,[162] hijo de Julio Zarama Rodríguez, de quien se hablará con detalle en el Capítulo 3. Zarama Rosero recibió los mismos cursos que orientaba su antecesor y, además, los grados primero, segundo y tercero del Liceo femenino. Este profesor laboró un corto período, porque en mayo del año siguiente lo reemplazó Emperatriz Rosero de Vélez[163] para dictar clases en los mismos cursos, con la diferencia de que no contaba sino con dos horas semanales para cada nivel, situación que lleva a pensar que debía trabajar con un número muy alto de alumnos. Esta circunstancia es posible que llevara a la docente a declinar su nombramiento, porque el mismo mes se vinculó a tres profesores para encargarse de los cursos primeros, segundos y terceros, con una intensidad horaria semanal mayor a la que tenía antes de que se posesionara la mencionada profesora, y con una asignación de $6.00 la hora. Los profesores fueron Carlos Hernando Aguilar, Luis Onofre y Alfredo Verdugo Villota, tres destacados músicos vinculados a la Escuela y con una amplia experiencia docente; si se considera que este último fue uno de los funcionarios del Alma Mater que más fortaleció el estudio de la música en los Liceos, es posible que este súbito cambio se originara en su gestión administrativa.

Para 1960, el desarrollo de las actividades musicales en estos colegios, a pesar del constante cambio de profesores, era el más halagüeño. En este vaivén de docentes, asumió la cátedra Luis Antonio *Noro* Bastidas,[164] uno de los músicos más importantes por sus desarrollos posteriores, que trabajó

[161] Acta de posesión, de 18 de diciembre de 1957, ACUN.
[162] Acta de posesión, de 15 de diciembre de 1958, ACUN.
[163] Acta de posesión, de 6 de mayo de 1959, ACUN.
[164] Acuerdo 73, de 19 de septiembre de 1960, ACUN.

en el Liceo masculino. *Noro* comenta que las clases eran especialmente difíciles por la cantidad de niños que debía atender; los grupos los integraban estudiantes con diferentes expectativas relativas a la materia, pues los había muy interesados y otros, en cambio, completamente apáticos; estos últimos, de ordinario, producían indisciplina en la hora de clase, lo que dificultaba el normal desarrollo de las actividades. El trabajo del docente consistía en enseñar los fundamentos de la gramática —básicamente el manejo de la clave de sol, los valores de las figuras musicales y el solfeo básico— y el montaje de repertorios de música tradicional local y nacional.[165]

A Bastidas lo nombraron para que trabajara durante el año lectivo que terminó en septiembre de 1961; en este año, se produjo un hecho curioso: los profesores de música también dictaban clases de otras materias, diametralmente diferentes: es el caso de Alfredo Jiménez Cabrera, quien reemplazó a *Noro* Bastidas en algunos cursos[166] y que, luego, lo contrataron para que se desempeñara en la cátedra de geografía;[167] también, está el caso de Carlos A. Jurado, quien se ocupaba de las clases de música en primero,[168] curso en el que también dictó ortografía[169] y religión;[170] además, tenía a su cargo la materia de urbanidad en el grado cuarto; otro profesor en iguales circunstancias fue Guillermo Guzmán, pues su contrato inicial sólo incluía la clase de música en el Liceo masculino, en 1ºB,[171] pero, luego, dictó urbanidad en 1ºC[172] y, después, geografía e historia en 3ºA.[173]

Como se señaló al comienzo de este apartado, fue recurrente que profesores vinculados para trabajar en otras materias ofrecieran música, como consecuencia de tener algunos conocimientos en el ramo, bien fueran académicos o empíricos. Sobre estos tres casos se puede decir que es altamente probable que fueran sólo músicos aficionados, con algún conocimiento vocal e instrumental, porque ninguno de ellos figura como intérprete o compositor destacado en el contexto regional, como sí lo fueron muchos de los que trabajaron en el Colegio desde 1939.

Ante la esporádica vinculación de la generalidad de los profesores, el nombramiento de Julio C. Martínez fue uno de los más prolongados de la

[165] Entrevista a Luis Antonio Bastidas.
[166] Acuerdo 91, de 21 de octubre de 1960, ACUN.
[167] Acuerdo 165, de 29 de septiembre de 1962, ACUN.
[168] Acuerdo 20, de 22 de marzo de 1961, ACUN.
[169] Acuerdo 81, de 11 de octubre de 1961, ACUN.
[170] Acta de posesión, de 23 de enero de 1962, ACUN.
[171] Acuerdo 20, de 22 de marzo de 1961, ACUN.
[172] Acuerdo 81, de 11 de octubre de 1961, ACUN.
[173] Acuerdo 165, de 29 de septiembre de 1961, ACUN.

historia musical de este Colegio; se vinculó inicialmente en 1961, para la clase de canto de los terceros A y B[174] y se mantuvo hasta su jubilación; las clases del profesor Martínez eran grupales y se orientaban a la enseñanza de la lectura y escritura musical y al montaje de repertorios tradicionales e himnos; en 1965, lo nombraron como director de coros, actividad para la que le asignaron tres horas semanales.[175]

Florio Ermindo Croce, traído desde Italia para dirigir la Banda Departamental de Nariño, dictó clases de música y canto en todos los cursos del Liceo femenino, a cada uno de los cuales dedicaba una hora semanal;[176] como se dijo antes, Croce no sólo era un excelente director y oboísta, también se destacó en el canto; la contratación de este músico revela la importancia que la materia llegó a tener en el Liceo.

En los años comprendidos entre 1962 y 1965, se evidencia en los libros de Actas de posesión una gran cantidad de vinculaciones para el Instituto Técnico Agrícola y el Instituto Electrónico de idiomas, tanto de personal docente como administrativo. En la medida en que esto se produce, la nómina de los docentes, tanto de la Escuela de Música como la de los liceos masculino y femenino, empezó a decaer; la actividad musical en estos últimos no desapareció, pero tampoco aumentó después de 1965.

2.2.3 La educación musical en los colegios religiosos. El Liceo de la Inmaculada de los Hermanos Maristas

Desde tiempos coloniales, los habitantes de la ciudad de Pasto contaron con instituciones educativas de corte religioso, que permitieron educar a su descendencia; se destacan en importancia los colegios creados por las comunidades de los Jesuitas, las Franciscanas y los Maristas. A la enseñanza que se ofreció en sus establecimientos la tamizó la doctrina católica, de tal suerte que el pénsum de estudios obedecía sus principios y preceptos. La música en estas instituciones ocupó un lugar muy importante, así fuera para cumplir funciones rituales y evangelizadoras.

Desde las épocas del medioevo y de la Colonia, la Iglesia fue protagonista de muchos procesos determinantes para el desarrollo de la música; por doquier se encuentra evidencia de ello y en Hispanoamérica son muchas las huellas que ha dejado su labor formativa. Al respecto, Fabio González Zuleta dice que

[174] Acuerdo 81, de 11 de octubre de 1961, ACUN.
[175] Acuerdo 204, de 10 de septiembre de 1965, ACUN.
[176] Acuerdo 161, de 26 de septiembre de 1963, ACUN.

> [...] durante la colonia, la incipiente organización pedagógica (si es que la hubo conscientemente) operó dentro del tradicionalismo, especialmente en las "capillas de música" de las catedrales que se dispersaron a lo largo del continente americano, adquiriendo, algunas, importancia básica en la cultura, como fácilmente se puede apreciar en investigaciones realizadas sobre los Archivos del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco; de la Biblioteca Arzobispal de Lima; de las catedrales de Sucre, Bogotá, Santiago de Cuba y México, para no citar más.[177]

En el propósito de conquistar a los pueblos aborígenes, las comunidades religiosas que vinieron a estas tierras se sirvieron de la música para facilitar el acercamiento. Una vez aceptados, los religiosos enseñaron a los nativos a tocar los instrumentos y también a fabricarlos. Ya en el período de la Colonia utilizaron la música para afianzar la doctrina religiosa y encauzar el alma de los fieles, pero también se posibilitó la interpretación y la producción de repertorios profanos, que se dieron al margen de la liturgia. Una de las comunidades destacadas en el trabajo de evangelización de las comunidades nativas fue la compañía de Jesús que, para el efecto, estableció misiones en Paraguay, Argentina y Brasil.

Los Jesuitas llegaron a Pasto en el siglo XVII, pero su labor educativa y evangelizadora se interrumpió por sucesivos destierros, producidos por problemas políticos y económicos, dada su habilidad para acumular bienes materiales. Se radicaron en esta ciudad en 1643 y en 1674 se produjo su primer exilio; regresaron a la ciudad en 1712 para fundar el Colegio de la Compañía, vigente hasta 1767, año en que el Rey Carlos III los expulsó de toda América; retornaron en 1846, pero, al poco tiempo, en 1850, José Hilario López los desterró del país, hecho que los llevó a refugiarse en Ecuador; la llegada del liberal radical Eloy Alfaro a la presidencia ecuatoriana los obligó a retornar a Colombia en el año 1896;[178] desde este año, y hasta ahora, han desarrollado una actividad educativa ininterrumpida, lo que ha favorecido la música con la presencia de sacerdotes como Alejandro Martínez —sobre quien se hablará en el Capítulo 3—, José Aramburo y Luis Antonio Gamero; muchos de los compositores de la primera mitad del siglo XX se vieron beneficiados con sus enseñanzas.

De más reciente llegada a la ciudad son las comunidades de los Hermanos Maristas y las Madres Franciscanas, que llegaron el mismo año, en 1893; en la comunidad de estas últimas se fomentó el estudio de la música en las aulas de clase de su colegio, el Liceo La Merced Maridíaz; una de sus principales beneficiarias fue la compositora Maruja Hinestrosa

[177] González Zuleta, "Adiestramiento del artista en el medio social", 89.

[178] José Menandro Bastidas-España, "La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización", *Revista Historia de la Educación Colombiana* 15, (2012):156.

(1914-2002), quien recibió clases de la hermana Bautista, monja de nacionalidad alemana, quien fomentaba la interpretación de la música académica europea y vetaba los aires tradicionales y populares. Si se tiene en cuenta esta restricción, la compositora se vio en la necesidad de tocar y componer a ocultas para evitar los regaños de su profesora y, así, surgió su primera obra, el pasillo *El Cafetero*;[179] a pesar de la orientación académica que caracterizó la formación de Hinestrosa, su obra se orienta claramente a las rítmicas populares y tradicionales.

Sin desconocer la loable labor desarrollada por estas y otras comunidades religiosas no mencionadas, los Hermanos Maristas tienen el mayor mérito en el proceso de la enseñanza de la música; su trabajo consistente y continuo ha dejado huella en la historia musical de la ciudad y la región. La pedagogía de su fundador, el beato Marcelino Champagnat, permitió la incorporación de la música al diario vivir de la comunidad y de sus estudiantes. Esta práctica no sólo se relacionó con el canto, como fue la constante en los colegios de la ciudad, sino también con el piano, las cuerdas, las maderas y los cobres, instrumentos conjugados en una agrupación musical como fue la Orquesta Champagnat. Esta tradición, si bien tuvo algunos altibajos, no ha perdido su orientación, puesto que en la actualidad continúa por medio de la Escuela Amadeus, que dirige el Licenciado en Música Javier Coral.

Los principios educativos del padre Marcelino Champagnat giran en torno a una sentencia que rige no sólo la enseñanza, sino la vida en general de dicha comunidad: *sencillez evangélica*. El Hermano León, que escribía en 1939, dice que "… este es el código sacrosanto que refleja su doctrina. La Pedagogía del Venerable Padre Champagnat es, de hecho, amoldada, calcada, en la misma pedagogía de Cristo, Maestro de Maestros".[180] Dichos principios son los siguientes: educar teniendo en cuenta el medio ambiente, sencillez en el lenguaje e interés y actividad. Si se toma en cuenta que esto se decía a comienzos del siglo XX, sin duda era bastante adelantado para su tiempo. El mismo hermano afirma que "… son los mismos principios y orientaciones que la llamada Escuela Nueva juzga haber inventado últimamente", y añade que muchos de los recursos que utilizó el padre en el ejercicio docente, "… hoy están en ensayo y andan por ahí como modernos inventos de la pedagogía, tales como el canto en las

[179] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 269-76. Otro texto más extenso, que analiza la vida y obra de esta compositora, es el libro de Luis Gabriel Mesa, *Maruja Hinestrosa, la identidad nariñense a través de su piano* (Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño/ Alcaldía de Pasto, 2014).

[180] Hermano León, "La pedagogía del Venerable P. Champagnat", *Revista El Colegial* 6, (junio 1939):22.

escuelas y colegios, el método fonético para la enseñanza de la lectura, el ocasionalismo para sacar enseñanzas prácticas y morales de las lecciones profanas, los procedimientos de intuición, etc."[181]

No cabe en este apartado el análisis del paralelismo y las diferencias que pueden existir entre los postulados pedagógicos del padre Champagnat y los de la Escuela Nueva, pero resulta pertinente señalar que, en la década de los años treinta, había una franca oposición de esta comunidad a las nuevas corrientes del siglo XX, basadas en los principios educativos de Rousseau, que consideraban colmadas de un positivismo superficial.[182] Champagnat consideraba que el niño merece respeto del educador, no sólo por su naturaleza racional y libre, sino por su inocencia y, ante todo, por su debilidad: "... en esa debilidad, que el maestro superficial desprecia, —dice el hermano Jaime—, se halla precisamente el secreto de nuestra misión educadora".[183]

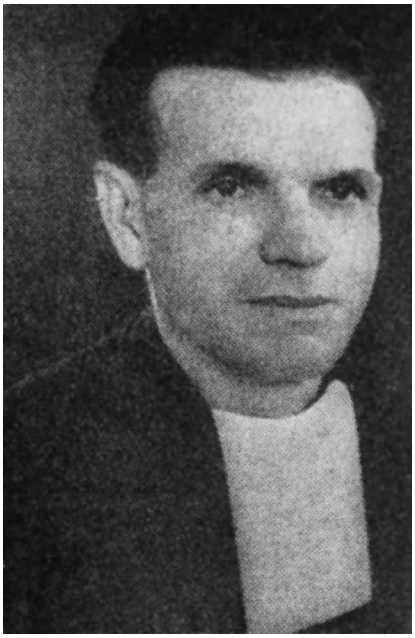
En este trabajo, interesa la importancia que el beato Champagnat le atribuyó al canto y a la música en general. Debido a esta directriz, esta materia ocupó un lugar muy importante en el Plan de estudios desde el momento mismo de la apertura de la primera institución educativa, la Escuela Santo Domingo, en el año 1893. El coro creado por el hermano Cristino, el primer director de ese nuevo plantel, participaba en las misas de la Catedral ofrecidas por el entonces obispo de Pasto, Manuel José Caicedo; este obispo, conocedor de los buenos resultados educativos que mostraban los Hermanos Maristas en Popayán y por solicitud de la alta sociedad pastusa, decidió abrir una escuela en la ciudad, regentada por esta comunidad, y así surgió la Escuela de Santo Domingo.[184]

Al igual que el padre Alejandro Martínez tomó la iniciativa de conformar una banda hacia 1892, como se verá en el Capítulo 3, al hermano Cristino, después de dar muestras suficientes de sus dotes musicales, lo convencieron algunos moradores de la ciudad para que conformara una banda, con unos instrumentos que, para entonces, estaban en desuso.[185] En el tiempo en el que Ezequiel Moreno Díaz fue obispo de Pasto, los coros de la Escuela de Santo Domingo participaron activamente en las misas pontificales y demás ritos litúrgicos.

Las actividades educativas de los hermanos Maristas alcanzaron notable éxito, de tal suerte que, en 1916, abrieron el Colegio de bachillerato,

[181] Hermano León, "La pedagogía del Venerable P. Champagnat", 25.
[182] Hermano Jaime, "Ideas pedagógicas de un educador ilustre", *Revista el Colegial* 7, (febrero 15, 1931):87.
[183] Hermano Jaime, "Ideas pedagógicas de un educador ilustre", 106.
[184] Efraín Bravo Grijalva, *La Comunidad, orgullo de Pasto, 1893-2008*. Texto inédito, 29-30.
[185] Bravo Grijalva, *La Comunidad, orgullo de Pasto, 1893-2008*.

el Liceo de la Inmaculada, que más tarde se convertiría en el Instituto Champagnat. En este nuevo centro educativo, las clases de música también ocuparon un lugar muy importante; para entonces, los hermanos Jorge Pedro Arteaga (pianista) y Eutiquiano (director) fueron los responsables de la formación del alumnado para desempeñarse en el canto y en la ejecución de los instrumentos. El primero era oriundo de Túquerres y el segundo de nacionalidad francesa. Durante algunos años estuvieron al frente de la Orquesta Champagnat, orquesta que, como se verá en el Capítulo 3, fue de mucho provecho para quienes participaron en ella como instrumentistas.



Fotografía 14. Hermano Eutiquiano, hacia 1948

Los mencionados hermanos tuvieron un fin trágico, puesto que el avión de la Air France, en el que viajaban con destino a Europa, sufrió un desperfecto y se estrelló en el Océano Atlántico el 1º de agosto de 1948.[186] En este fatal accidente murieron los 52 pasajeros y sus tripulantes y nunca se pudieron recuperar sus cuerpos; además de Eutiquiano y Jorge, perecieron Pedro Samuel y Miguel Arsenio, también miembros de la Comunidad marista.

La antedicha orquesta se creó, según los registros fotográficos incluidos en el álbum de la familia Burbano, hacia 1930; en sus inicios,

[186] F. G. C., "Homenaje a nuestros hermanos desaparecidos", *Revista El Colegial*, Anuario, (julio 1949): 6.

la conformaron músicos de reconocida trayectoria, como José Antonio Rincón, Manuel J. Zambrano, Ignacio Burbano, Elías Segovia, Bernardino Garcés, Joaquín Martínez, Ricardo Pabón y Lino Bastidas; también formaron parte de ella los hijos de Rincón —Laureano, Guillermo y Tancredo—, quienes se destacaron en el campo de la interpretación; en el grupo de niños, sobresalieron Fausto Martínez y Tomás Burbano, trompetista y saxofonista respectivamente, que desarrollaron una gran actividad a lo largo de los años como compositores, directores, arreglistas e instrumentistas, campos en los que se destacaron en el territorio nacional; sus vidas corrieron paralelas en algunos de los momentos más importantes de sus carreras, como la vinculación a las casas disqueras de Medellín y a la Banda Departamental de Antioquia; su iniciación musical la propiciaron sus padres, Joaquín Martínez, para el primero, y Teófilo Monedero, para el segundo.

La vinculación temprana de Martínez y Burbano a la orquesta Champagnat fue muy importante para el desarrollo del oído polifónico y de la lectura a primera vista; además, les proporcionó conocimiento de estilos y repertorios de música popular y académica, así como la práctica de conjunto, muy necesaria para el buen desempeño de un instrumentista. Los otros niños que formaron parte de la orquesta no se destacaron nacionalmente en la música, porque la mayoría se profesionalizó en otros campos.

La participación mayoritaria de adultos en esta agrupación y la baja presencia de estudiantes lleva a pensar que su constitución obedeció a propósitos diferentes de los puramente académicos. Una actividad común en las escuelas y colegios del viejo continente, según se vio en el Capítulo 1, era la presentación permanente de conciertos, con interpretación de repertorios académicos, populares y folclóricos, conciertos que ofrecían conjuntos creados en las instituciones, conformados por estudiantes y profesores. Como reflejo de esta situación, los Hermanos Maristas crearon la Orquesta Champagnat, que se constituyó con estudiantes, profesores y músicos de la ciudad, orquesta que participó en diferentes actividades, como amenizar los actos académicos, el acompañamiento de los ritos litúrgicos, la participación de veladas artístico-literarias y demás eventos programados por las autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad.

El Colegio de la Inmaculada fue la única institución de bachillerato que contó, en el período objeto de estudio, con una orquesta de planta; su reiterada presentación en los diferentes eventos del Colegio no sólo proporcionó esparcimiento a los estudiantes, profesores, padres de familia y Comunidad Marista, sino también apoyó la reproducción de los modelos

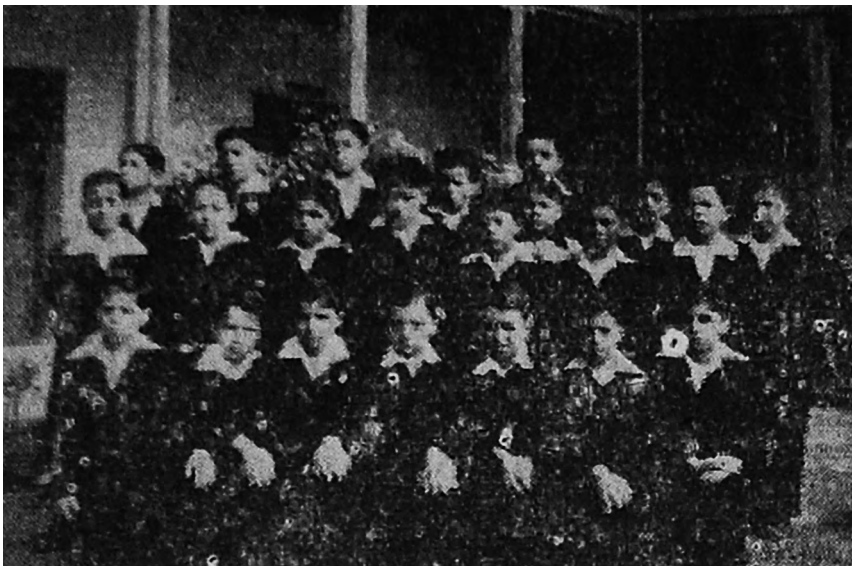
culturales procedentes del siglo XIX, en los que se incluían la música académica y popular europea y la tradicional colombiana, como se verá con más detalle en el Capítulo 3.

Al igual que en la mayoría de colegios, tanto públicos como privados, en la Inmaculada también existió la clase de música y canto. Según los documentos que reposan en el archivo de la institución, la materia se ofreció como parte del Pénsum de estudios desde 1947 en adelante. En el período que va de ese año hasta 1965, quienes tomaron a su cargo esta asignatura fueron: los Hermanos Héctor Ignacio, Victoriano González, Reinaldo, Efrén Revelo, Victórico González, Alberto Bolívar, Guillermo Bolaños Cerón, Julio Quintero, Silvio Buitrago y Luis Alfonso Segovia; y los laicos Rubén Rodríguez, Daniel Calderón y Arturo de la Portilla. Si se tiene en cuenta el número de religiosos que regentaron la cátedra de música, puede colegirse que la formación musical se orientó a la música sacra, como lo afirma el hermano Oscar Montoya.[187]

El hermano Montoya recuerda que cada día de clases iniciaba con un canto religioso, que predisponía a los alumnos para el desarrollo de las actividades académicas; también alude a las clases de canto gregoriano en las que participó, al tener especial dificultad para entender la notación neumática en que se escribe esta música. Las clases de canto se apoyaban en manuales de solfeo, el que, al parecer, se trató del *Solfeo de los solfeos*, que ya se señaló; además, recuerda la grandiosidad de los coros y las solemnes misas en las que cantaban.

Buena parte de la historia del Colegio de la Inmaculada se consigna en la Revista *El Colegial*, publicación que inició en la década de los años veinte y tuvo una larga vida; en ella, hay algunas alusiones a la participación de la música en los procesos culturales y educativos de la institución, en los que se puede apreciar la actividad coral y la intervención de la Orquesta Champagnat en diferentes actividades. En su amplio contenido, la revista muestra los textos literarios y poéticos de los alumnos de los diferentes grados, en los que es posible apreciar un nivel estético importante; además, en dichos textos, se evidencia la ideología conservadora y católica de sus autores como un claro signo de la presencia del modelo educativo clásico, modelo en el que las Letras ocuparon un lugar muy importante.

[187] Entrevista a Oscar Montoya, hermano de la comunidad Marista de Pasto, quien fue alumno del Colegio de la Inmaculada, hoy coordinador de la sección de primaria del Instituto Champagnat; Pasto, 30 de julio de 2015.



Fotografía 15. Coro del 4º grado del Colegio de la Inmaculada, 1949
Fuente: Revista *El Colegial, Anuario*, julio de 1949

El bachillerato clásico de Filosofía y Letras preparaba a los estudiantes para el manejo de la lengua y, por ende, para el discurso político; debido a esta circunstancia, muchos gobernantes del Partido Conservador fueron grandes oradores, pero esto inició su cambio con la implantación de la Segunda República Liberal, en 1930. La transformación del Plan de estudios se dio paulatinamente en el transcurso de la década, pero tuvo su culminación en 1939, año en el que se expidió el ya mencionado Decreto 1570, que modificó sustancialmente el antiguo régimen educativo, situación que produjo reacciones en el medio local, entre quienes defendían el enfoque clásico.

César Pantoja Guerra, egresado de la Escuela de Santo Domingo hacia 1898, en un discurso pronunciado el 13 de julio de 1946, en el acto de premiación de los alumnos del Colegio de la Inmaculada, se refiere a las debilidades de las reformas educativas adelantadas por los liberales desde finales de la década de 1930; sus dos principales críticas se centran, la primera en la reducción de las áreas que fundamentan el *buen decir,* en especial la ausencia del estudio de la preceptiva; y, la segunda, en el alejamiento de los preceptos de la Iglesia respecto de la educación religiosa. Pantoja Guerra defiende, como ideal filosófico, la escolástica y la tomística, y lo hace en un momento en el cual ya habían pasado por sobre estas escuelas de pensamiento muchas otras corrientes filosóficas, que las cuestionaron profundamente. En uno de los apartes de su texto, manifiesta:

> El estudio de la Metafísica y de la Ética ha desaparecido completamente, recortando así y queriendo involucrar la transformación y orientación que dio a ella el Cristianismo, a pesar de que los grandes filósofos de la Edad Media desarrollaron y expositaron esta parte de la Filosofía Cristiana con las mejores obras, los mejores tratados que ha podido concebir la mente humana. Quedan dentro del vacío sin aplicación, sin estudio ni finalidad aquellos dos famosos sectores en que se dividió la ciencia filosófica: la Escuela Escolástica y la Tomística.[188]

Al defender el bachillerato clásico, evoca con nostalgia la *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu,* el Plan de estudios que rigió las escuelas de los Jesuitas desde finales del siglo XVI:

> La Historia antigua que, para contrarrestar el desenvolvimiento de las prácticas del error que lanzaron al mundo los grandes corifeos de la impiedad, entre las muchas providencias que tomaran la Iglesia Católica y los Apóstoles de su Doctrina, estableció como norma en todos los colegios la formación de la juventud con los estudios del bachillerato clásico que se denominó en aquellos tiempos de la edad moderna la "RATIO STUDIORUM", y que fue el baluarte para contrarrestar el avance de la herejía y del error, que afectaron las creencias de muchas naciones y aún la estabilidad temporal de muchos pueblos de Europa".[189]

En suma, la educación musical adelantada en el Colegio de la Inmaculada de los Hermanos Maristas cumplió dos propósitos: en primer lugar, sus procesos de enseñanza de la música le aportaron a los estudiantes las nociones básicas de la lectura y escritura musical, el conocimiento y entrenamiento de la voz y el manejo de los instrumentos; por medio de ellos, los alumnos conocieron repertorios y accedieron a otras prácticas musicales dadas por fuera de la institución y que se relacionaron con rítmicas marginales, como el bolero y la música tropical, entre otras; en segundo lugar, si se toman en cuenta los últimos párrafos, la educación musical de este Colegio contribuyó a perpetuar el modelo educativo conservador y la doctrina cristiana, en una franca y abierta reacción contra los cambios políticos, ideológicos y educativos del siglo XX, generados en el contexto de la modernización del país.

2.2.4 *Alma de Escuela*, un aporte de Nariño a la educación musical de los niños colombianos

La preocupación gubernamental relacionada con la educación musical, en la primaria, vivió un momento muy importante en 1940, año en el

[188] César Pantoja Guerra, "La enseñanza Marista en Pasto", *Revista Ilustración Nariñense* 97, noviembre 1946, 12-13.
[189] Pantoja Guerra, "La enseñanza Marista en Pasto", 13.

que el presidente Eduardo Santos (1938-1942) nombró como Ministro de Educación a Jorge Eliécer Gaitán (1940-1941). En este año, el compositor nariñense Alfonso Delgado Guerrón (1898-1992) presentó ante dicho Ministerio una propuesta, consistente en una cartilla para la enseñanza de la música en la primaria, denominada *Alma de Escuela*, cartilla que contiene cantos cortos y sencillos a una y dos voces, adecuados a las tesituras de las voces blancas. La propuesta, como se verá, se aceptó, reprodujo y distribuyó en los establecimientos educativos del país.

Alfonso Delgado había nacido el 1º de agosto de 1898 en el Municipio de Samaniego;[190] pasó parte de su infancia en esa población, pero en la ciudad fronteriza de Ipiales vivió su adolescencia y juventud; allí trabajó como instrumentista de la Banda municipal y como su director en seis ocasiones. Al tomar en cuenta la cercanía con el vecino país, Delgado Guerrón decidió ingresar al Conservatorio Nacional de Ecuador, para realizar sus estudios superiores, institución en la que recibió clases de Sixto María Durán (1875-1947), destacado pedagogo y compositor, que mantuvo estrecha relación con Pasto, cercanía que posibilitó el intercambio cultural entre las dos ciudades. Durante su permanencia en la capital ecuatoriana, Delgado desempeñó labores de docencia en algunos colegios, actividad a partir de la cual empezó a perfilar el desarrollo del trabajo que ocupa este apartado.

Delgado Guerrón, además de un consagrado instrumentista y pedagogo, fue un destacado compositor; muchas de las obras de su abundante producción las publicó la Casa Conti de Bogotá y el sello RCA Victor de Estados Unidos, le grabó 26 piezas de diferentes ritmos.[191] Su trabajo se halla inscrito en los ámbitos popular y religioso; en el primero se encuentran veinte valses, treinta marchas, diez fantasías, veinte tangos, diez boleros, ocho porros, seis rumbas, sesenta pasillos, quince bambucos, doce himnos y catorce *fox-trots*; su música religiosa la conforman catorce marchas fúnebres, cuarentaitrés letanías, treinta motetes, treintaiséis cantos al Señor, treintaisiete a la Virgen, veintidós a los santos, ochentaiséis villancicos, tres misas a la Virgen, una a San Luis y varios réquiems.[192]

La propuesta de Alfonso Delgado, por la trascendencia que revistió en su momento, no pasó inadvertida para la prensa, tanto nacional como local. El periódico *La Razón*, de la capital del país, manifiesta que "... llega a Bogotá un prestigioso artista musical de Nariño, conocido compositor de música nacional, señor Alfonso Delgado Guerrón, autor del álbum de

[190] Bastidas-España, *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 137-40. Las notas biográficas se tomaron de esta publicación.
[191] Fidencio Melo Delgado, *Protagonistas de la historia samanieguense* (Pasto: sin editorial, 2004), 92.
[192] Melo Delgado, *Protagonistas de la historia samanieguense*, 93.

cantos escolares e himnos para los colegios y escuelas del país".[193] A sus 42 años, el compositor samanieguense ya era una persona conocida en los ambientes culturales bogotanos, puesto que, según el mismo periódico, se hallaba vinculado a diferentes centros artísticos y academias capitalinas, razón por la cual considera que "... obtendrá [...] con su obra musical especial acogida por el alto interés nacional que reviste ésta, como por ser el resultado de más de 20 años de labor infatigable al servicio de la música nacional".[194]

Por su parte, El diario *El Tiempo* también destacó las bondades de la cartilla, cuando dice que: "... el Ministerio de Educación tiene actualmente en estudio una colección de himnos y canciones escolares, compuestos por el conocido músico nacional, señor Alfonso Delgado Guerrón, hijo de la progresista ciudad de Samaniego, en el Departamento de Nariño";[195] a renglón seguido, manifiesta que *Alma de Escuela* es el resultado de un amplio trabajo de recopilación de los aires meridionales que, para cumplir sus propósitos pedagógicos, el autor ordenó y arregló debidamente. Se debe aclarar aquí que no se trata de ritmos de Nariño, sino de aires tradicionales colombianos de la zona andina y algunos europeos; además, el mencionado diario considera que "... muy meritorio y digno de aplauso es el aporte cultural, con el que el maestro Delgado Guerrón contribuye a la obra educativa en la que se halla empeñado el Ministro Gaitán".

Del mismo modo, la prensa local ipialeña expresó su beneplácito por la aprobación que recibió la cartilla por parte del Ministerio de Educación: "... su obra musical ALMA DE ESCUELA ha sido aceptada por el Ministerio de Educación en vista de los honrosos conceptos del maestro Roso (*sic*) Contreras y del doctor Darío Achury Valenzuela",[196] y concluye diciendo que desea que la obra en mención, "... por su alto interés pedagógico y artístico que contiene, sea para las escuelas de la República el índice orientador de una verdadera renovación de la niñez educanda".

José Rozo Contreras, para entonces director de la Banda Nacional, después de evaluar el trabajo de Delgado, presentó su informe al Ministerio, en el que recomendaba la adopción de la cartilla para su publicación y distribución en las escuelas del país. Al respecto, en carta enviada a la Sección Cultural del Ministerio de Educación, de fecha 28 de noviembre de 1940, Achury Valenzuela comenta que, después de conocer los elogios hechos por Rozo Contreras a la cartilla y a su autor, también recomienda

[193] *Periódico La Razón*, Bogotá, 21 de noviembre de 1940.
[194] *Periódico La Razón*, Bogotá, 21 de noviembre de 1940.
[195] *Periódico El Tiempo*, Bogotá, 25 de noviembre de 1940.
[196] *Periódico Horizontes*, Ipiales, 28 de diciembre de 1940.

con profundo gusto su edición y distribución en todas las escuelas del territorio nacional. Una vez cumplido el proceso de revisión y aprobación, el Director Nacional de Educación Primaria, Gustavo Uribe, le envió una carta a Alfonso Delgado, fechada el 18 de diciembre de 1940, en la que le comunicaba lo antedicho.[197]

La cartilla inicia con una dedicatoria del autor, en la que expone sus más profundas convicciones filosóficas, educativas, religiosas y musicales. Delgado, un hombre nacido en las postrimerías del siglo XIX, es, como Luis E. Nieto y tantos otros, un defensor de la tradición decimonónica y, por ende, un crítico de la modernización; así lo confirma el primer párrafo, cuando dice: "a través de los paisajes psicológicos de la humanidad que se dibujan pálidos y enfermos dentro del marco fantasmagórico y deforme del apresurado vivir modernista, esa divina y mágica influencia del Arte Musical, hará surgir en las escuelas colombianas la salvaguardia redentora de la educación artística escolar".

Sin embargo, en estas emocionales palabras, el mesianismo atribuido a la música no es generalizable, puesto que se refiere a las rítmicas propias de la tradición europea y la andina colombiana, materiales con los que se construye su cartilla, como ya se dijo; su propuesta educativa es una marcada oposición a las nuevas músicas que iba imponiendo la modernización, a la vez que se constituye en un signo de la resistencia de las viejas estéticas en su afán por perpetuarse en el nuevo orden. Su texto, con la ortografía del momento, dice:

> El niño posée un expontáneo incentivo orientado hacia la danza, el ritmo y el canto que, si se lo cultiva con cierto interés pedagógico, vaciando el alma del Maestro en el alma del niño y contrarrestando aquella sórdida labor de penetrar en las escuelas, *con lujo de snovismo*, canciones eróticas provocadoras del odio, de la venganza y de los celos —error fatal de educadores inexcrupulosos, sin luz y sin conciencias—, el niño de hoy será para el mañana un ánfora sagrada, viril e inmarcesible, donde la Patria encarne el VERBO inspirador de sus mejores glorias.[198]

Pero cabe preguntarse: ¿en concreto, a qué músicas se estaba refiriendo? Si se considera que involucra el erotismo, el odio, la venganza y los celos, es probable que se tratara del bolero, el tango, la rumba, el mambo, el porro y la cumbia, entre otros géneros que, para la década de los años cuarenta, ya gozaban de gran acogida entre la población colombiana, pues muchas de

[197] Las cartas que se mencionan se incluyen en los textos iniciales de la cartilla de Delgado Guerrón.
[198] Alfonso Delgado Guerrón, *Cartilla Alma de Escuela*. El texto disponible no tiene la página de créditos institucionales, editorial, ciudad y fecha.

sus letras aluden a estos temas, tan vedados por la sociedad de entonces. Es necesario formular una aclaración: si las músicas a las que se estaba refiriendo en el texto precedente eran las mencionadas —y no podrían ser otras—, se presentaría una contradicción ya que en el amplio repertorio de composiciones incluidas aparecen ocho porros, seis rumbas, veinte tangos y diez boleros. Esto tiene una explicación: las obras compuestas en estos ritmos se escribieron posteriormente, como consecuencia de la apremiante demanda social, como le ocurrió a la mayoría de los compositores tradicionalistas nariñenses. Este fenómeno se analizará con detalle en el Capítulo 3.

Si se salvan los hechos anotados, este es sin duda un gran aporte del Departamento de Nariño a la educación musical de la infancia colombiana. No se conoce cuáles fueron sus alcances y cuáles los mecanismos de su aplicación, como tampoco se conocen las dificultades que, sin duda, tuvo puesto que los docentes que dictaron la materia de canto en las escuelas, en la generalidad de los casos, no conocían la notación musical, imprescindible para poder utilizar la cartilla. El señor Laureano Rosero Pérez —quien, en la región, posee, quizá, el único original que existe de esta cartilla— sostiene que en Samaniego, su pueblo natal, el director de la Banda municipal se encargaba de realizar esta labor.[199]

Alma de Escuela incluye 24 piezas de variados ritmos, como pasillo, vals, cuoplet, bambuco, marcha, polca, himno, barcarola y ronda, entre otros que no ha sido posible identificar; se compusieron sobre textos de diferentes personas, como el sacerdote Félix María Cadena, Facundo Lucero, Diego Fallón, J. Vallejo, Juan de Dios Peza, Félix María Morillo, Blanca N. Morillo y el propio Alfonso Delgado. Los temas que abordan estos textos se relacionan con la gimnasia, los pájaros, el mar, el amor, el baño corporal, la luna, la infancia, el día de la madre, la patria, las muñecas y la moda, entre otros. Los cantos, en su amplia generalidad, se organizan para interpretarse en pequeñas representaciones teatrales. El texto da instrucciones sobre la disposición del proscenio y de los elementos básicos para dicha representación, en la que el canto es el único recurso musical empleado.

Sorprende la presencia de un himno escolar dedicado a Eduardo Santos, himno que se interpretó en la visita que el presidente realizó a Ipiales, en junio de 1938. El texto, escrito por F. M. Murillo, expresa, en apariencia, la alegría experimentada por la ciudad fronteriza ante la llegada de ese importante personaje de la vida pública; sin embargo, se puede entrever,

[199] Entrevista a Laureano Rosero Pérez; Pasto, 16 de julio de 2015.

el regocijo colectivo lo produce la visita de su líder político; por tradición, Ipiales ha sido muy adepta a las ideas liberales, con las cuales también concordaba Alfonso Delgado.

Aquí resulta pertinente comentar que existe otro trabajo, que también se publicó en el gobierno del presidente Santos, cuyos propósitos fueron muy similares. Se trata de *Himnos patrióticos para escuelas y colegios,* compuesto por Jeremías Quintero (1884-1964), nacido en Barbacoas, Nariño. Este texto tiene más de una coincidencia en relación con el texto de Delgado, puesto que también tenía finalidades educativas; además, Quintero también era liberal y amigo personal de Eduardo Santos; la finalidad de los dos trabajos era la masificación de la enseñanza de la música, así fuera por medio del canto. Al parecer, este ha sido un viejo anhelo del liberalismo porque, como se recordará, la clase de canto se estableció en 1870, cuando se promulgó el Decreto Orgánico de Instrucción Pública, en el gobierno de Eustorgio Salgar, inscrito en la llamada Primera República Liberal.

CAPÍTULO 3

LA EDUCACIÓN MUSICAL INFORMAL EN PASTO: UN DESAFÍO A LA HEGEMONÍA SOCIO-CULTURAL

En este Capítulo se estudiarán los ejes que direccionaron la educación musical informal. Esta modalidad ha dado muchos frutos en la formación de intérpretes, compositores y arreglistas. Se ha desarrollado al margen de la academia y por ello escapó de los controles propios que ejercía el establecimiento político y social reinante en la ciudad en el periodo objeto de estudio. La radio y el disco, las agrupaciones musicales y los núcleos familiares coadyuvaron en el proceso de formación de muchas generaciones de jóvenes que no tuvieron la oportunidad de acceder a la educación formal. Las músicas populares asociadas a las nuevas tendencias fueron las que gravitaron en torno a esta modalidad de educación musical, situación de la que se derivó una copiosa producción.

3.1 Generalidades

Como se dijo en el Capítulo 1, los procesos de la educación musical informal se desarrollan al margen de la escolaridad y, por tanto, carecen de estructura, secuencialidad y progresión; se producen en el medio social y se relacionan con tres ejes fundamentalmente: las agrupaciones musicales, los núcleos familiares y la tecnología del disco y la radiodifusión. Es necesario clarificar que no son los únicos, pero se puede asegurar que, en el período objeto de estudio, fueron los predominantes. No se

incluye la televisión, porque, a pesar de que en Colombia este medio de comunicación existe desde 1954, la ciudad de Pasto se marginó de este adelanto tecnológico hasta fines de la década de los sesenta por el aislamiento de su territorio.

El individuo adquiere y proporciona conocimiento permanente en los medios social y familiar en los que se desenvuelve. La relación intersubjetiva dada al interior de los núcleos humanos es un canal de constante transferencia de información, que posibilita la comunicación y permite el desarrollo de los procesos que dichos núcleos adelantan cotidianamente. El ambiente social es rico, abundante y variado en experiencias; en él se juntan saberes decantados por el ensayo y el error, saberes que están al alcance de los interesados. Esta modalidad aventaja a la educación musical formal por la posibilidad inmediata de retroalimentación, la relación emotiva implicada en dichos procesos, su cercanía con la propia vivencia y la flexibilidad y libertad de los procesos de aprendizaje. Como diría Martha Barriga, "... aquí sobran los ejercicios graduales, los pasos ordenados, el aprendizaje programado, los objetivos didácticos, el análisis musical y los métodos de evaluación formal".[1]

Como resulta comprensible, los ambientes desescolarizados no proporcionan las herramientas conceptuales para poder entender las formulaciones teóricas propias de la academia; sin embargo, permiten desarrollar las habilidades que le posibilitan al músico resolver problemas prácticos con gran solvencia, problemas que muchas veces presentan inconvenientes para los músicos de escuela. Una de estas situaciones puede ejemplificarse con la histórica discusión sobre la interpretación y la escritura del bambuco. Mientras en algunos centros escolarizados se discutió a lo largo de la primera mitad del siglo XX sobre su escritura e interpretación, los músicos empíricos lo componían, tocaban y cantaban libre y espontáneamente. De ese proceso racional se derivó la falacia de que el bambuco es un ritmo de difícil ejecución, lo que para el músico empírico no tiene fundamento. Los problemas de su métrica y la de otros ritmos populares no constituyen su preocupación central; si es intérprete, le preocupa tocar o cantar con el *sabor* adecuado cada género y estilo y, si es compositor, crear el *tema que pegue*, la canción que guste en el medio social y que le produzca fama y fortuna.

La música popular tiene una particularidad que no se considera en los procesos de formación académica: es lo que, en el argot de dicha música, recibe nombres como sabor, filin, *swing*, *tumbao*, por mencionar algunos

[1] Barriga Monroy, *Historia de la educación musical en Bogotá, 1880-1920*, 20.

términos análogos, que se utilizan con frecuencia en estos medios. Al ser de difícil aprendizaje por métodos progresivos, la asimilación de estas formas peculiares de tocar ocurre en el momento en el que la obra musical afecta la fibra emocional del aprendiz, después de mucha escucha y reiterada práctica. Marino Coral (1949), músico pastuso formado en la audición de la notable colección de discos de su madre, la señora Isabel Coral, sostiene que la única forma de aprender a tocar y cantar la música popular es escuchando repetidamente los discos de sus más destacados intérpretes, para aprender el *swing*.[2]

3.2 El pénsum de estudios en la modalidad de educación musical informal

Como es obvio, la modalidad de educación musical informal no cuenta con un pénsum de estudios como la modalidad formal; sin embargo, dado que se está hablando de procesos educativos, es posible plantear tres acepciones análogas, cuyo propósito es favorecer la funcionalidad conceptual. Entendida la palabra pénsum, en su significado básico, como el conjunto de materias organizado en un Plan de estudios,[3] en la modalidad informal resulta posible diferenciar tres tipos de variantes, determinadas por cada uno de los ejes en los que se inscriben: *pénsum implícito,* para las agrupaciones musicales; *pénsum afectivo,* para los ambientes familiares, y *pénsum de la necesidad,* para la tecnología del disco y la radiodifusión.

Todas las agrupaciones, ya fuesen tradicionales, populares o académicas, de pequeños o grandes formatos, proporcionan las condiciones para el desarrollo musical de sus integrantes; la sencillez o la complejidad del pénsum implícito dependen del nivel musical de cada una de ellas; a su vez, este nivel depende de la visión de quienes las lideran y que puede desembocar en grandes desarrollos y crear, además, una dinámica cultural que trascendiera las generaciones y dejara honda huella en el medio social. En Pasto, las orquestas de música tropical fueron sumamente importantes para la formación de muchos intérpretes y compositores; algunos de los sobrevivientes que conformaron la Orquesta Alma Nariñense afirman que esta agrupación fue una escuela en la que adquirieron muchos conocimientos, que les sirvieron para orientar sus trabajos posteriores en los campos de la interpretación, la docencia, los arreglos y la composición; uno de los músicos de esta orquesta, el trompetista *Lalo* Maya, manifiesta

[2] Entrevista a Marino Coral, Pasto, 22 de octubre de 2014.
[3] Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse Ilustrado* (Buenos Aires: Larousse, 1975), 786.

que en esta agrupación aprendió a tocar con *sabor* los ritmos de la música popular de moda como el porro, el merecumbé, el mambo y la salsa;[4] la práctica en esta orquesta le proporcionó formación auditiva, solfeo rítmico y un vasto conocimiento de repertorio, de lo que se colige que, para él, el pénsum implícito resultó sumamente provechoso.

En una banda como la Departamental de Nariño, dicho pénsum se incluye en el conjunto de actividades musicales cotidianas y en los repertorios que interpreta; no se habla de él, porque nadie lo identifica como tal, pero sus repercusiones dan claras señales de su existencia; los músicos concurren al lugar en el que ensayan las obras del repertorio elegido para la retreta dominical; en ese proceso, interactúan entre sí, reciben indicaciones de los jefes de cuerda, de los solistas, del músico mayor y del director. Hasta finales de la década de los años sesenta, y desde sus lejanos orígenes, los miembros de la Banda recibían clases del director y del músico mayor, clases que los capacitaban en la lectura musical, la técnica del instrumento y la interpretación del repertorio, lo que se puede apreciar en los reglamentos que regularon sus actividades desde la segunda mitad del siglo XIX, como se verá más adelante.

Antes de que el director levantase la batuta, los instrumentistas realizan ejercicios de calentamiento y sonido al tocar notas largas, escalas y arpegios y repasar los pasajes difíciles de dicho repertorio; muchos se reúnen en el mismo recinto en las horas de la tarde para estudiar la técnica de su instrumento, ensayar las obras de la semana y, en algunos casos, conformar ensambles de grupos pequeños, con los cuales interpretar música de cámara. La mayoría de los músicos complementan esta práctica con repasos en sus casas y con la asistencia a clases particulares con instrumentistas reconocidos en el medio. Los campos más comunes que se desarrollan en este eje son: solfeo rítmico y melódico, práctica instrumental, ensamble instrumental, lectura musical (desarrollo de la primera vista), transporte de la tonalidad,[5] dirección, realización de arreglos, composición, instrumentación y morfología; este último se viabiliza a través del estudio, interpretación y montaje de obras clásicas, tradicionales y populares.

---

[4] Testimonio de Lalo Maya. Evento musical mensual de la Fundación Ternura, realizado en el Banco de la República de Pasto, el 21 de agosto de 2014.

[5] En una banda, como la Departamental de Nariño, compuesta por cuerdas de instrumentos con diferente afinación (C, Bb, F, Eb, A), se necesitaba que los músicos, por lo menos los solistas, tuvieran práctica en el transporte directo para poder solucionar situaciones que iban desde la simple ausencia de un instrumentista hasta problemas de balance, lo que implica el dominio de las diferentes claves, especialmente las claves de Do. Esta práctica, que también es común entre los músicos empíricos, asimismo se utiliza en la música académica, específicamente en el acompañamiento de cantantes.

El pénsum implícito es sumamente flexible; cada cual toma de él lo que necesita y lo hace en función de sus intereses y sus condiciones personales. El *estudiante* determina los campos de formación, los ritmos de aprendizaje y los tiempos de duración; tiene procesos de autoevaluación, coevaluación y heteroevaluación: en el primero, el instrumentista evalúa su propio rendimiento en relación con su desempeño en el montaje de las obras; en el segundo, sus compañeros valoran ese desempeño y, en el tercero, los solistas, el músico mayor y el director evalúan el rendimiento del músico; esta última evaluación puede ser más formal y desembocar en una promoción para la asunción de mayores responsabilidades y, en consecuencia, mejorar su ingreso económico.

El aprendizaje de la música en el medio familiar lo intermedia el afecto de quienes rodean al niño, pero, en primer lugar, el afecto de la madre; cuando la madre fallece en el trabajo del parto, salvo casos excepcionales, los primeros cuidados del neonato los asume el padre u otros familiares. La madre le canta arrullos y canciones de cuna y, con ello, el niño, a la vez que configura una imagen del mundo que lo rodea, va creando en su mente el anhelo por la música; ella es la persona más cercana y la encargada de fundamentar las bases de la futura vida del recién nacido; con tiernos cuidados le enseña a su hijo las primeras palabras y moldea sus comportamientos en un proceso educativo que dura varios años y que se desarrolla en el período más sensible, la infancia. En un sentido más amplio, ella es la encargada de la transmisión de los valores de la cultura y de la reproducción de las relaciones de poder que gobiernan el medio social en el que se desenvuelve.

Violeta Hemsy, una educadora musical argentina, manifiesta que la madre y el hogar son definitivos en la orientación del niño hacia los estudios musicales; considera que

> [...] el oído, el ritmo, el interés musical que manifiesta un niño de tres años es, en la mayoría de los casos, reflejo de la musicalidad natural y activa de su madre o de las personas que lo rodean... del ambiente familiar dependerá pues, en primera instancia, el hecho de que el niño desentone o cante afinado, de que su registro vocal sea amplio y cristalino o bien pobre y de timbre indiferenciado. Si en el hogar se canta o se toca música y se escuchan grabaciones, el niño se habituará desde temprano a seguir con interés manteniendo la atención durante períodos más o menos largos.[6]

Por el contrario, si estas prácticas están ausentes de la vida hogareña, el niño, en la generalidad de los casos, se inclinará a otras profesiones u oficios diferentes.

[6] Violeta Hemsy, *La iniciación musical del niño* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964), 52.

El acercamiento a la música se inicia desde el momento en que el feto percibe el ritmo cardiaco y los amorosos cantos de la madre. Edgar Willems sostiene que la educación musical en el hogar empieza con el canto de la madre;[7] Kodály considera que es conveniente comenzar el estudio de la música nueve meses antes del nacimiento, pero luego corrige y dice que dicho estudio debe iniciar nueve meses antes del nacimiento de la madre[8] con lo que destaca su importancia y rol trascendental en este proceso. Si se llega a afirmar que la creación musical se circunscribe al género masculino, por la abrumadora cantidad de compositores, el campo de la educación musical, debido a la particular circunstancia del afecto maternal, podría afirmarse que, al menos en su génesis, fue acervo de las mujeres.[9]

El medio familiar se encarga de proporcionar al recién nacido las condiciones materiales y psicológicas para que pueda desarrollarse plenamente. El alimento nutre su cuerpo, el techo y la ropa lo protegen del medio físico, pero el afecto alimenta su espíritu y fortalece su autoestima; el afecto, ya fuese del padre o de la madre, es el canal por medio del cual el niño aprehende el mundo y, dentro de su inconmensurable magnitud, la música. Para ilustrar estas aseveraciones, conviene citar las palabras de Antonio María Valencia, cuando le escribe a su madre desde París, palabras en las que resalta la contribución del padre a su formación musical:

> [...] si me parece que escucho tu voz, esa voz que fue la primera melodía que yo escuché en mi cuna... ¿Cuántos desvelos, cuántas amarguras te ocasioné con mi llanto penetrante, con esos chillidos espantosos? (...) ¿Te acuerdas más tarde, los *pucheros* que yo hacía y el llanto *emperrao* que yo no podía contener hasta que el viejo Valencia sacaba el violonchelo y me adormecía al son de las cadencias musicales que después habían de cautivar mi alma de artista? Mi vocación artística (...) viene de raza, si tenemos en cuenta que mi padre ha sido siempre un impulsor del arte.[10]

Estas circunstancias permiten plantear la existencia del pénsum afectivo; sin embargo, su configuración es más esquiva que la del pénsum implícito, porque el aprendizaje de la música en este medio se da de maneras subrepticias, silenciosas, intuitivas, rizomáticas; resulta peregrino afirmar que, en este eje de la educación musical informal, pudiera presentarse una

[7] Willems, *El valor humano de la educación musical*, 26.
[8] Willems, El valor humano de la educación musical, 25.
[9] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*; en el Capítulo 4, se da amplia cuenta de este fenómeno.
[10] Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 6. Las cursivas son originales del texto; cuando Valencia se refiere al *viejo Valencia*, se intuye que trata de su padre.

estructura semejante a la que se da en la formación escolarizada, pero, por razones similares a las aducidas para el pénsum implícito, también es posible hablar aquí de un conjunto de áreas como canto, armonía, instrumento y ritmos populares, entre otras. La entonación de una simple canción infantil implica el desarrollo de nociones básicas de técnica vocal, ritmo, frase, período y métrica.

En el seno de una familia, se adquieren los fundamentos musicales, que pueden ampliarse, de manera secuencial y progresiva, en medios escolarizados o, bien, continuar su desarrollo en el plano de la informalidad, pero recurriendo a ambientes en los que la música poseyera niveles mucho más elevados, niveles que se dan al interior de las agrupaciones musicales. Cada uno de estos campos de formación mencionados se supedita al nivel de conocimiento disponible en el núcleo familiar, puesto que cuanto más amplio sea, tanto mejor para el principiante.

Por su parte, el disco y la radiodifusión, desde sus inicios, desajustaron los estereotipos de la tradición musical decimonónica y le dieron a la población la posibilidad de acercarse a otras sonoridades y a nuevas emociones. La música romántica y la música tropical bailable se convirtieron rápidamente en una moda de grandes proporciones; las orquestas que amenizaban las fiestas pronto se vieron en la necesidad de mudar sus repertorios para tocar lo que demandaba la sociedad. Ya no era posible seguir interpretando valses, mazurcas, polcas y pasillos cuando los concurrentes a una fiesta querían bailar porro, merecumbé, chachachá o mambo.

Pero, para los intérpretes, las nuevas músicas presentaban una gran dificultad: la carencia de arreglos escritos para su montaje. La música de moda que se transmitía por las estaciones radiales rápidamente generaba demandas de la sociedad y ponía en serios aprietos a los ejecutantes, porque aquella sólo se podía conseguir en discos. Las posibilidades de acceder a un arreglo de la nueva música eran muy remotas, pues no tenía acceso a las editoriales, pero, en lo fundamental, porque rara vez se escribía, ya que la generalidad de sus compositores e intérpretes eran empíricos. Los mismos discos eran de difícil adquisición, lo que llevaba a los músicos a desarrollar grandes habilidades auditivas y memoria musical para que pudieran aprender una canción cuando se transmitía por la radio. Para entonces, la música de moda que se escuchaba en Pasto utilizaba los canales de las emisoras Radio Nariño, Ecos de Pasto, las cadenas radiales nacionales[11] y las estaciones ecuatorianas, como La Voz de los Andes y Radio Zaracay, creadas en 1930 y 1959, respectivamente.

[11] Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*, 64.

Como se ve, la necesidad determina el aprendizaje del músico en este eje de la modalidad de educación musical informal. El pénsum de la necesidad lo determina una variable de tipo económico, porque la carencia de los nuevos repertorios tenía, como lógica consecuencia, la marginalidad en la contratación. De la intangibilidad de las ondas hertzianas o de una grabación, el *estudiante* debía pasar al pentagrama o aprender de memoria la melodía, el texto, el ritmo, la armonía y el estilo, entre otros elementos necesarios para una cabal interpretación. El pénsum de la necesidad es el más prolífico y el de mayor eficacia, quizá porque al desarrollo de las habilidades musicales lo mediaba una fuerte coacción generada en el medio social. Las áreas que pueden agruparse en esta denominación son: entrenamiento auditivo, memoria musical, formación rítmica, desarrollo vocal e instrumental, armonía, conocimiento de formas musicales, estilos interpretativos, arreglos y composición.

Los procesos que se dan en los tres ejes de la modalidad de educación musical informal se caracterizan por tener una metodología basada en la observación, la escucha reiterada, la imitación y la repetición. Un principiante puede aprender de las clases particulares de un maestro académico o empírico, pero también puede derivar su conocimiento de la observación silenciosa de sus ejecuciones. Por medio de la observación, dicho principiante copia, además de los aspectos musicales, sus actitudes, la forma de coger el instrumento, la postura corporal, etc. El académico utilizará la metodología que aprendió en su formación para transmitir el saber a su pupilo, en el que se incluirán los manuales que él usó; sin embargo, el maestro empírico, al no tener este precedente, carece de herramientas teóricas que le ayuden en el proceso de la transmisión del saber musical, de tal suerte que lo hace de manera práctica, al tocar frente a sus estudiantes.

Por último, es necesario clarificar que estas tres modalidades de pénsum no se dan de manera aislada. Un niño nacido en el hogar de músicos escuchará la radio, lo mismo que los discos, y tocará, tarde o temprano, en una agrupación; además, puede tomar clases particulares y estudiar de manera autodidacta.

3.3 Las agrupaciones musicales como espacios de formación musical

En el período objeto de estudio, coexistieron en Pasto muchas agrupaciones que desarrollaron una amplia difusión de la música desde las más variadas tendencias. Cada una de ellas se definía por sus orientaciones musicales que, en términos generales, se pueden clasificar en tres grandes

grupos: agrupaciones que tocaban, en forma predominante, repertorios académicos; otras que combinaban estos repertorios con música popular y las que sólo tocaban esta última. Entre las primeras, se pueden ubicar las orquestas Sinfónica de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño, del Teatro Imperial y la Haendel; en el segundo grupo, pueden relacionarse la Unión Musical Nariñense, la Orquesta Champagnat, la Santa Cecilia y las Bandas Departamental de Nariño y de la Sociedad Antonio Ricaurte.

En el tercer grupo, el de mayor participación, se inscriben las orquestas de música tropical, como Jazz Colombia, Alma Nariñense, American Jazz, Jazz Continental, The Betters y Los Monjes; también, los llamados tríos románticos, cultivadores del género del bolero y que, por su destacada presencia, revisten gran importancia en la historia musical de Pasto y la región, en especial para el campo que inquiere este trabajo, la educación musical. Entre los más importantes pueden enumerarse los siguientes: La Macarena, Los Bohemios, Los Surianos, Los Embajadores, Los Serranos, Los Tres del Sur, Cóndores del Sur, Trío Martino, Simar, Los Caminantes y la Rondalla Nariñense, esta última conformada por algunos de los tríos ya mencionados, como el Trío Martino y Los Cóndores del Sur.

También, forman parte de este grupo la Lira Clavel Rojo, el Trío Nacional y la Lira Nariñense, conjuntos dedicados al cultivo de la música tradicional de los Andes colombianos. Su participación minoritaria en el panorama cultural de Pasto evidencia el escaso cultivo que tuvo este género en las décadas posteriores a los años cuarenta; esta situación, como se vio en el Capítulo 1, es el resultado de la marcada presencia de otras músicas y, obviamente, de su demanda en el medio social. En este Capítulo, no se estudiarán todas estas agrupaciones, porque ello desviaría el objetivo central de este trabajo, objetivo que se orienta a la identificación de los aportes que cada uno de los cinco ejes inscritos en las dos modalidades han hecho a la educación musical en la ciudad. El estudio de las agrupaciones más representativas posibilitará aislar unas constantes, que permitirán perfilar el pénsum implícito común a todas ellas.

3.3.1 Banda Departamental de Nariño, una institución centenaria

En 1983, el entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) publicó la tercera parte del *Estudio de la realidad musical en Colombia*, dedicado a las bandas. Esta investigación la realizaron María Eugenia Londoño y Jorge Betancur y formó parte de una serie de trabajos relativos a diferentes aspectos de la realidad musical del país, como las instituciones de

enseñanza superior, la educación musical en las Escuelas Normales, las agrupaciones corales y los músicos y profesores de música. Este proyecto contó con el apoyo internacional del PNUD y la Unesco, desde uno de sus programas de desarrollo para Latinoamérica, el Programa Regional de Musicología, coordinado por Florencia Pierret.

El trabajo mencionado es un acercamiento a la situación de las bandas desde su quehacer musical y su función socio-cultural en los medios en los que desarrollaban sus actividades, a la vez que expresa un "... reconocimiento explícito a la labor del músico de banda que, en ciudades, pueblos y veredas ha venido trabajando durante años por la cultura musical nacional, en la mayoría de los casos sin más apoyo que el de su vocación artística y su conciencia social".[12]

Londoño y Betancur reflexionan con acierto cuando dicen que las bandas son células vivas de la cultura musical, una "... especie de escuelas populares creadas por el mismo pueblo para satisfacer, al menos en parte, la carencia de una educación musical formal, insuficiente y no pocas veces inadecuada a las necesidades del medio",[13] postulado que sirvió de base para el estudio de la Banda Departamental de Nariño, como caso prototípico dentro de las agrupaciones musicales de esta naturaleza con asiento en Pasto en el período objeto de estudio.

· Antecedentes históricos, ecos del antiguo gremio de músicos

La actividad bandística en la ciudad de Pasto se puede identificar desde comienzos del siglo XIX. Entre un amplio grupo de gremios relacionados con diferentes oficios —plateros, albañiles, silleros, carpinteros, zapateros, sastres, tejeros, herreros, alfareros, alarifes, pintores, pintores de barniz, imagineros, escultores, sombrereros, rosarieros, talabarteros— estaba el gremio de músicos,[14] que lo conformaban personas dedicadas al estudio de este arte con el fin de participar en actividades religiosas —entre las más frecuentes—, militares y sociales: en las primeras, los músicos solemnizaban diferentes ritos propios de la liturgia; en las militares, participaban en desfiles y retretas y, en las sociales, amenizaban las fiestas del pueblo, tocaban en bailes privados y públicos y daban serenatas al pie de los oscuros ventanales.

[12] María Eugenia Londoño y Jorge Betancur, *Estudio de la realidad musical en Colombia. Las Bandas.* Parte III (Bogotá: Colcultura/PNUD/Unesco, 1983), 15.

[13] Londoño y Betancur, *Estudio de la realidad musical en Colombia. Las Bandas*. Parte III, 15.

[14] Bastidas-España, *Compositores Nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918- 1950*, 42.

Este gremio se reunía periódicamente para elegir el músico mayor o maestro mayor,[15] quien debía encargarse de orientar los destinos del corporativo en lo específico y en la administrativo. Los primeros comicios del siglo XIX se realizaron el 14 de enero de 1800, y resultó electo Juan de Acosta para ocupar este cargo.[16] El músico mayor desempeñaba funciones de docencia, montaje de repertorios, coordinación de ensayos, cumplimiento de los compromisos establecidos por las autoridades religiosas, civiles y militares; además, se encargaba de mantener el orden dentro de las estrictas normas que le imponían la sociedad y la Iglesia.

El gremio cumplía funciones explícitas e implícitas: las primeras se relacionaban con el obligatorio cumplimiento de los compromisos ya mencionados, cuyo desacato acarreaba sanciones para los infractores; en las segundas, el corporativo buscaba, en lo fundamental, la salvaguarda de la tradición musical; en este afán, sus miembros se encargaban de la consecución, producción, conservación y circulación de repertorios, del mismo modo que de la reproducción de las técnicas interpretativas y la preservación de los ritmos musicales predominantes; su acción permitía la dinamización de la cultura local por medio de la presentación pública de la música, al tiempo que se constituía en uno de los pocos medios, por no decir el único, en el que se podía ejercer el oficio de músico.

Para los fines de este trabajo, conviene resaltar la función educativa de este organismo; al interior del corporativo se realizaban labores de docencia, por cuanto la elección del músico mayor se hacía en el gremio, como bien lo expresa el auto en el cual Josef Pedro Santacruz, Regidor Perpetuo y Alcalde Mayor Provincial de la ciudad de Pasto y comisionado por el Gobierno de Popayán, confirma las elecciones de oficios:

> [...] haviendose congregado en esta sala Capitular el gremio de Musicos exorta y amonesta en nombre de su majestad (que Dios guarde) á los electores, que pongan los ojos en sujetos idoneos, aviles, desinteresados, juiciosos, De buenas costumbres, rectos en su modo de pensar, y capases de aser cumplidamente el servicio de ambas majestades: Y guardar exactamente la institución jeneral que para el adelantamiento de Premios á dictado el Exmo. Sr. Virrey del Reyno, la qual para su mayor inteligencia mando se les lea en este acto, y que con atención, á lo prebenido se proceda á la presente elección, observandose en todas sus partes el método prescrito: Quedando todos aquellos que se allan en la clase de maestros sin el correspondiente examen y aprobación suspensos en la clase

[15] El calificativo de "maestro mayor" era común a la generalidad de los gremios, sin que importara el oficio.

[16] Auto incluido en el Libro de Ordenanzas (Pasto, 14 de enero de 1800), AHP, Fondo Gobernación, Caja 9, Tomo 1, Folio 11.

> de tales, pues para pasar á ella debera cada uno ser aprobado y examinado, con atencion á dichas instrucciones; asi lo proveyó, mandó y firmó. De ello doy feé.[17]

Como se puede apreciar, dicha elección se llevaba a cabo entre aquellos que ostentaran la calidad de maestros, calidad que se establecía por medio de un examen, en el que, presumiblemente, debían tenerse en cuenta conocimientos técnicos del instrumento, de gramática y de repertorio.

Al gremio de músicos concurrían los niños y los jóvenes para aprender los fundamentos del arte musical; quedaban sujetos a la autoridad del maestro mayor, tanto en los asuntos específicos como en los del orden moral, puesto que a los aprendices se los supervisaba, aun en los momentos de asueto.[18] No existe evidencia sobre cómo se realizaban estos procesos, pero se colige que, al igual que ocurría con las bandas de los pueblos a lo largo de gran parte del siglo XX, los aprendices iniciaban con una etapa de observación, seguida de una práctica con instrumentos de percusión (bombo, tambor, redoblante, platillos), con la cual desarrollaban sentido rítmico y aprendían las nociones de la lectura musical. Una vez superada esta etapa y, luego de la correspondiente evaluación del músico mayor, el estudiante podía pasar a tocar un instrumento melódico y, con ello, asumir otras responsabilidades dentro de las agrupaciones de las que podía formar parte, entre ellas las bandas. En el gremio de músicos, este periplo continuaba hasta llegar al cargo de músico mayor, dependiendo de las aspiraciones, talento y dedicación del aprendiz.

La creación de bandas requirió la formación de instrumentistas de viento y percusión; la capacitación al interior de estas agrupaciones implicó la realización de procesos educativos que, en ciudades como Pasto, suplieron la carencia de centros escolarizados para la enseñanza de la música. Dentro del conjunto de servicios que las bandas le prestaban a la sociedad, la función educativa fue una de las más importantes y, quizá, una de las más prístinas prácticas educativas en el ámbito musical con que ha contado la humanidad. Victoriano Valencia dice que

> [...] los ejemplos de incorporación de aprendices en las bandas son comunes en el ámbito mundial, continental y, por supuesto, en el nacional y local, donde se configura la imagen del director de banda/músico mayor/maestro de música.

[17] Auto incluido en el Libro de Ordenanzas (Pasto, 14 de enero de 1800). El texto se ha transcrito de acuerdo al original, con su estructura sintáctica y ortográfica, salvo las abreviaturas que allí aparecen.

[18] María Fernanda Duque, "Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796 -1850)", *Revista Historia Crítica* 25, (2003):5, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81111333008

> El servicio educativo musical informal de las bandas [...] la(s) convierte, junto a las estudiantinas, en importante referente para los primeros procesos de educación (musical) formal a finales del siglo XIX en el país.[19]

Los gremios sufrieron un duro revés a partir de la promulgación de la Constitución de 1832. En las disposiciones generales —Título X, Artículo 195— la Carta política dice que

> "... ningún jénero de trabajo, industria i comercio que no se oponga a las buenas costumbres, es prohibido á los granadinos, i todos podrán ejercer el que quieran ecepto aquéllos que son necesarios para la subsistencia del Estado: no podrán, por consiguiente, establecerse gremios i corporaciones de profesiones, artes ú oficios que obstruyan la libertad del injenio, de la enseñanza i de la industria".[20]

María Fernanda Duque sostiene que la suspensión de los gremios obedecía

> [...] al dilema político y económico que creaba la nueva condición de ciudadano en una sociedad todavía regida por un orden fuertemente católico y societal. Se trataba, en última instancia, de la normalización que el derecho positivo hacía de dos circunstancias incompatibles entre sí: el corporativismo inherente a los gremios y el individualismo implícito en la nueva condición de ciudadano.[21]

Los gremios son un rezago colonial, en el que se reflejaba el antiguo régimen señorial, implícito en el gregarismo que los caracterizaba; su presencia en el nuevo régimen republicano resultaba inconveniente, porque éste fundamentaba su acción política y económica a partir de las libertades individuales del ciudadano; además, el artesanado asociado en estos corporativos era un obstáculo para el desarrollo de las actividades económicas propias de la industrialización, en la que pretendía entrar el país. En Pasto, esta disposición tuvo un efecto retardado, porque, por lo menos hasta 1856, todavía se hablaba de los gremios. La última elección de un músico mayor, del que se tuviera noticia, se realizó en dicho año, pero se desconoce por cuánto tiempo pudo haber ejercido como tal; el favorecido

---

[19] Victoriano Valencia Rincón, "Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa", *A Contratiempo* 16 (2011), Revista virtual, http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revis ta-16/artculos/bandas-de-msica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html (consultado el 30 de enero de 2015).

[20] Constitución Política del Estado de Nueva Granada de 1832 (1 de marzo), http://www.alcaldiabogota.gov.co/sis jur/normas/Norma1.jsp? i=13694 (consultado el 14 de enero de 2015).

[21] María Fernanda Duque, "Nuevos ciudadanos: entre el imperio español y la república colombiana", *Boletín Americanista*, 60, 60, (2010):176, http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/194053/260 008. La autora utiliza el término *societal* para referirse al carácter de sociedad, considerada en su conjunto, en este caso vinculado con el gremio (consultado el 16 de enero de 2015).

en esta última elección fue Rafael Jimenes,[22] quien fuera director de la Banda de la Guardia Nacional y, al parecer, también de la Banda Sansón.[23]

· Las bandas civiles y militares y la enseñanza de la música

En la medida en que los gremios fueron perdiendo vigencia, empezó a visibilizarse con mayor fuerza la presencia de agrupaciones independientes, creadas por particulares, tales como bandas de vientos, orquestas de cuerdas y sociedades filarmónicas. Una banda muy visible en la segunda mitad del XIX fue la ya mencionada Banda Sansón, creada en 1863 y dirigida por Fernando Sansón; algunos de los instrumentos con los cuales se conformó fueron los que donara Tomás Cipriano de Mosquera en 1850 para la conformación de la Banda de la Guardia Nacional[24] y, como se vio en el Capítulo 2, fueron los mismos que se utilizaron para la creación de la Academia de Música en 1858, porque para esa fecha estaban vacantes por estar cesante la mencionada Banda. Se presume que Sansón creó la agrupación para acompañar las tropas de Mosquera en la Batalla de Cuaspud,[25] librada el 16 de diciembre de 1863, en la que derrotó a Juan José Flores, que comandaba los ejércitos ecuatorianos.

En cuanto a las agrupaciones de cuerdas, hay un grupo claramente identificado, que lo constituían instrumentistas que tocaban tiple, guitarra y bandola; se señala al conjunto Geranio, que era una especie de estudiantina.[26] En relación con las sociedades musicales, conviene referirse a la Sociedad Filarmónica, que creó, en 1866, Pedro Marcos de la Rosa y que, además de congregar a las fuerzas vivas de la música, también servía para agrupar a los masones de Pasto, proclives a las ideas de Mosquera.[27] En 1875 se conformó otra Sociedad Filarmónica, en esta ocasión integrada por Juan José Rincón, Pablo L. Quiñónez, Dositeo Segura, Adolfo Zambrano, Ricardo Astorquiza, los hermanos Wenceslao y Juan Florencio Gálvez, José María Ortiz, Braulio Eraso, Darío Chaves, Primitivo Burbano e Higinio Orejuela, sociedad que tenía como propósitos solemnizar las festividades religiosas, sociales y cívicas.[28]

---

[22] Auto de nombramiento, Caja 33, Vol. 2, Folio 182 (1856), AHP, Fondo Cabildo.

[23] Marcos Ángelo Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño* (Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1998), 54.

[24] Salas Salazar, Banda Departamental de Músicos de Nariño, 38.

[25] Jaime Álvarez, *Qué es qué en Pasto* (Pasto: Tipografía Javier, 1973), 123.

[26] Bastidas Urresty, *Son Sureño*, 35.

[27] Guillermo Narváez Dulce, "La fundación de sociedades como mecanismo de pensamiento político-religioso", en *Manual de Historia de Pasto,* ed. Academia Nariñense de Historia, Vol. 3 (1999), 286.

[28] Nemesiano Rincón Galvis, *Impresiones de Arte* (Pasto: Imprenta Departamental, 1978), 5-6.

En la medida en que esto ocurría, la figura del músico mayor fue perdiendo protagonismo, pero, en su reemplazo, tomó cuerpo la correspondiente al director. Al desaparecer los gremios en la década de 1850, el cargo de músico mayor continuó, pero para desempeñar funciones de tipo administrativo en las bandas militares, usanza que se mantuvo hasta el gobierno de Parmenio Cuéllar Bastidas (2001-2003), en la Banda Departamental de Nariño; su función, después del declive del gremio de músicos, se ejercerá esporádicamente, porque pasó a ser potestad del director, lo que no quiere decir que el elegido para desempeñar dicho cargo no tuviera conocimiento musical, pues generalmente era el músico más destacado y el de mayor experiencia. La función de la enseñanza se continuó desarrollando más o menos en las mismas condiciones precedentes. Muchos de quienes desempeñaron esta labor, terminaron por convertirse en directores de la agrupación. El ejemplo más claro de esto lo constituye Julio Zarama Rodríguez, como se verá más adelante.

En concomitancia con las agrupaciones formadas por particulares estuvieron las bandas militares, agrupaciones que desarrollaron fundamentalmente actividades castrenses, pero también fomentaron el aprendizaje de la música y dinamizaron la cultura local por medio de retretas y demás actividades propias de su quehacer. Fabio González Zuleta sostiene que "... durante las campañas de independencia de los países americanos se sintió la influencia rudimentaria del aprendizaje, particularmente, con las bandas militares, en donde participaron, sin lugar a dudas, altos porcentajes de personal empírico, pero, desde luego, dentro de la orientación característica de estos conjuntos".[29]

En Pasto, las bandas militares tuvieron vigencia hasta 1930, año en el que esta modalidad cambió. Las agrupaciones de dicha modalidad, registradas desde 1850 hasta 1930, son las siguientes: Guardia Nacional (1850), Batallón Granaderos (1863) y del Departamento de Nariño adscrita, inicialmente, al Batallón Reyes (1904); luego al Batallón Juanambú (1906) y al Regimiento Boyacá (1917).[30] La actual Banda Departamental de Nariño dejó de pertenecer al ejército para, desde 1930, adscribirse a la Policía Departamental, como se verá después.

La necesidad del fomento de las actividades musicales en Pasto se expresó de diferentes y sentidas maneras. En 1883, en el Cabildo de Pasto, se realizaron las gestiones para la aprobación de una partida de $600.00 para la compra de instrumentos de viento y repertorio, para la

[29] González Zuleta, "Adiestramiento del artista en el medio social", 89.
[30] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 67.

conformación de una banda. En oficio fechado el 13 de enero de dicho año, el vocal Juan Moncayo se dirigió a los cabildantes de la siguiente manera:

> Señores Vocales. Después de discutido en primer debate se pasó a mi estudio, para que os informe lo conveniente, "el Proyecto de Ordenanza que dispone la compra de un instrumental de música". Permitid que principie mi informe aplaudiendo el propósito patriótico y civilizador que el encierra. Saveis bien señores vocales que la música ejerce una influencia bienhechora en el desarrollo intelectual y moral de los pueblos y que este arte divino ocupa un elevado puesto en nuestro siglo, realmente admirable por sus adelantos y descubrimientos de todo género. Por lo mismo, no necesito mover vuestro ánimo con un extenso razonamiento, con el fin de que os mostréis favorables a la idea que encarna el Proyecto.
> Se trata de comprar en el estrangero con la economía conveniente un instrumental de música de soplo para proponer y apoyar entre nosotros, hijos desheredados de la República, el cultivo de un ramo importante de los conocimientos humanos; cultivo que sirve de termómetro para juzgar de la civilización de un pueblo, y que ninguno puede olvidar o despreciar, si aspira a que se le cuente en el rol de los cultos y civilizados. ¿Habrá pues una razón que os pueda retraer de expedir este acto legislativo, que será aplaudido por todo corazón progresista y patriota? Creo que no.[31]

La ciudad vivió aislada del centro del país por lo menos en el primer siglo de la República. Este aislamiento no sólo fue político y económico sino también cultural. La ciudad y la región tenían que subsanar las carencias en esta materia a partir de sus propios recursos e iniciativas, sin descontar el aporte que la propia comunidad hacía para su consecución. En el mismo texto, Moncayo propone: "... supliquemos a los empleados públicos, si es necesario, que sedan (sic) algo de sus sueldos y hagamos que estos correspondan a los recursos del tesoro", con tal de contar con los fondos que la empresa demandaba, iniciativa que se concretó en 1886, cuando se hizo efectiva la Ordenanza.

También, las comunidades religiosas brindaron su concurso para suplir, aunque fuera en parte, las necesidades que aquejaban a la ciudad en este y en otros sentidos. Hacia 1894, el sacerdote jesuita Alejandro Martínez organizó una banda, conformada por instrumentistas que fueron muy importantes en los desarrollos musicales de la primera mitad del siglo XX, como los hermanos Granja —Tomás, Joaquín y Juvenal—. En el apartado relacionado con los núcleos familiares, se detallarán aspectos de lo que fue su labor musical y cómo su descendencia llegó hasta los albores del siglo XXI.

[31] Oficio de 13 de enero de 1883, AHP, Caja 67, Vol. 1, Folio 113.

El padre Martínez fue un sacerdote jesuita de origen español, que llegó a Pasto a finales del siglo XIX; su labor, además de evangelizadora, fue la de dinamizar la cultura musical local por medio de la creación y dirección de la banda en mención y la capacitación de los músicos de la ciudad, entre los que se cuentan Ismael Solís, Juvenal Granja Luna, Luis Larrañaga,[32] Rafael Santander, Luis Argote, Manuel María Burbano, Misael Sansón y José María Bucheli,[33] entre otros.

La banda del padre Martínez fue civil e independiente y a ella pertenecieron músicos de diferentes edades, incluso niños y adolescentes. Hay quienes afirman que esta agrupación fue la antecesora de la actual Banda Departamental de Nariño, pero no es así en el estricto sentido de la afirmación. Esta agrupación procede de las bandas que se vincularon a los regimientos militares, modalidad en la que se mantuvo hasta 1930, como ya se dijo.[34] De los treinta y tres integrantes que tiene la primera y los treinta y cinco que integran la segunda, sólo hay cinco coincidencias claramente identificadas: Luis Argote, Rafael Santander, Ismael Solís, Luis Larrañaga y José Castro, lo que demuestra que la participación de la banda del sacerdote fue muy pequeña y que los músicos que mayoritariamente formaron parte de la Banda Departamental de 1905 proceden de las bandas militares pertenecientes a los ya referidos regimientos.[35]

[32] Bastidas-España, *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 43, 53, 57.

[33] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 86.

[34] Para aclarar esta situación, se ha procedido a comparar el listado de músicos de la Banda del padre Martínez de 1894, relacionada en la *Revista Ilustración Nariñense* (86, Serie 7, enero de 1944, 21) con la relación de la Banda de 1905, que aparece en el texto de Marcos Ángelo Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño* (1998, 70). La *Revista Ilustración Nariñense* reposa en la Biblioteca del Área Cultural del Banco de la República, de Pasto.

[35] En esta discusión, existe otro elemento que se debe tener en cuenta: el Decreto 820, de 20 de diciembre de 1920 (AHP) que dice que la banda, para esa fecha adscrita al Regimiento Boyacá y del orden departamental, "... fue en su origen Banda Municipal", lo que permite pensar que la real antecesora fue aquella que se formó en 1886, después de los debates que se dieron en el Cabildo, desde 1883, en los que Juan Moncayo presentó el informe referido anteriormente. Por lógica, al ser una agrupación creada por este organismo, la banda debió tener el carácter de municipal. Esta banda se asocia a la Academia de Música creada en 1858, que inició con los instrumentos que donó Tomás Cipriano de Mosquera, según se vio en el Capítulo 2, lo que permite también emparentarla con las bandas militares, porque esos instrumentos le pertenecieron a la Banda de la Guardia Nacional.

Fotografía 16. Banda organizada por el sacerdote jesuita Alejandro Martínez, hacia 1894. De izquierda a derecha: Luis Argote, Ricardo Benavides, padre Alejandro Martínez (director), Ricardo Torres, César Fernando Eraso, Tomás Granja, Joaquín Granja, Gonzalo Rivas, Arsenio Mesías, J. Figueroa, Antonio Bastidas, Manuel M. Vivanco, Manuel J. Díaz, Rafael Santander, Miguel Rodríguez, José Ignacio Benavides, Gonzalo Medina, Ismael Solís, Manuel Burbano, Miguel Jiménez, Luis Madroñero, Juvenal Granja, Luis Larraniaga (Larrañaga), X Argote, Juan Burbano, Víctor Acosta, sin identificar, Darío Rivas, Antonio Eraso, Florentino Martínez, Luis Castro, José Castro y Carlos Sánchez
Fuente: *Revista Ilustración Nariñense*, Serie 7, 86, enero de 1944, 21

En la fotografía de la banda del padre Martínez, se puede observar que los niños ubicados en la primera fila sostienen los instrumentos de percusión (redoblante, bombo, triángulo y platillos), lo que muestra que esta metodología de iniciación, característica de las bandas del siglo XX, se presentó en las agrupaciones del XIX. Cabe resaltar la presencia de Luis Argote —ubicado en primera fila y sosteniendo la caja— y X Argote[36] —ubicado en la tercera posición de izquierda a derecha, en la cuarta fila—, porque resulta evidente que ellos formaban parte de una familia de músicos. En esta familia, el más destacado fue Santos Argote, porque aparece en muchos registros posteriores que lo relacionan con la Banda

[36] Posiblemente se tratase de Ramón Argote, músico de segunda clase de la Banda del Batallón Reyes, en 1905.

Departamental y con agrupaciones particulares, como la Orquesta Jazz Colombia, conjunto en el que tocó la batería.

Santos Argote también inició tocando los instrumentos de percusión, más precisamente la caja, pero es uno de los pocos que siguió haciéndolo de adulto. El padre Jaime Álvarez sostiene que este músico "... siendo niño fue cajero de la banda de Pasto en la batalla de Cascajal en donde la banda de Pupiales tocó La Guaneña y allí la aprendieron los músicos que fueron de Pasto",[37] aseveración que permite replantear lo relacionado con el origen de este aire guerrero que, según lo afirma la descendencia de Juvenal Chaves (1881-1952), lo compuso éste en los tiempos de la Guerra de los Mil Días y lo tocó la Banda de Pupiales —que dirigía Chaves— en la batalla que del 23 de enero de 1900.[38]

En la agrupación del padre Martínez, hay dos niños que no tocan los instrumentos de percusión: uno —en la cuarta fila— sostiene un flautín y el otro —en la quinta— un fliscorno. Se puede suponer que dichos niños ya habían pasado por el entrenamiento rítmico inicial de la percusión y, por ello, se encargaban de tocar los instrumentos melódicos, pero esto, si bien constituye una regla general, no resulta taxativo.

· La Banda Departamental de Nariño en el nuevo siglo

En el Departamento de Nariño, el cambio de siglo se caracterizó por dos hechos importantes: la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la separación administrativa del gobierno de Popayán (1904); el primero se produjo por la agudización de las tensiones políticas entre liberales y conservadores, y el segundo por la necesidad de buscar independencia política y administrativa del Departamento del Cauca, hecho que terminó por independizar la Provincia de Pasto y conformar el décimo Departamento, que recibió el nombre de Nariño. Estos dos hechos incidieron en los procesos musicales de forma diferente.

La guerra, como corresponde a su índole, generó parálisis en muchos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad, lo que afectó, en lo primordial, los aspectos culturales. En este período, la actividad musical en Pasto no desapareció, como era de esperarse, pero se atenuó sensiblemente. En el Capítulo 2, se vio cómo la Academia de Música se desvanece en la medida en que el siglo XIX se acerca a su fin y se inician los enfrentamientos.

[37] Álvarez, *Qué es qué en Pasto*, 123.

[38] En el libro *Compositores nariñenses de la zona andina 1860-1917*, se incluye una relación de lo que refieren los familiares de Juvenal Chaves, y se presenta una argumentación histórica, que, hasta cierto punto, permite desmentir estas afirmaciones.

Las Bandas estuvieron al servicio de los ejércitos, ya fuera de uno u otro bando, y su actividad consistió en acompañar a las tropas, para infundirles valor.

La separación administrativa del Cauca trajo algunos cambios benéficos para la música. A partir de la autonomía política recién alcanzada, el nuevo gobierno, encabezado por Julián Bucheli, pudo realizar cambios en la administración pública del nuevo Departamento que permitieron un manejo mucho más ágil y eficaz. Entre estos cambios, se hallan los relacionados con la banda; al poco tiempo de haber iniciado sus actividades, Bucheli expidió el Decreto 14, del 22 de octubre de 1904, por medio del cual la Banda Departamental se adscribió al Batallón Reyes y, al año siguiente, el Decreto 25 de 1905, para reglamentar sus funciones. Este Decreto permitió una reorganización de las funciones de la banda que, de alguna manera, determinó gran parte de sus actuaciones a lo largo de toda la centuria. Entre otras cosas, por medio de este documento se reglamentaron la vinculación de menores, el comportamiento moral de sus miembros y las nociones de catecismo, que debían tener los músicos que se vincularan a la agrupación.[39] Esta reglamentación no es muy diferente de la que regía a los miembros del gremio de músicos de comienzos del siglo XIX.

A partir de 1906, como ya se dijo, la Banda Departamental de Nariño pasó a ser dependencia del Batallón Juanambú y luego del Regimiento Boyacá, hasta 1930, no sin antes haber pasado por períodos de dificultad. El principal inconveniente que tuvo esta banda fue la carencia de instrumentos y la baja asignación salarial de sus miembros, situación en la que incidieron dos aspectos: la carencia de recursos económicos departamentales y la dificultad para la adquisición del instrumental, porque se necesitaba importarlos de Estados Unidos o de Europa. En 1920, el gobernador de Nariño, Julián Bucheli, en su segundo mandato, hizo una inversión de $2.000.00 para la compra de instrumentos nuevos, porque "... el instrumental de dicha Banda está en tal deterioro que pocos meses más tarde será casi imposible que ejecute las retretas y desempeñe el papel que le corresponde".[40] La carencia de instrumentos y el mal estado de los que poseía, repercutía directamente sobre el nivel interpretativo de la agrupación. Este hecho tornaba muy penoso el montaje del repertorio y muy desmejorada su presentación pública, al mismo tiempo que era muy perjudicial para quienes estaban en la etapa formativa, llevándolos, a algunos de ellos, a desistir de continuar con el estudio de la música.

[39] Decreto 25, de 1905, AHP, Fondo Gobernación.
[40] Decreto 820, de 20 de diciembre de 1920, AHP, Fondo Gobernación.

En la conformación que la Banda del Departamento tuvo a comienzos del siglo XX (1905), que ya se refirió, se puede notar la presencia de familias de músicos que formaron parte de ella y que luego se analizarán con detalle. Por ahora, es suficiente con anotar que, además de las ya mencionadas —las familias Granja y Argote—, también pertenecieron a la agrupación los Sansón y los Burbano. En la relación de integrantes, aparecen registrados tres miembros de la primera, Misael, Juan y José, posiblemente hijos de Fernando Sansón, y uno de la segunda, Manuel María Burbano (1883-1971), el patriarca, iniciador de una extensa descendencia, que cobijó todo el siglo XX y lo que va corrido del XXI. A pesar de que la descendencia de Julio Zarama Rodríguez no se vinculó a la Banda Departamental, también es importante relacionarlo porque por lo menos tres de sus seis hijos —Julio, Gerardo y Antonio— se relacionaron con la música a través de la interpretación y la composición.

También resulta importante referirse a un músico extranjero, vinculado a la Banda en los comienzos del siglo XX. Se trata del austriaco Conrado Hammerle, cuyo arribo a la ciudad de Pasto no ha sido posible precisar, pero se estima que llegó a finales del siglo XIX; lo que sí se sabe es que nunca regresó a su país y que murió en el Municipio de La Unión, en extrema pobreza; se afirma que, cuando llegó, integraba un grupo de músicos alemanes, que tocaba con los ojos cerrados y que producía mucha emoción verlos.[41] Paralelamente a su trabajo en la Banda, se desempeñó como docente en algunos colegios de la ciudad; además de ser instrumentista, fue compositor, pero su obra no revela lo que se supone sería la formación de un músico austriaco; utilizó formas tradicionales de la zona andina colombiana, en especial el pasillo, con una estructura armónica igualmente tradicional. El gran mérito de Hammerle radica en haber sido profesor de los más importantes compositores de la ciudad y la región, entre los que se cuentan José Antonio Rincón, Samuel Hidalgo, Julio Zarama, Diógenes Ocaña, Jesús Maya Santacruz, Manuel J. Zambrano y Teófilo Monedero.[42]

Ahora bien, en las tres primeras décadas del siglo XX, aunque la Banda continuó siendo militar, sus actividades fueron muy diferentes a las que debió cumplir durante la Guerra de los Mil Días; sus funciones se orientaron más hacia el desarrollo cultural de la comunidad, al propiciar la presentación de retretas en el quiosco de la Plaza principal y en la Gobernación de Nariño, lo mismo que la participación en espacios de

[41] Arturo Chaves Benítez, "Nariño y su evolución instrumentista-musical en la emoción nativa", *Revista Ilustración Nariñense* 1, 3, 1940, 43.

[42] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 89.

esparcimiento, como la ambientación del cine mudo que se presentaba en el Teatro Imperial. En noviembre de 1923, se presentaron en este teatro tres películas: *El príncipe de lo imposible, Los arlequines de seda y oro* y *La bailarina velada*, cuyo fondo musical lo realizó la Banda militar del Regimiento Boyacá No. 12.[43]

Estos hechos hablan por sí solos de la función social que esta agrupación cumplía en la ciudad; sus presentaciones públicas llevaban solaz a la población en una época en la que el entretenimiento público era muy limitado, pero también contribuían a la ampliación del conocimiento musical de quienes asistían a dichas presentaciones, porque interpretaba repertorios variados, en los que incluía oberturas de óperas de compositores europeos y aires típicos locales y nacionales, según se analizará después.

El gobierno departamental fomentó el aprendizaje de la música no sólo en la ciudad de Pasto, sino también lo hizo en otros municipios, al utilizar los recursos docentes de la Banda Departamental y las bandas de las provincias. Mediante la Ordenanza 13, del 31 de marzo de 1921, la Asamblea Departamental autorizó al gobernador —en ese entonces Julián Bucheli— para que asignase un sobresueldo "... al director de la Banda del Regimiento Boyacá y a los directores de las bandas de las capitales de Provincia que instruyan a una o más bandas existentes en ellas".[44] A algunos miembros de la Banda Departamental se los comisionó para que realizaran este trabajo; uno de ellos fue Manuel María Burbano, quien dirigió las Bandas de La Unión, Samaniego, Linares, Yacuanquer, Buesaco y también la de Mocoa,[45] capital de la entonces Comisaría del Putumayo; además, se debe anotar que algunas de estas agrupaciones las creó Burbano. Otros músicos comisionados para desempeñar las funciones de instrucción musical en los municipios fueron Ismael Solís y Luis Larrañaga.[46]

El Decreto que da cumplimiento a la Ordenanza mencionada es el 408, del 25 de agosto del mismo año, en el que resulta evidente la política gubernamental de favorecer el aprendizaje de la música y fortalecer las bandas de los municipios, no sólo en sus cabeceras, sino también en sus Corregimientos. En el Artículo 1º, el Decreto reza:

[43] El Diario del Sur. Año 1, noviembre 1º de 1923. Páginas comerciales. El Diario del Sur fue el primer diario del Departamento de Nariño. Lo fundó Ildefonso Díaz del Castillo en 1923 y tuvo vigencia hasta el 9 de agosto de 1925, según el texto *Elites intelectuales en el sur de Colombia* escrito por la doctora María Teresa Álvarez, p. 360. No tiene ninguna relación con el Diario del Sur actual.

[44] Ordenanza 13, de 31 de marzo de 1921, AHP, Fondo Gobernación.

[45] Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores nariñenses* (Cali: Editorial Granamérica, 1979), 5.

[46] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 91.

> Para que las bandas de los Municipios que no sean capitales de Provincias puedan gozar del beneficio de la enseñanza que deben darles los Directores de las Bandas de las Capitales, es condición indispensable que los Concejos de los Municipios que quieran gozar de tal favor, suministren los útiles de escritorio como papel de nota, tinta, etc., y además que suministren en los períodos y fechas fijados por el director los vehículos para que este pueda trasladarse a dar la enseñanza.[47]

En este Artículo, se aprecia que, además de una intención explícita de generar enseñanza musical, el proceso de formación no era empírico. Una de las condiciones que planteaba el gobierno departamental era la provisión de *papel de nota,* indispensable para la escritura y lectura musicales, elemento por demás inútil en los procesos de formación musical empíricos, lo que quiere decir que, si bien es cierto que este proceso se determinaba por la informalidad, no carecía por completo de un orden metodológico. La enseñanza del código musical, la lectura rítmica, la práctica instrumental y el montaje de repertorio, requerían de una secuencia ordenada de actividades que condujeran rápidamente a conseguir resultados visibles. El montaje del repertorio suponía, para los aprendices, el conocimiento práctico de ritmos, lo mismo que estilos interpretativos.

Con el mismo propósito, mediante el Decreto 348, del 28 de julio de 1921, el gobierno departamental nombró a Juvenal Granja Luna como "... Instructor de las bandas municipales de la Provincia de Pasto con la obligación de instruir también a la Banda de Música organizada en esta ciudad por la Sociedad Antonio Ricaurte".[48] Dicho Decreto da cumplimiento a lo establecido en la Ordenanza 41, del 2 de mayo del mismo año, en la que, además de crear el cargo de Instructor de Bandas, con una asignación de $40.00, establecía las obligaciones de la recién creada agrupación: "... tan pronto como la Banda [de la Sociedad Antonio Ricaurte] esté en capacidades de ejecutar piezas escogidas, tiene obligación de dar una retreta semanal, en la plaza principal o en cualquier otro lugar público de la ciudad.[49]

En estos documentos, hay dos aspectos por analizar: el primero se refiere al nombramiento de Juvenal Granja (1877-1939), un músico reconocido en el medio por sus habilidades musicales en el área instrumental, la dirección, los arreglos y la composición;[50] además de dirigir la Banda

[47] Decreto 408, de 25 de agosto de 1921, AHP, Fondo Gobernación.
[48] Decreto 348, de 28 de julio de 1921, AHP, Fondo Gobernación.
[49] Ordenanza 41, de 2 de mayo de 1921, AHP, Fondo Gobernación.
[50] Juvenal Granja se destacó, además de la interpretación instrumental, la dirección y los arreglos, en la composición; entre algunas de las obras que creó, se hallan: *Eres mía, Por tus ojos, Primer amor, Clemencia, Secretos, Viva nuestro Pastor, El centinela del Carchi, Huellas de triunfo, Así es ella, Nidia, Melbita* y *Niria,* inscritas en las rítmicas características del siglo XIX: pasillo, vals, marcha, polca y danza.

de la Sociedad Antonio Ricaurte, estuvo al frente de las agrupaciones homólogas en los municipios de El Tambo, La Unión, La Florida, Tangua, Sandoná y Ancuya. Su formación musical procedía de la modalidad de educación musical informal, porque, al igual que Julio Zarama, murió al siguiente año de haber iniciado sus actividades la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, y no se conoce que hubiera estudiado en centros de formación musical en otras ciudades del país o fuera de él; fue discípulo del padre Alejandro Martínez en sus épocas juveniles, cuando se vinculó a la banda de este sacerdote.[51] Dados los desarrollos y logros en cada uno de los campos mencionados, se puede colegir que, en este músico, el pénsum implícito produjo un gran servicio.

El segundo aspecto se relaciona con la Provincia de Pasto. La Ordenanza 41 habla de las bandas municipales de dicha provincia, para referirse, al parecer, a las poblaciones ubicadas en la zona andina que conformaron su territorio desde el siglo XIX; esta Provincia se suprimió en 1927, mediante la Ordenanza 14, del 7 de abril, que, a la vez que puso fin a este ente territorial y administrativo, creó el Municipio de Pasto.[52] Si se toman en cuenta las bandas que dirigió Juvenal Granja (El Tambo, La Unión, La Florida, Tangua, Sandoná y Ancuya), el documento se estaría refiriendo a algunos municipios que formaban parte del ya creado Departamento de Nariño y que se habían constituido como tales en tiempos anteriores a 1904.

- **La Banda Nariño. La continuación de la tradición de la formación musical**

En 1930, como se dijo antes, la Banda se separó del Regimiento Boyacá y se adscribió a la Policía Departamental, mediante la Ordenanza 5, del 20 de marzo, que le cambió el nombre por el de Banda Nariño, estableció sus funciones y determinó los nuevos salarios, según las diferentes categorías, a la vez que autorizó al gobernador para que realizara su reglamentación. Los miembros de esta banda tendrían, a partir de entonces, el carácter de agentes de policía, y debían prestar servicio como tales cuando las autoridades departamentales y de policía así lo determinaran.[53] Para los fines de este trabajo, conviene referirse al Decreto Reglamentario 517, del 2 de septiembre del mismo año.

[51] Bastidas-España, *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 51.
[52] Ordenanza 14, de 7 de abril de 1927, AHP, Fondo Gobernación.
[53] Ordenanza 5, de 20 de marzo de 1930, AHP, Fondo Gobernación.

Las disposiciones contenidas en este Decreto se refieren a aspectos relacionados tanto con la estructura como con el funcionamiento de la banda. En el primer aspecto, se puede apreciar que la conformación de la agrupación continúa como venía desde el siglo XIX, sólo que con diferente número de integrantes; para 1930, la banda la conformaban un director, un músico mayor, diez músicos de primera clase, diez de segunda clase y 21 de tercera; estos últimos eran instrumentistas en proceso de formación, lo que no quiere decir que fueran aprendices; su vinculación tenía una exigencia menor que la que se requería para los músicos de primera y segunda clases.[54] Su número indica que a la Banda la integraban músicos de nivel medio-bajo en un 50%, situación que obedece a una disposición que separó a los miembros de la Policía Departamental de la Banda del Regimiento Boyacá. Esta disposición procede de 1925, cuando la Asamblea Departamental prohibió que dicha banda se completara con miembros del cuerpo policial.[55] Al suceder esto, la agrupación quedó con un número limitado de integrantes, no superior a dieciocho, que pagaría el Departamento, hecho que la sumió en una grave crisis, hasta llegar a suspender sus actividades por espacio de un año.[56] En 1930, cuando cambia la modalidad, se estima que se requirió la vinculación de nuevos músicos, entre los que se cuentan los 21 integrantes de tercera clase.

En los aspectos relativos al funcionamiento, cabe destacar los que se relacionan con los procesos que implican formación musical. En este sentido, quizá el más importante es el Artículo 12 del citado Decreto Reglamentario, que se refiere a las horas de estudio. Los integrantes de la agrupación debían concurrir, en los días de trabajo, desde las nueve hasta las once de la mañana, para adelantar "el estudio metódico de los ejercicios", y de siete a nueve de la noche para "el aprendizaje de trozos selectos destinados a enriquecer el repertorio de la Banda". Los músicos debían asistir obligatoriamente a estos ensayos, so pena de que los amonestaran severamente, según las penalidades consignadas en el mismo Decreto.[57]

[54] El Decreto 517, de 2 de septiembre de 1930, establece como requisitos para el ingreso de músicos de tercera clase: 1. Ser aplicado a los ejercicios musicales; 2. Tener aptitudes para la profesión; 3. Guardar buen comportamiento, y 4. Disfrutar de buena salud. No hay especificación sobre la edad, lo que quiere decir que podían ser menores de edad.

[55] Ordenanza 11, de 21 de marzo de 1925, AHP, Fondo Gobernación.

[56] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 100.

[57] En los Artículos 25 a 28, se establecen las sanciones tanto para los instrumentistas como para el director y el músico mayor; estas penas iban desde el pago de 25 centavos, por inasistencia a un ensayo, hasta la destitución, por presentarse borracho al salón de ensayos.

Como se ve, las responsabilidades de los miembros de la agrupación se dividían en dos: una propiamente técnica y la otra técnico-interpretativa: en la primera, los músicos debían realizar ejercicios de sonido, afinación, fraseo, dinámica, articulación, escalas, arpegios y estudios técnico-melódicos, con el fin de tener dominio del instrumento para que pudieran asumir el trabajo de montaje del repertorio. En la segunda, los músicos debían solucionar problemas técnicos, estilísticos e interpretativos de las obras del repertorio que el director seleccionaba cada semana para las presentaciones públicas. Estos dos procedimientos proporcionan al instrumentista los elementos necesarios para un buen desempeño. La metodología utilizada no era muy diferente de la empleada en conservatorios, academias y escuelas de música, con la salvedad de que la formación impartida en estos centros, como se vio en los Capítulos 1 y 2, aborda muchas más áreas para permitir que el alumno alcanzara un saber más complejo.

Como complemento de este proceso, el director debía asistir todos los días al lugar de los ensayos para encargarse de la enseñanza teórica y práctica de la música, situación que no cambió mucho desde 1905, cuando se reglamentaron las funciones de la Banda por medio del Decreto 25, lo que quiere decir que la agrupación tenía características de escuela, quizá no en el sentido en que ahora concibe las bandas el Ministerio de Cultura, pero con funciones y efectos muy semejantes. El director debía cumplir funciones de docencia, las mismas que tenía el músico mayor en el siglo XIX en el gremio de músicos. Esta situación permite afirmar que las bandas suplieron la ausencia de centros académicos de formación musical. Quizá nunca puedan equiparárseles, pero, en su momento, cumplieron con la sociedad y permitieron generar una dinámica cultural que ha producido resultados importantes.

El primer director que tuvo la banda en su nueva modalidad, como banda adscrita a la Policía Departamental, fue Julio Zarama Rodríguez. Diógenes Ocaña estuvo a su lado como músico mayor y los más importantes instrumentistas que la compusieron fueron: Misael Sansón, Manuel María Burbano, Manuel J. Zambrano, Miguel Ángel Aguilar, Gonzalo Moreno, Jesús Maya Santacruz, Ignacio Burbano, Santos Argote, Peregrino Granja, Lino Bastidas y Joaquín Martínez, entre otros. Todos ellos, como se verá luego, se vinculan con las familias de músicos de mayor tradición.

En 1935, se halla, como director saliente, a Floresmilo Flórez (1899-1962), nombre seglar del capuchino Remigio de Puerres, como se conoce más comúnmente. En su reemplazo ingresó, por segunda vez, el español

José María Navarro.[58] Se desconoce la fecha de vinculación del padre Flórez, pero se cree que se lo encargó por un corto período ese mismo año,[59] posiblemente cuando Julio Zarama enfermó.

En Pasto, la presencia de Navarro[60] fue muy importante para la formación de los músicos de la primera mitad del siglo XX; muchos de ellos se beneficiaron de los conocimientos del músico español y del pénsum implícito de la Orquesta Unión Musical Nariñense, que creó hacia 1918. Entre los más destacados estuvieron Ismael Solís Ayerbe, Julio Zarama Rodríguez, Misael Sansón, Manuel María Burbano, Manuel J. Zambrano, Gonzalo Chicaíza, Sergio Jurado, Diógenes Ocaña, José Antonio Rincón, Miguel Ángel Aguilar y Joaquín Martínez.[61] Estos músicos desarrollaron actividades relativas a la composición, la dirección, la interpretación instrumental, los arreglos y, por supuesto, la docencia. Este trabajo de enseñanza musical no se relacionó con la academia, porque, hasta donde se sabe, ninguno de ellos se vinculó al único centro de estudios, la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. El trabajo de enseñanza que ellos realizaron se desarrolló en la informalidad, pero fue el responsable de la formación de muchos músicos de la segunda mitad del siglo XX.

Después de un breve período de permanencia al frente de la Banda, Navarro renunció y en su reemplazo se nombró a José Antonio Rincón, cuya permanencia en este cargo duró cuatro años, al cabo de los cuales, en 1939, también renunció y lo sucedió el compositor y director caleño Jerónimo Velasco (1985-1963).[62] Como se dijo en el Capítulo 1, Velasco formó parte del grupo liderado por Emilio Murillo en torno a la defensa de la música tradicional andina colombiana, hecho que llevó a que el gobierno nacional lo eligiera para conformar la comitiva que viajó a la Exposición de Sevilla, en 1929. La presencia de este notable compositor en la ciudad de Pasto, para dirigir la Banda Departamental, supone la difusión de las ideas del

[58] Decreto 376, de 17 de junio de 1935, AHP, Fondo Gobernación.

[59] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 111.

[60] José María Navarro llegó a Pasto hacia 1917 con la compañía de opereta y zarzuela Aurora, en la que actuaba como cantante, a la vez, que era su director. En Madrid, había sido director de la Banda Real de Alabarderos de su Majestad, perteneciente al Cuerpo de la Guardia Real. Esta compañía, al poco tiempo de haber permanecido en la ciudad, salió de gira por Ecuador y Navarro decidió quedarse en Pasto; en su reemplazo, como director, se contrató el compositor nariñense Teófilo Monedero. Hacia 1918, Navarro creó y dirigió la Orquesta Unión Musical de Nariño, que dirigió, años más tarde, José Antonio Rincón. Hacia 1921, se lo nombró director de la Banda del Regimiento Boyacá, período en el cual esta agrupación tuvo un gran desarrollo. Vivió durante un tiempo en Ecuador, aproximadamente entre 1930 y 1935.

[61] Neftalí Benavides Rivera, "Una serenata inolvidable", *Revista Cultura Nariñense* 24, Pasto, junio 1970, 31-32. Estos músicos formaron parte de la primera nómina de la orquesta Unión Musical Nariñense; a pesar de que, en ese entonces, ninguno de ellos era un músico principiante, se considera que incrementaron su saber debido a los conocimientos de Navarro.

[62] Decreto 539, de 20 de septiembre de 1939, AHP, Fondo Gobernación.

Nacionalismo Musical, por lo menos entre los músicos de esta agrupación; sin embargo, la carencia de documentos que lo prueben impide afirmarlo.

Luego, en 1941, asumió la dirección José C. Martínez; su período se caracterizó tanto por la duración, porque permaneció hasta 1950, como por las dificultades. Martínez fue un músico barranquillero de notable talento, que debió enfrentar difíciles situaciones con la Banda, por la escasez de presupuesto.[63] Uno de los reclamos que este director le hacía al gobierno departamental era el aumento de sueldo para los músicos, pues había permanecido igual por muchos años.[64] Este aumento no se hizo efectivo sino hasta 1953, al poco tiempo de que hubieran nombrado a Rito Mantilla en la dirección de la Banda, como se verá después.

En el período de la dirección de Martínez ocurrió un hecho significativo. En 1947, la Asamblea Departamental promulgó la Ordenanza 26, del 7 de junio, con el objeto de reorganizar y dotar a la banda de nuevos instrumentos. En este documento, se puede notar que las disposiciones sobre idoneidad, estado de buena salud, buen comportamiento, categorías de los músicos, estructura interna, funciones de docencia del director como del músico mayor, permanecen más o menos iguales a las reglamentaciones de 1905 y de 1930. Hay un cambio, en el Artículo 5º, en lo relacionado con las condiciones que debe cumplir un músico que desease ocupar el cargo de director de la banda: la norma establece que, a partir de entonces, "... se requiere haber sido titulado como tal en alguno de los conservatorios del país o del extranjero, o en una escuela o academia de reconocido prestigio".[65] Esto, sin duda, es un adelanto en el proceso de profesionalización de la Banda, lo cual trae, como beneficio directo, la cualificación de sus miembros; sin embargo, en el Parágrafo de dicho Artículo se establece una salvedad, que permitía que directores de reconocida y certificada competencia artística y amplia experiencia en la dirección de banda, pudieran ocupar el cargo sin el título al que se refería. Esta salvedad deja las cosas más o menos como estaban antes de la promulgación de la Ordenanza, directriz que ha regido las vinculaciones de los directores hasta ahora, puesto que han sido escasos los directores titulados que la han regentado.

En el Artículo 7, se establece minuciosamente las funciones que debe cumplir el director. Este Artículo se compone de cinco ordinales, en los

[63] Entrevista a Edgar Granja, Pasto, 9 de febrero de 2015. Granja recuerda las dificultades que debieron pasar en su hogar por la tardanza en los pagos que, como miembro de la Banda, recibía su padre, Peregrino Granja, que allí era percusionista.

[64] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 114.

[65] Ordenanza 26, de 7 de junio de 1947, AHP, Fondo Gobernación.

cuales se reglamentan, entre otras cosas, los horarios de los ensayos, las clases y retretas y las faltas disciplinarias; allí hay dos aspectos que es conveniente analizar. En el literal "b", dice que el director debe instrumentar cada mes "una pieza de primera clase, música clásica, sinfonía, concierto, obertura, etc.; una pieza de forma pequeña de carácter serio (Vals de autores célebres, fantasías, etc.), música ligera y popular, una de cada una, dando preferencia a la música nacional".[66]

Esta disposición tuvo muchas dificultades para su cumplimiento, debido a la ingente tarea que implica instrumentar obras de corte académico, como sinfonías, conciertos u oberturas. Si se tiene en cuenta que el trabajo de copiado era manual, realizar la instrumentación de todas las obras relacionadas en la norma, en el trascurso de un mes, era una labor sumamente difícil, por no decir imposible, de cumplir para una sola persona. Tal es así que, en 1968, el gobierno departamental se vio en la necesidad de modificar estas disposiciones, para liberar al director de esa pesada carga y establecer en sus funciones la instrumentación de repertorios a su elección; la nueva norma dice que el director deberá "... instrumentar las obras musicales en repartos para la banda; dirigir los estudios durante los horarios diarios que fije para ello".[67]

Los archivos de la Banda Departamental revelan un leve atisbo del cumplimiento de esta disposición en lo relativo a la música académica. Hay dos obras de Antonin Dvořák (1841-1904), el Largo de la Sinfonía No. 9, *Desde el Nuevo Mundo* y la *Slavonic Dance No. 3,* partituras que revisó Heriberto Morán en 1957, año de su vinculación como director de la Banda. A pesar de que Morán reescribió y revisó minuciosamente la transcripción, el original lo realizó Vicente Frank Safranek (1867-1955), según consta en algunos de los manuscritos. Las restantes obras del repertorio académico son adaptaciones de Theodore Moses Tobani (1855-1933), Julius S. Seredy, E. Falaguerra, Roger Smith y F. G. Greissinger, entre otros, cuya mayor parte fue publicada por las editoriales Carl Fischer Edition y G. Schirmer Edition, ambas de Nueva York.

Edgar Granja señala que los directores de la Banda no transcribieron música sinfónica, pero da fe de la realización de gran cantidad de arreglos de repertorio tradicional y popular, tanto por directores como por integrantes, como puede constatarse en los anaqueles del archivo de esta agrupación; sostiene que el mayor número de arreglos lo produjo Manuel J. Zambrano,

[66] Ordenanza 26.

[67] Decreto 282, de 13 de mayo de 1968, Artículo 2º, Archivo Gobernación del Departamento de Nariño (AGDN).

aun sin haber ocupado el cargo de director.[68] Esta afirmación, sin embargo, no se ha podido confirmar, porque la generalidad de los arreglos de música tradicional no contiene la información sobre el arreglista.

El segundo aspecto se relaciona en el literal "c". El director debía elaborar "un plan de estudios teórico prácticos para la enseñanza del personal, quedando este obligado a dictar una clase semanal". En la reglamentación de 1930, el director debía dar clases todos los días, función que, en las nuevas disposiciones, estaba a cargo del músico mayor. La revisión y aprobación de dicho plan debían realizarla las Secretarías de Gobierno y de Educación Pública. Hasta este año, 1947, la Banda aún formaba parte de la primera, pero resulta interesante ver que, en este aspecto, se ha incluido a la Secretaría de Educación, lo que es indicativo de que los procesos informales de la educación musical, dados al interior de la Banda, empezaran a interesar a quienes velaban por el desarrollo educativo de la ciudad y la región.

Desde el primer período de gobierno de Julián Bucheli (1904-1909), la Banda Departamental se adscribió a la Secretaría de Gobierno y fueron, como se recordará, músicos con rango castrense hasta 1930; a partir de esta fecha, se convirtieron en agentes de policía y, posteriormente, pasaron a la categoría de profesores. La Banda permaneció bajo la tutela de dicha Secretaría hasta 1967, cuando la Asamblea Departamental, mediante Ordenanza 40, del 15 de noviembre, la transfirió a la Secretaría de Educación Pública, dependiente de la División de Extensión Cultural.[69] Los músicos empezaron a llamarse profesores, según los documentos, hacia 1953,[70] y así permanecen hasta ahora; sin embargo, Edgar Granja sostiene que esto sucedió hacia 1950, cuando aún era director José C. Martínez y Alfonso Ocaña músico mayor.[71] A pesar de esta situación, la tradición hizo que los músicos continuaran usando el quepis característico del cuerpo policial hasta finales de la década de los años setenta. La transferencia a la Secretaría de Educación Pública y el cambio del rol militar al docente es, de alguna forma, un reconocimiento a la labor de enseñanza desarrollada al interior de la Banda y a los muchos frutos derivados de su acción educativa.

[68] Entrevista a Edgar Granja, Pasto, 9 de febrero de 2015. Edgar Granja nació en Pasto en 1938 y aún goza de buena salud; ingresó a la Banda en 1957 para tocar, inicialmente, los instrumentos de percusión y, luego, el trombón. Estuvo bajo la dirección de Rito Mantilla, Heriberto Morán, Lubín Mazuera y Florio Croce, más todos los directores que regentaron la Banda hasta 2006, año en el que se jubiló. Esta larga permanencia en la agrupación lo convierte en una valiosa fuente de información para la construcción de la Historia de la Banda y de sus procesos formativos.

[69] Ordenanza 40, de 15 de noviembre de 1967, AGDN, 4.3.1.

[70] Decreto 25, de 16 de enero de 1953, AGDN.

[71] Entrevista a Edgar Granja, Pasto, 4 de diciembre de 2014.

Entre 1947 y 1950, a pesar de las dificultades financieras de la Banda, se vincularon algunos músicos, entre los cuales se cuentan Heriberto Cabrera, Fausto Martínez Figueroa, Marcial Córdoba y Plinio Herrera Timarán, nombramientos que se produjeron por medio de diferentes Decretos. En este grupo, uno de los más destacados fue Fausto Martínez (1921-2008), quien se distinguió como trompetista, director, compositor, arreglista y docente; trabajó como instrumentista de las Bandas Nacional, Departamentales de Antioquia y Nariño, de la Policía Nacional y de la Guardia Presidencial; fue profesor de gramática en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, reabierta en 1980, y dirigió la Banda en dos ocasiones: el primer período comprendido entre 1969 y 1975 y el segundo entre 1981 y 1985.[72] Recibió las primeras nociones musicales de su padre, Joaquín Martínez, quien formó parte de la actividad musical de buena parte del siglo XX, bien fuera desde la Banda Departamental o desde agrupaciones como la Orquesta Champagnat. No obstante sus estudios académicos, Fausto Martínez Figueroa resulta un heredero del pénsum afectivo vivido al interior de su familia y del pénsum implícito derivado de los conjuntos en los cuales tocó.

José C. Martínez renunció hacia 1950,[73] renuncia que causó algunos traumatismos que contribuyeron a generar desorganización en la Banda; durante dos años, la agrupación estuvo bajo la dirección, al parecer, de Alfonso Ocaña, que era el músico mayor, dato que no ha sido posible establecer con exactitud. En 1952, finalmente, se produjo el nombramiento del santandereano Rito Antonio Mantilla (1923), episodio que cambió significativamente las condiciones de la Banda, dada la capacidad, trayectoria y compromiso del nuevo director. Mantilla asumió la dirección de esta agrupación por designación de José Rozo Contreras que, para entonces, fungía como Inspector Nacional de Bandas;[74] su trabajo en Pasto lo inició el 3 de enero de 1953 y no sólo se limitó a la dirección de la Banda, puesto que, como se vio en el Capítulo 2, también fue director de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño.

A los pocos días del nombramiento de Mantilla, el gobernador Aurelio Caviedes Arteaga emitió el Decreto 25, del 16 de enero, por medio del cual nombró el personal de la Banda. En este Decreto, como se dijo antes, los

[72] Bastidas-España, Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950, 120.

[73] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 135.

[74] Bautista García y Amado Argüello, "Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez", 43.

músicos ya no aparecen como agentes de policía, sino como profesores;[75] este nombramiento permite pensar que los integrantes de la agrupación no tenían contrato de vinculación permanente, como lo tienen ahora, puesto que el Decreto relaciona el total de los miembros discriminados así: un músico mayor (Bernardino Garcés), siete profesores de primera clase, entre los que se destacan Ignacio Burbano Zambrano y Luis Antonio *Noro* Bastidas; dieciséis profesores de segunda clase, dieciséis de tercera y un solista, para un total de cuarenta y un músicos; con esta nómina inició Mantilla su trabajo en la ciudad de Pasto.

Entre 1954 y 1957, se produjeron veintiocho ascensos de los músicos de la Banda, lo que resulta una muestra de los adelantos musicales de la agrupación bajo la batuta de Mantilla; en 1954, se promovió de profesores de primera clase a profesores solistas, a los músicos: Carlos H. Aguilar, Juan B. Eraso y Ricardo Pabón; de profesores de segunda clase a primera, a Elías Segovia, Alberto Calvache, Humberto Chaves, Virgilio Moreno, Antonio Díaz, Hernando Escobar, Rafael López, Víctor Julio Rosero y Alfredo Muñoz, y de tercera clase a segunda, a Francisco Burbano, Aurelio Cabrera, Peregrino Granja, Carlos H. García, Jorge Medina y Luis Onofre.[76] Estos dieciocho ascensos, más los cuatro que se produjeron en 1955, los cuatro de 1956 y los dos de 1957, tuvieron una deriva económica para sus beneficiarios, puesto que los salarios se relacionaban con las categorías. Estos ascensos muestran el progreso técnico e interpretativo de los músicos de la Banda, como fruto de la eficacia metodológica de su director; en los años anteriores a 1954, por lo menos desde 1905, no se registra una promoción masiva como esta.

El período de Mantilla, sin demeritar el trabajo de los otros directores, fue uno de los más brillantes que ha tenido la agrupación a lo largo de su historia, porque, además de sus reconocidas dotes como director y pedagogo, fue un gran gestor cultural;[77] su trabajo, desarrollado en favor de la música y los músicos de la ciudad y la región, no sólo se limitó a aspectos salariales y la consecución de repertorio, instrumental y uniformes; también emprendió una verdadera cruzada en pro de la dignificación de la profesión. Una de las labores más loables que adelantó fue la consecución de recursos para la construcción del Mausoleo Santa Cecilia,

[75] Decreto 25, de 16 de enero de 1953, AGDN.

[76] Decreto 495, de 28 de julio de 1954, AGDN.

[77] Entrevista a Edgar Granja, Pasto, 9 de febrero de 2015. Cuando era aún un adolescente, asistió a las clases de Rito Mantilla en la Escuela de la Universidad de Nariño y tocó los instrumentos de percusión en la Banda Departamental bajo su dirección y la tutela de su padre, Peregrino Granja, que era el percusionista principal.

que se construyó en el Cementerio Central de la ciudad, con el objeto de proporcionar un lugar digno para el eterno descanso de los músicos. Con motivo de cumplirse los 50 años de la constitución del Departamento de Nariño, en 1954, Mantilla formó parte de la Junta organizadora del evento de conmemoración, desde donde adelantó, entre otras cosas, las gestiones para la construcción del Teatro al Aire Libre,[78] que ahora es sede de muchos eventos culturales y el lugar de ensayos de la Banda.

La metodología de montaje de repertorio de Mantilla consistía, fundamentalmente, en la realización de ensayos parciales, que se hacían de lunes a jueves, y un ensayo general el día viernes; trabajaba por grupos o familias de instrumentos, dependiendo de las dificultades que presentara el repertorio y concentraba mayor tiempo en la cuerda que más trabajo necesitaba. Una vez solucionados los inconvenientes técnicos, procedía a ensamblar la obra con toda la Banda, ensayo en el que realizaba ajustes de ritmo, dinámica y estilo; cumplidas estas labores, la Banda estaba en condiciones de presentarse públicamente en sus dos conciertos dominicales, uno en la Plaza de Nariño y otro en las instalaciones de la Gobernación.[79] Este procedimiento de montaje es, por demás, uno de los más utilizados por los directores de bandas y orquestas sinfónicas en el orbe.

Mantilla renunció en 1957, para vincularse al Conservatorio de la Universidad del Cauca como profesor de Estudios Musicales Superiores e Investigación Musical;[80] en su reemplazo se nombró al compositor pupialeño Heriberto Morán Vivas (1915-2010).[81] Morán fue muy precoz en el aprendizaje musical; recibió los fundamentos de su padre, Arquímedes Morán, que tocaba la flauta y la guitarra. A lo largo de su extensa vida, tuvo la oportunidad de dirigir muchas bandas, entre las que se cuentan la del Distrito, la Nacional, las departamentales de Cundinamarca y Nariño, las municipales de Gachancipá, Cajicá y Guatavita; esta última la dirigió por 27 años y estuvo al frente de ella hasta poco tiempo antes de morir.[82]

Morán se desempeñó con solvencia en la mayoría de los campos en los cuales un músico puede trabajar en Colombia: fue instrumentista, director

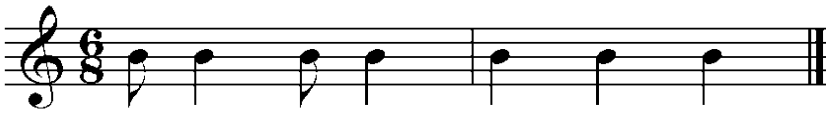
[78] Bautista García y Amado Argüello, "Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez", 37.
[79] Entrevista a Edgar Granja.
[80] Bautista García y Amado Argüello, "Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez", 39.
[81] Decreto 257, de 20 de marzo de 1957, AGDN.
[82] Los datos relativos a la vida de Heriberto Morán se tomaron de un documento autobiográfico suministrado por su esposa, en 2006.

de banda y coros, docente, arreglista y compositor. En Pasto, dirigió concomitantemente la Banda y la orquesta de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, como se vio en el Capítulo 2. Una de las facetas de Morán que más conviene destacar en este trabajo es la relacionada con su trabajo docente; además de haber capacitado a muchos músicos de las bandas con las cuales trabajó, fue profesor de varios colegios, entre los que se cuentan el Sergio Arboleda, el Liceo Pedagógico, el Champagnat y el Marco Fidel Suárez de Bogotá y el San Felipe Neri de Ipiales; en estas instituciones, desarrolló una intensa actividad coral, hasta llegar a formar grandes masas corales y montajes de zarzuela; también ofreció cursos de capacitación, por medio de las áreas culturales del Banco de la República de Pasto, Armenia, Popayán y Bogotá.

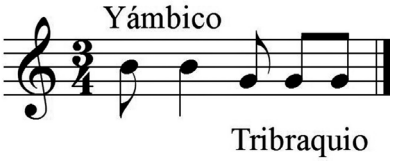
Heriberto Morán estudió en el Conservatorio de Cali, en el que fue alumno de Antonio María Valencia y Luis Carlos Figueroa; tras siete años de estudios en este plantel, fue a complementar su formación en el Conservatorio Nacional, teniendo como profesores a Santiago Velasco Llanos, Fabio González Zuleta y José Rozo Contreras. Incansable en su afán por aprender, a los noventa años volvió a cursar el pregrado en la Universidad Juan N. Corpas, en la que se graduó como Maestro en Música con Énfasis en Dirección de Banda. El trabajo de Morán en la Banda Departamental de Nariño fue muy fructífero, pues su predecesor dejó abonado el terreno para que pudiera desarrollar una labor sin mayores contratiempos, actividad que realizó durante dos años. Las funciones que debió cumplir fueron muy similares a las de los directores anteriores; esto es, montaje de repertorio, capacitación de los músicos y realización de presentaciones públicas.

En 1959, después de dos años de labores, Heriberto Morán renunció y en su reemplazo se nombró a Lubín Mazuera (1914-1977), oriundo de Zarzal, Valle del Cauca. Mazuera estudió en el Conservatorio de Cali y admiraba profundamente a Antonio María Valencia. Fue un defensor de la música tradicional colombiana y del bambuco como aire nacional; en su texto *Los orígenes históricos del bambuco* (1957), expone los argumentos que permiten relacionar el ritmo con las etnias indígenas colombianas, a la vez que refutan la procedencia africana. Su apego a la tradición lo llevó a componer y hacer arreglos de este aire; justamente, en el período en el que permaneció en Pasto, realizó el más célebre arreglo para banda que se conoce del bambuco *La Guaneña*. La célula rítmica del acompañamiento que utilizó Mazuera en esta versión, de alguna forma la han asimilado quienes componen e interpretan sonsureño en la actualidad. El compositor Javier Fajardo Chaves (1950-2011) también la utilizó para la creación de

sus sonsureños,[83] incorporados a su producción sinfónica. Este es un significativo aporte al desarrollo musical regional. La célula rítmica a la que se alude es la siguiente:



Uno de los aspectos más polémicos del libro de Mazuera es lo relacionado con la ascendencia de los ritmos colombianos en los pies griegos yámbico y tribraquio; sostiene que al unir el yámbico (sílabas corta y larga) y el tribraquio (tres sílabas cortas) en un compás de 3/4, "... surgen como por encanto los acentos rítmicos inconfundibles de nuestro bambuco colombiano",[84] pero Santiago Velasco Llanos, quien para el tiempo en que el libro de Mazuera estaba en proceso de publicación, era director del Conservatorio Antonio María Valencia, no estaba de acuerdo con estos planteamientos.[85]



Después de cuatro años, en 1963, Mazuera renunció y en su reemplazo se nombró al italiano Florio Ermindo Croce Lalla (1904-1976), que se había vinculado a la actividad bandística en su natal Fresagrandinaria, se tituló en oboe en el Conservatorio de San Pietro a Maiella en Nápoles y fue compositor e intérprete muy reconocido; dirigió en su pueblo natal una banda de 60 músicos en 1930 y debido a esta actividad figura hoy en los anales de la región de Abruzos, en Italia central.[86]

Al igual que los últimos directores de la Banda, Croce también se vinculó a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en las áreas de oboe, solfeo y canto. Desde el período de la dirección de Rito Mantilla, la Banda y la Escuela compartían parte de su personal, de tal suerte que no resulta extraño que algunos músicos de la Banda dieran clases en la Escuela, lo mismo que algunos profesores de esta tocaran en aquélla,

[83] Bastidas-España, "La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók", 38.
[84] Lubín Mazuera, *Orígenes históricos del bambuco* (Cali: Editorial el Carmen, 1957), 25-26.
[85] En el mismo texto de Mazuera aparece el concepto emitido por Santiago Velasco sobre la evaluación del libro, en el que expresa su desacuerdo.
[86] Comune di Fresagrandinaria, http://www.halleyweb.com/c069036/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/ idtesto/12 (consultado el 7 de febrero de 2015).

situación que se facilitaba, porque, en ese entonces, los integrantes de esta agrupación ya habían adquirido la categoría de profesores. Croce, que permaneció hasta 1967 al frente de la Banda, dos años después del cierre de la Escuela y el mismo año en que la Banda se adscribió a la Secretaría de Educación Pública, murió en Popayán en 1976.

- **Los repertorios de la Banda, la producción musical y el pénsum implícito**

Se ha mostrado hasta aquí una retrospectiva de lo que fue la acción educativa de la actual Banda Departamental de Nariño hasta finales de la década de 1960, lo que cubre el período objeto de estudio de esta investigación. En sus momentos de esplendor y menoscabo, la enseñanza de la música fue una constante y suplió, durante muchos años, la ausencia de centros especializados en la formación musical. El pénsum implícito lo conformó un amplio conjunto de áreas que, sin bien no fueron homogéneas a lo largo de su recorrido ni aprovechadas del mismo modo por sus beneficiarios, respondieron a las necesidades de cada uno de los momentos de la historia de la Banda. Con el objeto de establecer una idea más aproximada de las áreas de dicho pénsum y los niveles alcanzados por sus *estudiantes*, se presenta a continuación el análisis de la obra de dos compositores y los resultados de la revisión del archivo de partituras de la Banda. Se toman como criterios para dicho análisis las formas musicales y las estructuras armónica y melódica, esta última con el objeto de determinar los niveles técnicos de los instrumentistas.

A lo largo de los muchos años de existencia de la Banda desfilaron innumerables instrumentistas de viento y percusión, músicos mayores, directores y también compositores. En este último campo, los más destacados son: Juvenal Granja Luna (1877-1939), Ismael Solís Ayerbe (1868-1922), Luis Larrañaga (1877-1945), Manuel María Burbano (1883-1971), Julio Zarama Rodríguez (1985-1939, músico mayor y director), Manuel J. Zambrano (1889-1964), Diógenes Ocaña (1885-1931), José Antonio Rincón (1893-1957, director); Floresmilo Flórez (1899-1962, director); Jesús Maya Santacruz (1904-1985), Plinio Herrera Timarán (1904-1994), Pedro Heriberto Morán (1915-2010, director), Fausto Martínez Figueroa (1921-2008, director); Luis *Noro* Bastidas (1933), Edgar Granja (1938, músico mayor) y Alfonso Yépez Huertas (1955).

Los trabajos de estos compositores los determinan los ritmos tradicionales colombianos, populares europeos y los nuevos influjos de los que ya se ha hablado. El único compositor que combinó lo popular y lo

académico fue Alfonso Yépez; la mayoría de sus obras se inscribe en las rítmicas tradicionales, pero también escribió un concierto para trompeta y dos sinfonías. De este amplio grupo, se van a abordar, por las limitaciones de este apartado, sólo los trabajos de Julio Zarama y Manuel J. Zambrano, puesto que sus casos son, lo que se puede llamar, prototípicos, por las condiciones que los rodearon.

Julio Zarama Rodríguez ingresó a la Banda del Batallón Granaderos desde temprana edad para tocar los instrumentos de percusión; permaneció en ella hasta las cercanías de su muerte y llegó a ocupar los cargos de músico mayor y director. Después de pasar un tiempo en la interpretación de dichos instrumentos (bombo, platillos, caja) y de haber adquirido los conocimientos musicales básicos, sus adelantos le permitieron tocar el cornetín y el fliscorno barítono. Su ascenso fue rápido, porque en 1905, cuando tenía 20 años, ya formaba parte de la nómina como músico de primera clase en la Banda que, en ese entonces, se adscribía al Batallón Reyes y la dirigía José María Bucheli.[87]

A Zarama lo nombró músico mayor el presidente conservador José Vicente Concha (1914-1918) el 10 de marzo de 1915,[88] y como director de la agrupación, en 1930, el gobernador Francisco Albán,[89] cargo en el que permaneció aproximadamente hasta 1935. Es un caso prototípico de la modalidad de educación musical informal, porque en su formación no intervino la academia. La Escuela de Música de la Universidad de Nariño inició sus actividades apenas un año antes de su fallecimiento y, hasta donde se sabe, no estudió en ningún otro centro del país o fuera de él, lo que lleva a colegir que buena parte de lo que incorporó a su haber, Zarama lo derivó de los procesos informales de la Banda y de otras fuentes no estructuradas, lamentablemente difíciles de determinar.

La producción de Zarama no es muy grande: compuso, hasta donde se conoce, treinta y cinco obras, repartidas entre pasillos (19), marchas (5), himnos (4), valses (3), tangos (2), danzas (1) y barcarolas (1). Como heredero de las formas musicales decimonónicas, no se dejó seducir por los nuevos influjos llegados a Pasto en las primeras décadas del siglo XX; sus dos tangos son la única excepción. Es característica de la época, debido a la demanda social, la sobreproducción de pasillos, situación que también se observa en la obra de Zarama.

En términos generales, la estructura de sus pasillos se ajusta a la forma tradicional colombiana: forma tripartita, cada parte con 16 o 32 compases

[87] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 80-81.
[88] Decreto Presidencial 461, de 10 de marzo de 1915.
[89] Decreto 386, de junio 20 de 1930, AHP, Fondo Gobernación.

subdivididos en períodos de ocho compases y frases de cuatro; las partes poseen una distribución armónica, que depende de si la tonalidad axial es menor o mayor; cuando la primera parte está en tono menor, la segunda modula al relativo mayor y la última al axial mayor, y cuando la primera inicia en tonalidad mayor, la segunda modula a la subdominante y la tercera a la dominante. Sin embargo, esta estructura no es taxativa, porque también se pueden encontrar pasillos cuya funcionalidad armónica dista un poco del esquema tradicional, funcionalidad en la que, al parecer, priman las necesidades expresivas del compositor.

En la generalidad de sus obras puede verse el uso recurrente de interdominantes, especialmente la del VI grado que lleva al II, lo mismo que la dominante secundaria (II grado mayor siete) para ir al V. La utilización de estos acordes, como se verá después, no buscan la modulación, sino un cambio de color transitorio, lo que puede verse en el pasillo *Elvira* y en la marcha *Bodas de Plata,* por citar sólo dos ejemplos.[90] Del conjunto de trabajos de Zarama, se destaca la presencia de un vals, *Bertha,* porque denota el abordaje de una forma poco común en la composición regional de la época.

El vals es una danza europea que gozaba del aprecio social en los países occidentales, a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del XX.[91] La consulta de diferentes archivos locales[92] mostró la fuerte demanda que tenía el vals en la sociedad pastusa de la primera mitad de la centuria pasada. Los compositores que más sobresalen en dichos archivos son: Johann Strauss (1825-1899), J. Ivanovici (1845-1902), Émile Waldteufel (1837-1915), Franz Lehár (1870-1948), Ernesto Becucci (1845-1905), Juventino Rosas (1868-1894), Luis A. Calvo (1882-1945), Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941), Pedro Morales Pino (1863-1926), Maruja Hinestrosa (1914-2002) y Julio Zarama. El más destacado es el compositor francés Émile Waldteufel, por la reiterada reproducción manual de sus obras.

En el Archivo de la Banda Departamental existen aproximadamente 86 valses de compositores de diferentes nacionalidades; muchos de ellos

[90] De la marcha *Bodas de Plata* se conserva un impreso de 1926, editado por Humberto Conti, en una publicación denominada Colección de Música Nariñense, cuyo valor unitario era 50 centavos.

[91] Antoine Goléa, *Diccionario Larousse de la música*, Vol. 7 (Barcelona: Argos Vergara, 1991), 1244.

[92] Para formarse una idea de lo que fueron los ritmos predominantes a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se procedió a revisar los archivos particulares más antiguos con los que se cuenta en la ciudad: el de Ignacio Burbano, que compendia los repertorios que interpretaba su padre, Manuel María Burbano, y que están bajo el cuidado del Dpto. de Música de la Universidad de Nariño; el de Joaquín Martínez, que está en manos de Javier Martínez, su nieto; el de Alicia Eraso Delgado, y un libro de estudio de Margarita Genoveva Ruiz Rosero. También se revisó el archivo de la Banda Departamental, que conserva manuscritos desde la década de los años veinte aproximadamente. Salvo este último, los restantes archivos son pequeñas colecciones que los familiares han conservado con celo.

son antiguas partituras, que proceden de la década de los años veinte; en este amplio listado, además de los compositores ya mencionados, pueden encontrarse muchos otros, tanto europeos como latinoamericanos y colombianos. *Bertha* se compuso hacia 1930 y lo arregló para la Banda el propio compositor, en 1931. En el mencionado archivo se conserva el arreglo de este vals, en una carpeta que contiene un conductor melódico, a manera de guía para la dirección, y muchas de las *particelle* originales manuscritas por el mismo Zarama. También contiene partituras copiadas por otras personas, indicativo de que los originales se deterioraron y se necesitó volver a escribirlas para poder interpretarlo; su conservación física permite colegir que se interpretó reiteradamente, por lo menos hasta 1982, año en que Julio Flórez realizó la última copia manuscrita.

Bertha es una obra compuesta al estilo del vals vienés; la integran: una introducción en *tempo* andante, cuatro partes y coda. La introducción y la primera parte se escriben en F, la segunda modula a la subdominante (Bb), como es común en las piezas de salón decimonónicas; la tercera vuelve a la tonalidad axial, la cuarta modula a la dominante (C) y la coda, que conserva la tonalidad precedente, modula a F, para reexponer el tema de la primera parte. Se encuentran muchas similitudes con valses como *Aurora*, de Juventino Rosas, y *Blancas palomas*, de J. Ivanovici, obras que se conocían en Pasto desde la década de 1910,[93] si no antes.

Los argumentos expuestos llevan a colegir que Zarama tenía claramente identificada la forma sobre la cual compuso esa obra; para que pudiera lograr esta precisión estilística, debió estudiar minuciosamente los valses de los que disponía y que, sin lugar a dudas, eran los que poseía la Banda y que se interpretaban con mucha frecuencia, tanto en sus tiempos de instrumentista como de director. No fueron muchos los compositores que incursionaron en esta modalidad de vals, pues, hasta donde se ha podido determinar, sólo tres lo han hecho: Maruja Hinestrosa (1914-2002), Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941) y Jesús Maya Santacruz, quienes compusieron *Valle de Atriz, Horas de amor* y *Bella es mi ciudad,* respectivamente. Sobre el primero, dice Luis Gabriel Mesa que

> [...] el título, alusivo en este caso al territorio donde se encuentra ubicada la ciudad de Pasto (al pie del volcán Galeras), representa... un tributo paisajístico mediante el cual se pretende suscitar un emblema de identidad para los nariñenses.

[93] En el libro de estudio de Margarita Genoveva Ruiz Rosero, que contiene valses y pasillos manuscritos, en el que se incluye a Juventino Rosas e Ivanovici, aparecen las fechas 22 y 25 de octubre de 1919, al pie de dos de los valses ubicados en la parte final del libro, *Estudiantina* y *Las flores*, de Émile Waldteufel.

> No obstante, las herramientas que definen el estilo tanto compositivo como interpretativo de este vals ponen en evidencia recursos netamente europeos, limitando cualquier vestigio de regionalismo al solo título.[94]

Los valses de Zarama, Ordóñez y Maya, al igual que el de Hinestrosa, tampoco evidencian elementos regionalistas o nacionalistas, sino que se emparientan, al guardar las debidas proporciones, con la producción de compositores franceses o austriacos.

De este breve análisis, puede abstraerse un conjunto de conocimientos que conformaron el pénsum implícito, del cual se sirvió Julio Zarama: lectura y escritura musicales, ritmos tradicionales colombianos (pasillo y danza), populares europeos (vals, marcha, barcarola) y populares latinoamericanos (tango); armonía propia de los ritmos mencionados; instrumentación para banda de vientos, que implica el conocimiento de las diferentes afinaciones, tesituras, posibilidades expresivas y limitaciones técnicas; interpretación de instrumentos de percusión y metales y dirección de banda. El conocimiento de las formas clásicas (sinfonías, oberturas, suites, serenatas, conciertos) también formó parte de dicho pénsum.

La existencia de valses compuestos al estilo vienés en la producción local, en una época en la cual las vías de acceso a la ciudad eran simples caminos de herradura, muestra, por un lado, la capacidad mercantil de las metrópolis europeas y, por otro, su hegemonía cultural sobre los países latinoamericanos. Esta imitación, desde el punto de vista educativo, en modo alguno resulta negativa; en el proceso de análisis de las obras del Viejo Continente, el *estudiante* tenía la posibilidad de asimilar sus elementos constitutivos, a partir de los cuales podía enriquecer su producción y viabilizar la creación de ritmos mestizos, que permitieran reflejar las particularidades de la sociedad de la cual era parte. Como es lógico, esta dinámica era muy útil para el desarrollo cultural y para la construcción de identidad.

Manuel J. Zambrano, que nació en Pasto el 5 de febrero de 1889 y falleció en la misma ciudad el 3 de abril de 1964, fue saxofonista de la Banda desde 1905 hasta, aproximadamente, 1955, lo que quiere decir que permaneció en esta agrupación 50 de sus 76 años. No se han encontrado registros que permitieran pensar que fuera alumno o profesor de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, por lo que se puede afirmar que su proceso de formación se inscribió en la modalidad de educación musical

[94] Mesa Martínez, *Maruja Hinestrosa. La identidad nariñense a través de su piano*, 42.

informal, donde, como ya se ha manifestado, las agrupaciones musicales cumplieron un importante papel. Además de haber integrado la Banda, fue miembro de las orquestas Unión Musical Nariñense y Champagnat; no obstante haber hecho parte de estas agrupaciones, su mérito más grande es el trabajo en el campo de la composición.

Cuando se habla de la magnitud de su producción, no resultan extrañas las expresiones de asombro: compuso alrededor de 2400 piezas, obras contenidas en siete volúmenes que, en la actualidad, se encuentran bajo la custodia de Lilian Zambrano, una de sus nietas. Después de revisar estos documentos, se pudo constatar que algunas obras se repiten, pero su número no llega a ser representativo. La pregunta que surge, entonces, es: ¿cómo pudo acumular una obra de semejantes proporciones? Comentan sus familiares que, en el tiempo posterior a su jubilación de la Banda, Zambrano componía metódicamente ocho horas diarias, de lunes a viernes, hasta las postrimerías de su vida.[95] Sin embargo, no toda su producción procede de dicha época, porque hay muchas obras registradas con fechas anteriores en los archivos de la Banda y en colecciones privadas, a las que se ha tenido acceso.

Los ritmos sobre los cuales escribió sus obras son, en el orden de frecuencia: pasillo, bambuco, vals, danza, porro, marcha, tango, ranchera, polca, *fox-trot,* bolero, *one step,* rumba, guabina, guapango y bunde. Como se puede ver, su trabajo se inscribe en las rítmicas tradicionales decimonónicas y, a diferencia de Zarama, también en los aires que llegaron en las primeras décadas del siglo XX, lo que podría deberse a que Zambrano vivió 25 años más que Zarama, hecho que le posibilitó conocer con mayor profundidad los ritmos norteamericanos, latinoamericanos y caribeños, ritmos que, para la década de 1960, ya eran hegemónicos, porque habían logrado desplazar a los tradicionales; este compositor tenía un conocimiento detallado de la generalidad de los ritmos que empleó. La armonía, aunque recursiva, no se aleja de los cánones tradicionales, puesto que utiliza los círculos más recurrentes en este tipo de repertorios. El hecho más notable que tiene este trabajo es la riqueza melódica; en este sentido, la creatividad del autor no tiene precedente ni local ni nacional.

La obra de Zambrano representa la época de transición entre la tradición y las nuevas músicas. Si se recuerdan las palabras de Luis E. Nieto, transcritas en el Capítulo 1, se puede decir que Manuel J. Zambrano poseía una mente mucho más abierta al cambio y al aprendizaje. La

[95] Testimonio de su hijo, Eduardo Zambrano Bastidas (1917-2007).

utilización de rítmicas latinoamericanas y caribeñas implicó un estudio minucioso de sus componentes, proceso que produjo la asimilación de nuevos elementos estructurales y morfológicos, lo mismo que culturales. El abordaje de la música de la Costa Caribe colombiana, por ejemplo, implica el conocimiento de su cultura y la asimilación de algunos aspectos de su idiosincrasia. Sin embargo, se debe aclarar que, dada la abrumadora cantidad de pasillos, bambucos, valses y danzas, Zambrano fue un defensor de la tradición, al igual que muchos de sus contemporáneos. Caso similar es el de Jesús Maya Santacruz; su obra, modesta en comparación con la de Zambrano (251 piezas), también combina elementos de la tradición con los ritmos latinoamericanos y caribeños.

El trabajo de Zambrano evidencia un aprovechamiento del pénsum implícito similar al de Zarama, con la diferencia de que el primero nunca se interesó por la dirección, y, mientras el segundo buscó un acercamiento a las formas europeas, Zambrano se volcó sobre las músicas tradicionales y populares del continente.

El archivo de la Banda contiene obras que se han acumulado a lo largo de casi todo el siglo XX y lo que va corrido del actual; se organiza por ritmos y formas musicales. El listado de las obras se consigna en un cuaderno, cuyo orden alfabético permite la rápida ubicación de una obra. Las partituras, debidamente ordenadas en carpetas numeradas, se guardan en anaqueles, que las protegen de la humedad y el polvo. El repertorio lo componen obras de música popular y académica, siendo las primeras las de mayor volumen. La música europea y americana está toda impresa, salvo por las *particelle* que, por deterioro o pérdida, se ha necesitado restituir con manuscritos. La música regional y nacional se ha copiado a mano, con exclusión de algunos arreglos adquiridos en los últimos veinte años.

La ausencia de arreglos impresos de música tradicional anteriores a 1990 muestra, por un lado, que las instituciones culturales y las editoriales privadas no se interesaron en la producción de estos materiales y, por otro, que la difusión de estos repertorios ha estado en las manos, casi exclusivamente, de los directores de las bandas y de algunos de sus instrumentistas, lo que empieza a cambiar tardíamente, cuando el entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) inició un trabajo de edición de los repertorios de las regiones colombianas a comienzos de los noventa, centrando su interés en las bandas municipales, lo que llevó a la constitución del Plan Nacional de Bandas del actual Ministerio de Cultura. Dentro de esta política, en 1993 Colcultura realizó un concurso nacional de arreglos de música tradicional, que ganó Heriberto Morán

Vivas con su versión, para banda, de *Adiós a Bogotá,* obra original de Luis A. Calvo.[96] También están los arreglos de Jesús Pinzón Urrea, Guillermo Félix y Francisco Zumaqué publicados en el mismo año, bajo el título *Música de las Regiones de Colombia*.

Al abordar los casos de Julio Zarama y Manuel J. Zambrano, se analizaron las bondades del pénsum implícito relativo a los compositores. Al revisar el archivo de partituras de la Banda, ha resultado posible aislar un campo de conocimiento relacionado con los instrumentistas. Como es común a las bandas y orquestas sinfónicas, en esta agrupación existe una división que establece una jerarquía determinada por el nivel técnico e interpretativo del músico, configurada del siguiente modo: solista y músicos de primera, segunda y tercera clase. Si se tiene en cuenta esta clasificación, las responsabilidades van de mayor a menor, siendo las más exigentes y delicadas las del solista.

La jerarquía de la que se habla resulta más evidente en las obras académicas, como sinfonías, oberturas, conciertos, suites, selecciones, valses brillantes, fantasías y ballets. En este repertorio, escrito originalmente para orquesta sinfónica, los clarinetes deben asumir la mayor carga de lectura, porque les corresponde interpretar el papel que en dicha orquesta tocan los violines, lo que los lleva a estudiar escalas, arpegios e intervalos, tanto en *legato* como en *staccato,* para desarrollar velocidad. Los clarinetistas deben cuidar especialmente la afinación, porque, a pesar de que existen *divisi* para primeros, segundos y terceros clarinetes, la masa sonora la produce la duplicación de la misma línea melódica, técnicamente denominada unísono, que requiere un cuidado extremo, porque la desafinación es susceptible de notarse con mayor facilidad.

Como se sabe, los solos —fragmentos melódicos que se tocan sin la duplicación de otros instrumentos— los realizan instrumentistas que, por este hecho, se denominan solistas. En la transcripción de una obra sinfónica al formato de la banda de vientos, los solos los interpretan los mismos instrumentos, salvo, por obvias razones, los que están a cargo de las cuerdas. En la Banda, esta labor ha presentado algunas complicaciones, por la carencia de algunos instrumentos, como el oboe, el fagote, el corno inglés, el corno francés, la tuba en C y los timbales, entre otros. Esta situación la tuvieron que resolver los músicos mayores, quienes debían escribir el papel para que lo interpretara otro instrumento; también lo solucionaban los solistas por medio de la transposición. Las partes de los

[96] Premios de Colcultura, http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-252406

violonchelos y los contrabajos de la orquesta las realizan, en la Banda, los trombones y las tubas, lo cual plantea problemas de fraseo, dinámica y articulación.

En la *Obertura 1812*, de Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893), por ejemplo, uno de los problemas que deben resolver estos instrumentistas son los 14 compases ligados —aproximados 40 segundos— de la nota Bb en el inicio del Andante con una intensidad de *piano* (p). La emisión de esta nota resulta muy fácil para los contrabajistas, pero muy difícil que la realizasen los metales mencionados. Para salvar esta situación, los músicos de la Banda se ponen de acuerdo para respirar en lugares diferentes, teniendo cuidado de no producir alteraciones al volver a emitir el sonido.[97] Esta práctica mejora la dinámica y la afinación del instrumentista.

Otro problema con el que tienen que lidiar los instrumentistas de la Banda es el relativo a las tonalidades. En general, cuando se transcribe una obra sinfónica para vientos, las tonalidades del original no pueden mantenerse. El arreglista tropieza con la diferencia de afinación entre clarinetes y violines (Bb y C, respectivamente), instrumentos que, en una y otra agrupación, tocan las mismas líneas melódicas. Otro problema es la limitación de las tesituras de los vientos en comparación con las cuerdas, lo que lleva a situaciones como la que se presenta en la obertura de la *Caballería Ligera* de Franz von Suppé (1819-1895), en la que los instrumentos de afinación en Bb deben tocar en Dd menor y los de afinación en C lo hacen en Cb menor, mientas que en la versión original las cuerdas tocan cómodamente en A menor. Esta situación, sin embargo, no resulta necesariamente desventajosa, porque obliga a los instrumentistas a desarrollar elevados niveles de exigencia técnica.

[97] Conversaciones con Fausto Martínez Figueroa, 2005.

Fotografía 17. La Banda Departamental de Nariño en el quiosco de la plaza principal de Pasto hacia 1930. Los niños arracimados en la grada han buscado estar muy cerca de los músicos, para poder oír mejor y ver cómo tocaban los instrumentos
Fuente: Javier Burbano Orjuela

Como se puede ver, el pénsum implícito de la Banda favorece sensiblemente aspectos técnicos e interpretativos de los músicos, porque el estudio de las partes correspondientes les brinda la posibilidad de mejorar en diferentes aspectos. En la revisión física de las partituras, se pudo comprobar que los instrumentistas estudiaban disciplinadamente sus papeles, porque la mayoría de ellas presenta buen número de anotaciones a lápiz y huellas dactilares en el reborde inferior. Estas marcas son signos que evidencian procesos formativos adelantados por los músicos en procura de resolver los problemas planteados por cada obra. El pénsum implícito les proporciona a los músicos el conocimiento de repertorio popular y académico y les permite confrontar sus temores y manejar el pánico escénico, porque su trabajo no se queda en el salón de ensayos, sino se lleva a la presentación pública, espacio donde el músico mide su capacidad real y posibilita que la música cumpliera su función social.

3.3.2 The Betters, nuevas músicas y viejas tensiones

En la fotografía, tomada hacia 1967, se puede apreciar el grupo juvenil The Betters (Los Mejores) en un ensayo en Tumaco, previa su presentación en el Carnaval de esta ciudad portuaria. También hay dos espectadores

sin identificar, en el plano posterior, que, a juzgar por la actitud de atenta escucha, posiblemente eran aprendices en procura de mejorar sus conocimientos musicales. Se aprecia la informalidad característica de un ensayo y la evidencia de una lección de ritmo, en el primer plano, entre Alonso Santander y Jaime Cortés; este último, al parecer, funge como cantante, porque es el único que tiene a su disposición un micrófono; su presencia en el grupo fue circunstancial, porque no vuelve a aparecer en fotografías posteriores.[98]

Fotografía 18. Grupo The Betters, hacia 1967, con sus integrantes, de izquierda a derecha: Alonso Santander (maracas), Hugo Gerardo Dávila Santander (guitarra), Pedro Nel Santander (güiro), Omar Granja (batería), Clark Hernán Santander (guitarra) y Jaime Cortés
Fuente: ÁLvaro Sansón Hernández

La fotografía tiene una gran ausencia: la notación musical. Como se puede apreciar, no hay atriles ni partituras, circunstancia que permite deducir que todos los músicos que componen este cuadro de ensayo están tocando de oído. En estos procesos, era habitual que el arreglo se construyera colectivamente, bajo la orientación del músico más experimentado del grupo. Dichos arreglos casi nunca se escribían, por lo que cada uno de los intérpretes debía memorizar lo correspondiente. El empirismo fue la constante en los conjuntos que surgieron en Pasto en torno a las nuevas tendencias musicales, desde la aparición del bolero

[98] Entrevista a Marino Coral, 11 de noviembre de 2014.

hasta los albores del nuevo siglo. Para estos músicos, el desconocimiento de la notación musical no fue una limitante para la creatividad.

En esta escena, el pénsum implícito muestra signos de existencia de dos maneras: por un lado, es evidente la lección de ritmo que recibe el intérprete de las maracas, quien, a juzgar por su actitud, lo estaba tomando muy en serio. La posición de las manos y la inclinación de los cuerpos de los dos músicos relacionados en este proceso son muy similares. La mirada atenta de Cortés sobre la ejecución de Alonso Santander es una clara muestra de la transmisión del saber musical que se estaba produciendo en ese momento. Por otro lado, al tomar en cuenta lo anterior, se puede pensar que el grupo estuviera montando, un día o unas horas antes de la presentación, una pieza que aún no conocía, posiblemente *el tema que estaba sonando,* de allí la tensión de sus rostros. Como se verá más adelante, las orquestas tropicales debían aprender, a marchas forzadas, los últimos éxitos impuestos por la radio, para que pudieran satisfacer la demanda de la sociedad.

Los instrumentos que posee el grupo son los característicos de la música tropical, con la excepción de las guitarras eléctricas. Si bien es cierto que el uso de la guitarra acústica es tradicional en Pasto, aquellas eran, para finales de la década del sesenta, una novedad. El grupo The Betters fue el primero en usarlas en esta ciudad;[99] sin embargo, su consecución no fue simple. Para poder contar con estos instrumentos y los indispensables equipos de amplificación, los miembros de este grupo apelaron al recurso propio de las ciudades aisladas como Pasto: la fabricación casera. Marcial Santander, padre de Alonso, Pedro Nel, Clark y Hugo, se dio a la tarea de fabricar las guitarras, al servirse de la imaginación y el ingenio para resolver los problemas propios de las limitaciones del medio; por ejemplo, para construir el vibrador utilizó un piñón de bicicleta. Posteriormente, en la medida en que el grupo fue alcanzando reconocimiento, las condiciones y la calidad de los equipos mejoraron sensiblemente;[100] adquirieron guitarras de la marca Mónica, de fabricación japonesa, y amplificadores Losdernan.[101]

Desde el punto de vista de la ejecución, se puede apreciar que las funciones de los guitarristas eran diferentes. La posición de las

[99] Entrevista a Marino Coral.

[100] Entrevista a Julián Guerrero, Bogotá, 11 de noviembre de 2014.

[101] Según testimonio de Álvaro Sansón, esta marca, Losdernan, no es norteamericana o europea, es colombiana; con mayor precisión, de Medellín; el dueño y fabricante de los aparatos de amplificación era un señor llamado Hernán. Esta denominación es una contracción de la frase *los-de-Hernán*; cuando alguien preguntaba por equipos de esta naturaleza, quienes conocían al fabricante contestaban: "los de Hernán"; como esta frase se volvió común, el propietario decidió quitarle la "H" y contraerlo.

manos izquierdas permite establecer que Hugo —quien muestra la posición del acorde de La menor— se encarga de la guitarra rítmica y de acompañamiento, mientras que Clark —quien tiene los dedos en las cuerdas "mi" y "si", a la altura de los trastes segundo y tercero, y porta en el dedo pulgar de la mano derecha una uñeta— se encarga de la interpretación de material temático y los contracantos, llamados en este medio punteos. Por la ausencia de instrumentos como saxos, trompetas o flautas, no tenían otra alternativa diferente para realizar esta labor. En sus comienzos, tocaron salsa con estas guitarras,[102] lo que no deja de ser una situación un poco atípica.

La guitarra eléctrica es un signo de la tecnificación de la música, pero también resulta el punto de quiebre definitivo con la tradición musical. La guitarra eléctrica no sólo abandona la estructura de la guitarra acústica, porque su sonoridad depende de la amplificación de un sistema eléctrico y no de la caja de resonancia, sino también abandona sus repertorios y sus ritmos característicos. Este instrumento es vástago de las nuevas músicas populares, de las nuevas tecnologías electroacústicas, del comercio fonográfico y de los espectáculos masivos; su utilización es típica de músicas como el rock, el *rock and roll*, el *twist,* el go-gó, el ye-yé y la balada, entre muchos otros géneros de las corrientes de los años sesenta, en los que se inscribía The Betters.

Muchos de los elementos performativos de The Betters se inspiraron en el grupo The Beatles.[103] Al comparar la fonética de las palabras The Betters y The Beatles, se encuentra una semejanza que, en un medio con escaso conocimiento del idioma inglés como el pastuso, fácilmente podría llevar al equívoco de que se trataba de la misma denominación. El formato logotípico de las letras es exactamente el mismo; al respecto, puede notarse la forma alargada de la letra "T" y los dos niveles de mayúsculas; asimismo, el uso de letras negras sobre fondo blanco en el parche del bombo de la batería y los dibujos de las tres cabezas, que emulan alguno de los muchos dibujos que se hicieron de The Beatles. La clásica foto en la que el grupo inglés atraviesa la calle en una fila, que sirvió como portada del disco Abbey Road, también la utilizó The Betters para promocionar su trabajo. A pesar de todas estas circunstancias, no resulta pensable que hubiera una intención mimética y que el grupo pastuso hubiera querido beneficiarse de la imagen del cuarteto de Liverpool; más bien es la reproducción de un modelo impuesto por los dominios de la publicidad que, para la década de

[102] Entrevista a Julián Guerrero.
[103] Entrevista a Marino Coral.

los sesenta, ya tenía cobertura mundial por medio de la radio, la televisión y el cine.

La música de dicha década era diferente a la de los cuarenta. La sociedad pastusa, en especial la juventud, buscaba emociones en la nueva música americana, inglesa y latinoamericana (*jazz, rock, rock and roll, twist,* pachanga, charanga, go-gó y ye-yé, entre otros), para lo cual los intérpretes estaban reuniendo las condiciones (caso de The Betters) para interpretarla. Para esta época, las músicas caribeñas y antillanas ya habían dado una dura pelea contra la tradición desde los años treinta y se puede afirmar que su nivel de asimilación y aceptación social, en los sesenta, ya había ganado mucho terreno. Como se verá después, las orquestas Jazz Colombia, American Jazz y Alma Nariñense tocaban permanentemente dichas músicas en los clubes y hoteles de prestigio de la ciudad. Sin embargo, los nuevos influjos volvieron a generar reacciones entre quienes conservaban viva la imagen de los tiempos idos. El periodista Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo), en una forma bastante emocional, evidenciaba su horizonte histórico, cuando escribió, en 1970:

> "... en estos turbulentos días que padecemos, en esta atolondrada y ambigua época, de los melenudos y asqueantes *"hippies"* y *"ye-yés"* una serenata ya no es la emocionante y artística estampa de los tiempos idos. Hogaño, el exótico bandoneón, la guitarra eléctrica y las maracas negroides, junto con el golpear estruendoso de las latas del destartalado *"jeep"* en el que se han desplazado los falsos serenateros de hoy que hace de bombo, es un tormento antes que la divina expresión del arte. Los dadores de "serenos", estos si, de los actuales tiempos, llegan despertando a todo el vecindario con sus aguardentosos gritos tarareando enloquecidos las torpezas "musicales" que en breve tratará de interpretar la falsa orquesta.[104]

Este comentario de Kar A. Melo es el resultado de una nostalgia atávica muy próxima a la que sentía Benjamín Belalcázar, en 1909, cuando pronunció su célebre frase: *Pasto se va*. En el mismo texto, Kar A. Melo rememora las épocas de la orquesta Unión Musical Nariñense, que fundó, hacia 1918, el cantante español José María Navarro y que dirigió el compositor José Antonio Rincón; al comparar la solemnidad de las nuevas serenatas de esta orquesta con las de los sesenta, dice afectadamente: *"Pasto se nos fue"*. Es probable que este comentario lo hubiera suscitado The Betters, puesto que, en ese entonces, era uno de los pocos grupos, si no el único, que interpretaba en la región las músicas a las que se refería Benavides Rivera.

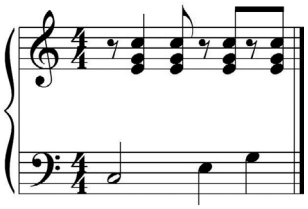
[104] Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo), "Una serenata inolvidable", *Revista Cultura Nariñense*, 33.

3.3.3 Los tríos románticos: el amor y la sensualidad del bolero

Cuando se busca una definición del bolero, se tropieza con la dificultad de encontrar acepciones relativas, predominantemente, al bolero español y muy poco sobre el ritmo latinoamericano: el bolero ibérico es una danza ternaria (3/4 o 3/8) que tuvo sus orígenes a finales del siglo XVIII y que se deriva de la seguidilla,[105] mientras que el segundo, es el consenso general, surgió en la Provincia de Santiago, al oriente de Cuba, a finales del siglo XIX, y proviene de la antigua contradanza europea. Como resultado de su ancestro, su métrica es binaria, 2/4 para el original cubano y, posteriormente, 4/4 para la versión mexicana. Quienes han estudiado tanto el bolero español como el latinoamericano concuerdan en afirmar que no existe relación alguna entre ellos por sus diferencias métricas e históricas.[106]

El bolero cubano se fundamenta en la conocida clave rítmica del son denominada cinquillo, que proviene de la contradanza y que, luego, recibiría la influencia de las corrientes musicales mexicanas, al ingresar por Yucatán.[107] En México, con *Guty* Cárdenas (1905-1932) y Agustín Lara (1897-1970), sufre una transformación en muchos sentidos, para popularizarse en Latinoamérica y en el mundo.

El cinquillo cubano



Rítmica del bolero mexicano

Algunas versiones sostienen que el bolero cubano proviene de la música gitana española, por la similitud de sus danzas ligeras y por el uso de la guitarra;[108] sin embargo, sus características rítmicas lo emparientan con la contradanza inglesa, del siglo XVI, y su derivación, la contradanza francesa. Cuando estas danzas arribaron a Santo Domingo, traídas por los

[105] Goléa, *Diccionario Larousse de la música*, Vol. 1, 179.
[106] Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros* (Bogotá: Jaime Rico Salazar, 2000), 13.
[107] Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, 174.
[108] Daniel Terán Solano, "La historia del bolero latinoamericano (1), 9 de agosto de 2009", http://historiatotal-dantesol.blogspot.com.co/2009/08/la-historia-del-bolero-latinoamericano.html (consultado el 29 de noviembre de 2014).

esclavistas franceses, concluyeron su periplo en Cuba. En esta isla, con el calor tropical y el aroma dulce de la caña de azúcar, se mixturaron con las sonoridades autóctonas y fructificaron de muchas maneras. Al respecto, Alfonso de la Espriella dice:

> En 1791, con la emigración que se produjo en Haití, muchos franceses se fueron con sus negros esclavos y libertos, unos para Nueva Orleans y otros para el oriente de Cuba, revolviendo su música con la de los indios siboneyes y tainos, de donde surgió la contradanza cubana, la danza afrocubana, la danza, las habaneras, el danzón y luego nuestro bolero.[109]

Pronto, este nuevo género se difundió en Latinoamérica; la delicadeza de su ritmo, el romanticismo de sus canciones y la sensualidad del baile le posibilitaron un rápido acceso a los diferentes medios sociales de los países del subcontinente, incluido Brasil, a pesar de la diferencia idiomática; también se popularizó en Estados Unidos y Europa, especialmente en España. En Estados Unidos se destacaron *Nat* King Cole (Nathaniel Adams Cole),[110] Bing Crosby, Frank Sinatra y Matt Monro, y en España tuvieron mucho renombre María Dolores Pradera, Rocío Dúrcal y Tamara (Tamara Macarena Valcárcel Serrano). En Latinoamérica, los países en los cuales este género tuvo mayor cultivo fueron Cuba y México; en este último, al bolero lo redimensionaron y llevaron a su máxima expresión las voces de cantantes como Agustín Lara, Chavela Vargas, Pedro Infante, Javier Solís, María Grever, Pedro Vargas, Roberto Cantoral, José José, Armando Manzanero, Marco Antonio Muñiz, *Guty* Cárdenas (Augusto Alejandro Cárdenas Pinelo) y *Toña* la Negra (María Antonia del Carmen Peregrino Álvarez), nombres citados entre un extenso listado.

El aporte de México, además de crear un nuevo bolero más lento y romántico, fue el de los tríos, constituidos fundamentalmente por guitarras y voces, modalidad de agrupación que también procede de Cuba, pero los mexicanos le dieron mayor realce. En Cuba, uno de los grupos más famosos fue el Trío Matamoros, que componían Miguel Matamoros, Rafael Cueto y Siro Rodríguez, quienes interpretaban la música con dos guitarras y canto, como después fue común en algunos tríos de Pasto, como el Trío Martino. Comenta Gilberto Puente, requintista del trío Los Tres Reyes, que el Trío Matamoros interpretaba las canciones a dos voces

[109] Alfonso de la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero* (Bogotá: Norma, 1997), 35.

[110] *Nat* King Cole, cuyo nombre era Nathaniel Adams Cole (1919-1965), fue un cantante norteamericano que realizó versiones en español de famosas canciones, como el pasaje *Ansiedad* y el bolero *Quizás, quizás*, de Chelique Sarabia y Osvaldo Farrés, respectivamente.

y que la inclusión de la tercera voz fue un aporte mexicano.[111] Otros tríos cubanos que alcanzaron algún reconocimiento internacional fueron el de Servando Díaz, el Trío La Rosa y los Hermanos Rigual.[112] En México, los más connotados fueron: Los Panchos, Los Tres Diamantes, Los Tres Ases, Los Tecolines, Los Dandys, Los Fantasmas, Los Tres Caballeros , Los Tres Reyes, Calaveras, Los Delfines, Los Duendes, Monterrey, Janitzio, Culiacán, Los Jaibos y Los Santos, entre muchos otros, tríos que mayor influencia ejercieron en la música romántica de los restantes países del subcontinente.

La mayoría de los intérpretes y compositores que protagonizaron la época del bolero se formaron al margen de la academia. En general, provenían de otras profesiones y oficios y sólo cuando empezaron a tener éxito se orientaron hacia la música e hicieron carrera dentro de ella. Entre los más destacados músicos, en este ámbito, se cuentan Agustín Lara (1897-1970), *Guty* Cárdenas (1905-1932), Sindo Garay (1867-1968), Miguel Matamoros (1894-1971), Pedro Flores (1894-1979), Silvia Rexach (1922-1961), Myrta Silva (1923-1987), Chico Navarro (Bernardo Mitnik Lerman) (1933), Sarita Herrera (1918-1987), Jaime R. Echevarría (1923-2010), José Barros (1915-2007), Edmundo Arias (1925-1993), Carlos Julio Ramírez (1916-1986), Víctor Hugo Ayala (1934), *Tito* Cortés (1929-1998), los hermanos Gilberto y Raúl Puente, entre muchos otros. Al respecto, *Bebo* Cárdenas manifiesta que la auténtica música popular cubana la compusieron troveros callejeros empíricos, que aprendieron a tocar y cantar con amigos y familiares.[113]

Pero, en este campo del bolero, también hubo músicos de escuela, entre los que se destacan importantes cantantes de ópera y zarzuela, quienes decidieron incursionar en el mundo del bolero seducidos por el creciente mercado que estaba produciendo su vertiginosa propagación. Para dar una idea, se citan los siguientes: Rita Montaner (1900-1958), Ernesto Lecuona (1895-1963), María Grever (1885-1951); Rafael Hernández (1891-1965), Consuelo Velázquez (1920-2005), Pedro Vargas (1906-1989), Elenita Santos (Gilén Nazir Cabalén) (1933), Américo Belloto Varoni (1913-1965), Luis Macía (1906-2000), Jorge Áñez (1892-1952) y Álvaro Dalmar (1917-1999), entre otros.

En realidad, se puede afirmar que la rápida difusión del bolero se produjo debido a la radiodifusión.[114] Sin embargo, este medio de comunicación se

[111] Entrevista a Gilberto y Raúl Puente y *Bebo* Cárdenas (Roberto Pérez López), miembros del trío Los Tres Reyes, de México; Pasto, 2 de enero de 2015.
[112] Rico Salazar, *Cien años de boleros*, 69.
[113] Entrevista a Gilberto y Raúl Puente y *Bebo* Cárdenas.
[114] De la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*, 249-258. En este

benefició profundamente, porque, a partir del extraordinario éxito de esta música, se desarrollaron grandes cadenas de radiotransmisión que, por el sistema de onda corta, llegaban hasta los lugares más recónditos del subcontinente. Las más populares fueron la CMC, CMKC, COCO, CMBX, CMQ (la Voz de las Antillas), Radio Unión, Radio Cadena Sauritos y RHC de Cuba; la XEB y la XEW (la Voz de América Latina) de México y la WKAQ de Puerto Rico.

El bolero entró a Colombia por la Costa Caribe, a finales de la década de 1920, debido a la sintonía que sus habitantes hacían de las emisoras cubanas, facilitada por la ubicación geográfica. En 1929, Elías Pellet Buitrago creó la primera emisora del país, que fue La Voz de Barranquilla, en cuyas transmisiones el bolero fue uno de los más importantes insumos de su programación.[115] Por esta emisora se reproducían las canciones que se transmitían desde México por la XEW, lo que permitió que músicos colombianos que escuchaban la emisora barranquillera aprendieran las canciones. Una de las más importantes vías de penetración al interior del país la constituyó el Río Magdalena; por este importante medio de navegación, los músicos que viajaban en los barcos introdujeron los boleros a las ciudades del interior, ya que debía amenizar el largo recorrido para llegar a Honda.

> Estos músicos que habían aprendido los boleros que transmitían las emisoras de la costa atlántica, los cantaban en el barco y seguramente lo tendrían que hacer en repetidas ocasiones, hasta que los pasajeros también los aprendían, llevándolos hasta sus hogares. En esta otra forma llegó el bolero al interior del país.[116]

Esta tesis de Rico Salazar, si bien es cierta en parte, descarta la intervención de la radio, medio a través del cual el bolero se dio a conocer, masivamente, en todo el territorio nacional. En Pasto, Ipiales y demás municipios del centro sur de la zona andina nariñense, este fenómeno se produjo debido a las emisoras ecuatorianas, Radio Nariño y Ecos de Pasto, emisoras locales de las que se hablará después.[117] En Medellín, emisoras como la Voz de Antioquia emularon la programación de la

texto se puede apreciar cómo el bolero y la radio se sirvieron mutuamente en su proceso de expansión por Latinoamérica y el mundo.

[115] De la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*, 35.

[116] Rico Salazar, *Cien años de boleros*, 297.

[117] En entrevistas a miembros de tríos, tanto de Ipiales como de Pasto —Laureano Rosero (Trío Los Andinos) y Jaime Enríquez (Trío los Románticos), entre muchos otros—, concuerdan en afirmar que parte de su aprendizaje lo realizaron a partir de la escucha de emisoras ecuatorianas, como La Voz de los Andes y Radio Zaracay.

XEW, especialmente en lo relacionado con los programas de boleros; esta emisora antioqueña tuvo un programa llamado "Novedad", que dirigió Hernando Téllez Blanco, en el que presentaba las canciones del programa mexicano "La hora azul", conducido por el cantautor mexicano Agustín Lara, programa que transmitía la Voz de América Latina y que presentaba los últimos éxitos de este cantautor y los de otros compositores; allí, acompañaban a Lara artistas de reconocida trayectoria, como Juan Arvizu, Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Vargas, Elvira Ríos, las Hermanas Águila, Consuelo Velázquez y Luis Roldán, entre otros.[118]

Para lograr este propósito, en 1935 se contrató al compositor español José María Tena (1895-1951),[119] como director musical del programa "Novedad", quien, para entonces, se hallaba radicado en Medellín; su trabajo, entre otras cosas, consistía en transcribir las canciones transmitidas desde la estación mexicana. La política del programa consistía en presentar lo más novedoso —de ahí su denominación— a la audiencia colombiana, así que no era posible esperar la llegada del disco para poder hacer la transcripción, sino se requería copiarlo de la transmisión, con una sola escucha.[120] Tena transcribía de oído la línea melódica, mientras que otras personas le ayudaban con el texto; luego adaptaba la transcripción para que la interpretaran los artistas locales en el mencionado programa. Esta práctica, como es lógico, debió incrementar sensiblemente su capacidad auditiva y su memoria musical, práctica que se constituye en uno de los más claros ejemplos del pénsum de la necesidad, que luego se estudiará.

En el equipo de personas con el que contaba Tena para reproducir las canciones que transmitía el programa de Agustín Lara, estaban dos hermanas, Marta e Inés Domínguez, encargadas de cantar las canciones de sus homólogas mexicanas, las Hermanas Águila, María Esperanza y María Paz Águila Villalobos. Se afirma que las Hermanas Domínguez poseían tan buena memoria musical que eran capaces de aprender las canciones con una sola escucha,[121] lo que prueba, una vez más, que la práctica de la música popular en los ambientes desescolarizados puede producir resultados tan buenos como el mejor centro de estudios musicales, por lo menos en lo que tiene que ver con estos aspectos.

---

[118] Rico Salazar, *Cien años de boleros*, 298.

[119] José María Tena fue un consagrado director de orquesta y compositor de zarzuelas, entre las que se destaca *La pescadora de Ubiarco*; vivió en Colombia entre 1930 y 1951, año en que falleció; además, compuso música de los ritmos tradicionales colombianos.

[120] Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, 179.

[121] Rico Salazar, *Cien años de boleros*, 298.

En la ciudad de Guadalajara realizaba esta misma tarea la cantante *Lupita* Palomera (1916-2008), quien popularizó el bolero *Vereda tropical*, de Gonzalo Curiel (1904-1958).[122] En Cuba también se transcribía la música del programa de Agustín Lara; la estación radial de la isla en la que se copiaban las canciones fue Pinar del Río; en esta emisora, un grupo de cuatro hermanos, encabezado por Humberto Suárez, compositor y pianista, llevaba a cabo esta labor: mientras dos de ellos copiaban los textos, los otros dos hacían lo propio con la melodía; de esta forma, Pinar del Río presentaba, antes que las otras emisoras cubanas, las novedades de la música mexicana.[123] En Pasto, también se copiaba la música directamente de las emisoras; la diferencia radicaba en que no se transcribía en el pentagrama, sino se memorizaba para reproducirse directamente con los instrumentos y las voces. Muchos músicos empíricos que conformaron los principales tríos —entre ellos Sixto Insuasty, Raúl García y Hugo Realpe— reproducían los punteos de los requintistas de los tríos mexicanos, que escuchaban en las transmisiones de las emisoras ecuatorianas.[124]

En lo fundamental, el bolero es una canción y, como tal, se ha abordado en muchos estudios, pero también es una danza que se deriva de la mezcla que los cubanos hicieron con el son. El bolero surgió como canción que se interpretaba en las serenatas, pero esta situación cambió cuando, a finales de los años veinte,

> … el Sexteto Habanero, primero y luego el Trío y el Conjunto Matamoros, crearon e impusieron el bolero-son, que siendo más rítmico y cadencioso facilitó al ser bailado con la pareja abrazada. Cuando el bolero se desprendió del son, había que bailarlo con más lentitud, lo que permitió un acercamiento físico hacia la pareja.[125]

Los pasos del bolero son sumamente fáciles, ya fuese que se baile lento o movido; su ejecución no requiere de previo aprendizaje, puesto que el desplazamiento de la pareja es mínimo. Cuando el baile del bolero es más movido, se requiere un poco de habilidad para coordinar el movimiento de desplazamiento que los bailantes efectúan hacia adelante y hacia atrás, situación que no implica mayor habilidad dancística. Este aspecto del bolero no se ha estudiado mucho, pero de él se deriva gran parte del éxito alcanzado entre las décadas de los años treinta y los sesenta.

---

[122] Una versión de este bolero, cantado por Lupita Palomera, puede verse en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=jMiOcRH27v0

[123] Rico Salazar, *Cien años de boleros*, 42.

[124] Entrevista a Rolando Efraín Chamorro, Pasto, 6 de diciembre de 2014.

[125] Rico Salazar, *Cien años de boleros*, 358.

Provenientes del siglo XIX, salvo el vals, los bailes de pareja suelta eran la regla general que imponía la normativa de una sociedad regida por las restricciones morales del catolicismo; tocar a la pareja se consideraba un hecho impúdico y pecaminoso. El bolero rompió por completo este esquema y posibilitó que hombres y mujeres pudieran dar rienda suelta a las fantasías, hasta entonces, vedadas; la sencillez del baile permitía que la pareja concentrara toda su atención en el contacto físico y el romance. Los amorosos textos, las melosas melodías, la sencillez de la armonía y la suavidad del ritmo crearon la atmósfera ideal para el enamoramiento. En estrecho abrazo, una pareja, tuviera o no una relación amorosa, podía, por escasos tres o cuatro minutos, transportarse a planos de sensualidad y erotismo que antes no eran ni siquiera imaginables con los bailes de la polca, la mazurca, el vals, el pasillo o el bambuco. Desde lo autobiográfico, así describe Alfonso de la Espriella el baile del bolero:

> El hombre abraza con su mano derecha la cintura de su pareja, la aprieta con suavidad y firmeza mientras la mano izquierda de ella reposa con la menor tensión en el brazo derecho del hombre o descansa sobre el mismo hombro. Si la connivencia es amorosa, o de proyecciones pasionales, la mujer descansa brazo y mano en ambos hombros, e inclusive intensifica el abrazo al pasar esa mano y brazo izquierdo tras de la nuca de él.[126]

Mientras esto sucede, la pareja canta suavemente la letra del bolero y, en ese susurro, los sentimientos y las emociones se experimentan con intensidad. La belleza de los textos de la generalidad de los boleros permite este intercambio de afectos, porque se crearon para ese fin; en general, la composición del bolero la mediaban los estados de enamoramiento o desilusión de sus creadores. Un bolero como *Bésame mucho,* compuesto por Consuelo Velázquez e interpretado por primera vez en 1941 por la cantante mexicana Chela Campos (Cecilia Campos Díaz),[127] transmite, con muy pocos recursos léxico-musicales, la pasión del más profundo enamoramiento que una persona puede experimentar; esta obra es el prototipo del bolero romántico, el más conocido y el que mayor número de versiones tiene.[128] Los miembros del trío mexicano Los

[126] De la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*, 30.
[127] Rico Salazar, *Cien años de boleros*, 402.
[128] En la actualidad, este bolero vuelve a ubicarse en el imaginario de las nuevas generaciones de habla hispana por medio de la versión de grupo mexicano Zoé, versión baladística que ha presentado en conciertos multitudinarios en vivo y en la *web*, para alcanzar con ello una proyección extraordinaria. Zoé - Bésame Mucho - YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=CSELNSslBVk (consultado el 30 de noviembre de 2014).

Tres Reyes, Gilberto y Raúl Puente y *Bebo* Cárdenas, están de acuerdo en considerar que este es el bolero más famoso de todos los tiempos,[129] que, en su primera estrofa, dice:

> Bésame... bésame mucho,
> como si fuera esta noche la última vez,
> bésame... bésame mucho,
> que tengo miedo perderte, perderte después.[130]

Con un bolero como este, la pareja se desliza suavemente por la pista, entrelazada en un íntimo y amoroso abrazo y, mientras esto sucede, la línea melódica atresillada se convierte en una verdadera caricia para el alma; su armonía simple, porque no pasa del círculo de La menor,[131] apoya sin rebuscamientos la sencilla melodía y permite que la pareja, a la vez que baila, cante quedamente los versos en el oído del otro. Pero puede suceder que no canten, porque la pareja se besa mientras fluyen los primeros versos.

En el texto de Alfonso de la Espriella sobresale una palabra: pasión, que es una palabra polisémica, cuyos significados se relacionan con padecimiento, pasividad, desorden, vehemencia, apetencia, tristeza, depresión, abatimiento, desconsuelo.[132] Además, en la intención de este autor se aprecia otra acepción relativa al erotismo y al amor carnal. Quien ame con pasión quizá experimente todos estos estados, porque el amor es una fuerza irracional e incontrolable que puede llevar a los enamorados a lo más vibrante de la experiencia vital o a sumirlos en la más profunda depresión. Sin embargo, vale preguntarse, ¿el bolero era capaz de producir todo esto? No hay duda de que esta música puede acentuar los padecimientos de un amor no correspondido, para convertir su pasión en una obsesión que puede terminar por destruir a quien la padeciera. Por el contrario, cuando el amor es correspondido, el bolero aviva la pasión y la llena de cálidas sensaciones.

---

[129] Entrevista a Gilberto y Raúl Puente y *Bebo* Cárdenas.

[130] Este último verso tiene tres versiones diferentes: que tengo miedo perderte, perderte después; que tengo miedo a perderte, perderte después; y que tengo miedo a tenerte, perderte después. Al parecer, la primera corresponde al original.

[131] Am Rem E7 B7 (dominante secundaria) E7 Am. Esta armonización puede cambiar sensiblemente, pues depende de quien haga el arreglo, pero, básicamente, la componen estos acordes. La misma compositora solía interpretarlo recurriendo a armonías alteradas y modulantes, lo mismo que cambios de *tempo* y ritmo y dramáticas improvisaciones. En Consuelo Velázquez - Bésame Mucho - YouTube,
https://www.youtube.com/watch?v=ou obX5gBCRw puede apreciarse una de sus más destacadas versiones.

[132] Pasión, *Diccionario Real Academia Española de la Lengua*, http://dle.rae.es/?id=S4Caraz.

Hay muchos boleros que hablan de desamor, desconsuelo, olvido y dolor, pero no de amargura, desolación y despecho; en esto se diferencia profundamente del tango. En el bolero *Puente de piedra,* compuesto por Carmelo Larrea (1918-1980), cuya versión más famosa la realizó el cantante colombiano Víctor Hugo Ayala, se puede encontrar una muestra del desconsuelo de un hombre enamorado, que experimenta la muerte por la pérdida de la mujer amada; no hay amargura, resentimiento o reproche en sus palabras, sólo un dolor muy hondo, un sufrimiento íntimo, que sólo entiende quien lo vive:

Ya no brillan las estrellas
y la luna está muy triste
y repican las campanas
desde el día en que te fuiste.[133]

Este gran fenómeno de la música latinoamericana, que giró en torno al bolero y los tríos, llegó a Pasto y Nariño en la década de los treinta; desde entonces, el panorama musical de la ciudad ha estado fuertemente impregnado por este influjo; su llegada a la ciudad generó una dinámica que produjo cambios sociales, ideológicos y estéticos, como se verá después; su presencia en esta ciudad fue, predominantemente, un fenómeno de réplica. Las agrupaciones de Pasto se dedicaron a copiar las versiones de los grandes tríos centroamericanos, pero, en este proceso, asimilaron las herramientas técnicas, interpretativas y creativas, proceso que derivó, como es lógico, en una producción que dejó importantes obras, que aún engrosan el repertorio de las agrupaciones análogas de otras regiones del país y fuera de él.

Cabe preguntarse: si los músicos locales aprendieron de los tríos centroamericanos, ¿estos de dónde derivaron su conocimiento? La respuesta es muy simple, lo hicieron de las agrupaciones de sus países y de los países de los cuales recibían influencia musical. El proceso también consistió en replicar e imitar versiones de los tríos que escuchaban en la radio, o veían en el cine y la televisión. Gilberto Puente, miembro del Trío Los Tres Reyes, dice que aprendió los acordes de C, Am, Dm y E al ver al trío mexicano Calaveras, que intervenía en las películas de Jorge Negrete, películas que Puente veía cuando era niño.[134]

[133] Víctor Hugo Ayala - Puente de Piedra, https://www.youtube.com/watch?v=kAgz2VQwdAw
[134] Entrevista a Gilberto y Raúl Puente y *Bebo* Cárdenas.

- **Los tríos en Pasto: los aprendizajes y las derivas en la composición**

En Nariño, en el ambiente de los tríos, se ha identificado un grupo de compositores con mayor o menor número de obras inscritas en el género del bolero, muchos de los cuales aún viven y se mantienen activos. Entre los que nacieron en Pasto, se cuentan: Arturo Enríquez Eraso (1930-2012), Hugo Rafael Ordóñez Mazuera (1938), Edgar Humberto Granja (1938), Luis Hernando Acosta Rivas (1941), José Yuri Salazar (1959) y Tito Ferney Coral (1966), músicos que -salvo Yuri Salazar, que ha actuado como solista- formaron parte de afamados tríos, con los que participaron en eventos nacionales e internacionales e interpretaron repertorios de diferentes compositores, incluido el propio.

Los compositores nacidos en municipios diferentes a Pasto son: Rolando Efraín Chamorro (Ricaurte, 1964); Jaime Hernando Eraso (La Unión, 1953); Álvaro Martínez Betancourt (Guaitarilla, 1951); Jesús Leonel Erasso Muñoz (Arboleda, 1951); Jaime Enríquez Miranda (Ipiales, 1946); Sixto Insuasty (Tangua, 1939 - Pasto, 1987); Miguel Ángel Montenegro (Ipiales, 1935) y Horacio Marino Miranda (Ipiales, 1935 – Pasto, 2007). Si bien estos músicos no nacieron en Pasto, su actividad musical se ha relacionado estrechamente con esta ciudad.

Sin vincularse directamente con los tríos románticos, también compusieron boleros: Luis E. Nieto (Pasto, 1899-1968); Manuel J. Zambrano (Pasto, 1889-1964), Victoriano Alfonso Riascos (Pupiales, 1903-Quimbaya, 1967); Jesús Maya Santacruz (Pasto, 1904-1985); José Sofonías Guerrero (Sotomayor, 1905-Pasto, 1975); Faustino Arias Reinel (Barbacoas, 1910 - Pasto, 1985); Nicomedes Ibarra (Gualmatán, 1916-2012); Luis *El Chato* Guerrero (Pasto, 1916-2011); Maruja Hinestrosa (Pasto, 1914-2002); Alfonso Burbano (Pupiales, 1917-1995); Eduardo Zambrano Bastidas (Pasto, 1917-2007); Eliseo Calvachi (Puerres, 1919-2006); Ignacio Calvachi (Puerres, 1962); Fausto Martínez (Pasto, 1921-2008); Olivo Ibarra (Tangua, 1946); Julián Guerrero (Samaniego, 1958) y Doris Chaves Carrillo (Pasto, 1957), entre otros. Muchos de los grandes boleros los compusieron sus intérpretes, pero la mayoría de ellos proviene de compositores que no se relacionaron con los tríos; un ejemplo de esto, en el grupo anterior, es Faustino Arias Reinel, compositor de *Noches de Bocagrande,* uno de los boleros de mayor reconocimiento en Colombia y el exterior.

Las obras de estos compositores evidencian la creatividad, la versatilidad y capacidad de adaptación de los músicos nariñenses ante las

influencias recibidas. Para tener una idea general del impacto musical y educativo de los tríos, se relacionan a continuación algunos de los más destacados, aquellos que se originaron dentro del período objeto de estudio en la ciudad y la región.

Se considera que el primer trío nariñense se creó en Túquerres, en 1935; se llamó Los Iles y desarrolló actividades musicales por espacio de 40 años. Hacia 1942, se originó, en Ipiales, el Trío Colombia, aunque sus actividades las desarrollaron fuera de Nariño, pues trabajaron en el Valle del Cauca; no fue muy larga su duración, debido a que llamaron a sus integrantes a prestar el servicio militar. En 1946, también en la fronteriza ciudad de Ipiales, surgió el Trío Atávico, conformado por miembros de la familia Cabrera, quizá una de las familias, de las que se tuviera noticia, con mayor número de integrantes dedicados a la música. Otros tríos surgidos en la misma ciudad a finales de la década del cuarenta (1948 y 1949) fueron Los Dandys, Los Amigos y Nubes Verdes.[135]

En Samaniego, tres músicos empíricos —dos estudiantes, Laureano Rosero y Rodrigo Bastidas Urresty, y un profesor de educación básica en el área de Ciencias Sociales, Constantino Guevara Eraso— crearon, en 1949, el Trío Los Andinos, que tuvo una duración de tres años: Constantino fue alumno de su padre, Querubín Guevara, quien era guitarrista y se desempeñaba en el trío como primera voz y guitarra acompañante; Bastidas tocaba el requinto y hacía la tercera voz y Rosero cantaba la segunda voz y tocaba la guitarra marcante. El repertorio que interpretaban lo constituían boleros de los tríos mexicanos Los Panchos, Los Diamantes, Calaveras, Los Tres Caballeros y el portorriqueño Trío San Juan. El proceso de aprendizaje era el utilizado por la generalidad de las agrupaciones de este tipo, que consistía en escuchar los discos de los mencionados tríos, para, luego, repasar hasta lograr la imitación de los punteos, las armonías y el estilo. El Trío Los Andinos nunca realizó presentaciones fuera de su lugar de origen;[136] uno de sus integrantes, Laureano Rosero, vive en Pasto desde comienzos de la década de los cincuenta.

El primer trío originado en Pasto fue el Trío La Macarena; se estima que se creó hacia 1950 y que sus actividades llegaron hasta 1960.[137] En este mismo año y en la misma ciudad, se creó el Trío Los Bohemios, como emprendimiento de Arturo Enríquez, quien tocaba la guitarra principal y

[135] Entrevista a Javier Vallejo, Pasto, 5 de diciembre de 2014. Javier Vallejo es un investigador nariñense que ha dedicado gran parte de su vida al registro y difusión de la memoria musical regional en lo relacionado con los tríos; está próxima la publicación de un libro con la historia de estas agrupaciones.

[136] Entrevista a Laureano Rosero, Pasto, 9 de noviembre de 2014.

[137] Entrevista a Javier Vallejo.

hacía tercera voz; los otros dos integrantes fueron Luis Gordillo, encargado de la segunda voz y las maracas, y Jesús Enríquez, responsable de la primera voz y la guitarra marcante; su duración no sobrepasó los cinco años, porque en 1955 falleció Luis Gordillo; el impacto que produjo su muerte fue tan hondo, que sus dos compañeros carecieron del aliento para continuar con las actividades de la agrupación. Arturo Enríquez, como ya se dijo, fue compositor; su mérito radica en haber compuesto uno de los primeros boleros, *Ilusión*, llevado al acetato en dicha ciudad, grabado por el Trío La Macarena.[138]

Como se ha dicho, Ipiales fue una de las ciudades que mayor número de tríos ha aportado a la región y el país; no ha sido la que mayor número de compositores tiene, pero, a juzgar por la gran cantidad de agrupaciones, quizá fuese la más aventajada en cuanto tiene que ver con la interpretación vocal e instrumental. Entre 1950 y 1968, surgieron en esta ciudad muchos tríos, cuyo impacto y trascendencia tuvieron alcances nacionales e internacionales. Entre los más destacados figuran: Los Diamantinos, Los Caminantes, Los Embajadores (1953), Universitario, Los Románticos (1959), Los Keys (1960), Los Antares (1961), Gualcalá, Los Surianos (1951), Los Serranos (1954), Los Románticos (1959) y Los Tres del Sur (1968).[139] El Trío Los Caminantes se considera el más antiguo de Colombia.

Sin pretender demeritar los restantes grupos, el Trío Los Románticos es uno de los más destacados; lo creó, hacia 1959, Marino Miranda y por él han desfilado, en sus muchos años de vida artística, Eduardo Revelo, Gilberto Villota, Jesús Coral, Raúl García, Jaime Enríquez Miranda, Guillermo Enríquez, Hugo Ortega, Guillermo Cabrera, Luis Eduardo Caicedo, Leandro Chávez, Milton Guaranguay, Jaime Narváez Silva, Carlos Caicedo y Richard Velásquez.[140] De este grupo de músicos, se destaca la presencia de Jaime Enríquez, por la autoría del bolero *Locura mía,* obra que tiene un gran número de versiones, entre las que se destacan la del mismo Trío Los Románticos, la de Andrés Cepeda[141] y la de Amparo de Echeverri, grabado con el grupo Aterciopelados, que dirige su hija Andrea Echeverri.[142] Enríquez Miranda también formó parte de los tríos Los Surianos, Los Embajadores, Los Serranos y Los Tres del Sur; proviene de

[138] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, 205-6.

[139] Reminiscencias, Cultura popular y medios de comunicación en el sur de Colombia, 2009- 62.

[140] Javier Vallejo, "Marino Miranda, un romántico del sur", *Revista Equinoccio* 13, marzo 2007, 31.

[141] Andrés Cepeda - Locura Mía (Cover Audio), https://www.youtube.com/watch?v=HV0-C332fro

[142] *Revista Semana*, 6 de mayo de 2006, http://www.semana.com/cultura/articulo/andrea-madre-hija/78757-3 (consultado el 11 de diciembre de 2014). La versión puede encontrarse en https://www.youtube.com/watch?v=Yz K2JbX7LqY

una numerosa familia de músicos de la ciudad de las *nubes verdes*,[143] entre los que se cuentan muchos instrumentistas y cantantes.

Los procesos formativos en Los Románticos se dieron, como en la mayoría de estas agrupaciones. Señala Jaime Enríquez Miranda que su primo, Marino Miranda, lo introdujo en el aprendizaje de la guitarra; durante cuatro años, Marino traspasó a Jaime sus conocimientos sobre la música popular, entre los que se pueden enumerar algunas formas de música tradicional (pasillo, vals) y popular de los nuevos influjos, como el bolero. Su preparación fue tan efectiva que, al poco tiempo, el aprendiz pasó a ser integrante del Trío Los Románticos.[144] Marino, por su parte, no realizó estudios académicos y su conocimiento de la guitarra lo adquirió, en primer término, de su tía, Manila Miranda, y de Carlos Coral, miembro del Trío La Macarena. Sin embargo, su desarrollo posterior fue el resultado de su práctica en el grupo del que fue artífice, como lo afirma Jaime Enríquez cuando dice que "... durante su larga permanencia en el Trío Los Románticos, adquirió especial conocimiento de la guitarra, convirtiéndose en un magnífico 'marcante', muy reconocido en Colombia".[145]

Los miembros del Trío Los Románticos se valían especialmente de los discos grabados por los tríos mexicanos Los Panchos, Los Diamantes, Los Tres Ases, Los tres Caballeros y el trío ecuatoriano Los Embajadores. Las canciones de estos grupos las transmitían las emisoras Ecos de Pasto y las estaciones La Voz de los Andes y Radio Zaracay, del vecino país. El procedimiento consistía en escuchar reiteradamente las grabaciones, para aprender las melodías, los textos, las armonías y los estilos. Como todo proceso, resultó dispendioso, al comienzo; sin embargo, en la medida en que la memoria musical se fue desarrollando, la labor se hizo cada vez más simple.[146]

Paralelamente, se crearon en Pasto los tríos Los Ruiseñores, Los Cóndores del Sur, Martino, Los Hermanos Bastidas (*Noro*, Enrique y Pedro), Los Hermanos Lasso; Simar, Cristal, Los Máximos, Sucamir y Singular, entre otros. Muy pocos mantienen vigencia en la actualidad, pero su legado perdura en la memoria de quienes fueron testigos de sus actuaciones. Uno de los grupos que permanece activo, después de haber sobrepasado la media centuria de labor artística, es el Trío Martino, creado

[143] Apelativo que, se afirma, le otorgó el escritor ecuatoriano Juan Montalvo, debido a la curiosa coloración de los atardeceres de la ciudad de Ipiales.
[144] Entrevista a Jaime Enríquez Miranda, Pasto, 12 de diciembre de 2014.
[145] Entrevista a Jaime Enríquez Miranda.
[146] Entrevista a Jaime Enríquez Miranda.

el 10 de marzo de 1961, cuyos integrantes iniciales fueron Sixto Insuasty, Luis Criollo y Alberto Mora; al retirarse este último, en 1964 ingresó Hugo Ordóñez; esta conformación se mantuvo hasta el fallecimiento de Insuasty, en 1987, muerto después de padecer una penosa enfermedad. En su reemplazo ingresó Rolando Chamorro, pero, luego, el grupo se dividió y se formó un nuevo Trío Martino, vigente hasta ahora.[147] Los integrantes de esta nueva agrupación fueron Luis Criollo, Luis Fernando Riascos y Rolando Chamorro; en la actualidad, sólo permanece Criollo, quien toca con diferentes músicos. Hugo Ordóñez conformó un segundo Trío Martino, con Jairo Abella y Jesús Portillo, y un tercero lo dirige, en la ciudad de Pasto, su hijo Augusto Ordóñez López.[148] Esta situación es común, dado que los descendientes de los afamados músicos que conformaron las agrupaciones reclaman el derecho de la razón social, por su reconocimiento público y los beneficios económicos implícitos. En otro ámbito, Refiere Gilberto Puente que, en México, hay muchas versiones de los tríos Los Panchos y Los Tres Caballeros.

Las versiones más célebres del Trío Martino original, con la primera voz de Hugo Ordóñez, fueron los boleros *Noches de Bocagrande*,[149] *Triunfamos, Busco tu recuerdo* y *Para que no me olvides*.[150] Este trío contó con dos compositores: Insuasty y Ordóñez; su producción es modesta, pero significativa; el primero compuso *Mujercita*, *Te haré feliz* y *Déjame un recuerdo*; se destaca el bolero *Mujercita*, una de cuyas versiones realizó el Trío Martino. El segundo compuso los boleros *Te encontré, Inolvidable, Cariñito mío, Me enamoré de ti* y *Si me faltas tú*. *Te encontré* es un bolero, compuesto entre los dos músicos.[151]

De este conjunto de situaciones que configuran la historia de los tríos en Nariño, se desprenden dos elementos importantes para el análisis: primero, la aparición tardía de los tríos en Nariño se entiende por la marginalidad de su territorio; se debe recordar que la primera carretera que

[147] Esta separación inició una larga disputa jurídica que duró 15 años y culminó en octubre de 2003. A Hugo Ordóñez se lo exoneró del supuesto delito de Defraudación a los Derechos Patrimoniales de Autor, demanda interpuesta por Luis Criollo; como resultado de este proceso legal, el trío original, que pudo haber conquistado un puesto en la escena internacional, sólo quedó en el recuerdo.

[148] Entrevista a Augusto Ordóñez, Pasto, 13 de diciembre de 2014. Augusto Ordóñez es hijo de Hugo Ordóñez Mazuera, primera voz del Trío Martino y miembro de un nuevo Trío Martino, conformado, en Pasto, con la anuencia de su padre, con otros músicos de la ciudad.

[149] Este bolero lo compuso el barbacoano Faustino Arias Reinel, en honor a las playas de la isla de Bocagrande, ubicada en el Pacífico nariñense, con lo que se desmiente la afirmación de que lo compuso a las playas de Bocagrande, de Cartagena de Indias.

[150] Estos datos se tomaron de un documento encontrado en los archivos de la señora Jenny De Vries, esposa de Sixto Insuasty; el texto mecanografiado lo firman Insuasty y Alberto Mora.

[151] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, 235.

construyó el gobierno nacional para intercomunicar a Pasto con Popayán se empezó a concretar en 1932, por las necesidades de la guerra con el Perú. La radio, que no necesita caminos físicos, tropezaba con la inexistencia de aparatos receptores entre la población; en sus comienzos, la consecución de estos artefactos era privilegio de unas pocas familias y sólo hasta 1929, como se verá luego, se empezaron a comercializar en la región, debido a la casa comercial de Luis Escrucería.[152] En segundo término, la proliferación de los tríos en las décadas del cincuenta y sesenta obedece a una corriente continental. En México y en otros países de Latinoamérica el fenómeno del bolero y los tríos estaba en su mejor momento, por lo que se podría decir que el período comprendido entre 1950 y 1965 fue la época dorada de esta música y de esta modalidad de agrupación; de modo que lo que se vivía en algunos municipios de la región andina nariñense era el reflejo de este fenómeno.

Los tríos románticos fueron escuela para una gran cantidad de músicos en Pasto; en su mayoría, sus beneficiarios fueron instrumentistas, cantantes, arreglistas y, en menor número, compositores. Esta modalidad de agrupación se asoció, desde sus comienzos, al género del bolero, pero también interpretaron valses, pasillos ecuatorianos y repertorios andinos colombianos y populares de otros países. El pénsum implícito de la generalidad de estas agrupaciones puede establecerse del siguiente modo: armonía, canto, instrumento (guitarra, requinto, maracas, bajo, bongó), dictado, morfología, arreglos y composición. Cada una de estas áreas tiene subcomponentes que determinan los niveles de los *estudiantes* que se formaron en los diferentes tríos; algunos alcanzaron grandes desarrollos y se proyectaron en la escena internacional; otros, en cambio, sólo tuvieron reconocimiento local.

La armonía con la que se acompañan los boleros tiene diferentes posibilidades: puede apelar a la estructura básica de los círculos armónicos, lugar común en la música popular, o recurrir a mayores elaboraciones, procedentes de otros géneros o de la misma academia. En el primer caso, está la influencia del *jazz*, que llevó a la consolidación de la nueva trova, lo que se conoce más comúnmente como bolero filin, que se originó en los estilos interpretativos de Sara Vaughan y Ella Fitzgerald. Esta relación moderniza y enriquece sensiblemente la armonía del bolero tradicional y

[152] En las páginas comerciales de la *Revista Ilustración Nariñense* 25, del 9 de octubre de 1929, la Casa Comercial Luis Escrucería e Hijos empezó a ofrecer radios de la marca Pilot, importados de Estados Unidos; estos artefactos los compraban familias adineradas o dueños de restaurantes, fondas y cantinas, con el objeto de atraer clientela; en algunos pueblos de Nariño, las cantinas eran el único medio de acceder a la música de las nuevas corrientes.

logra crear, en la segunda mitad del siglo XX, una corriente aún vigente. José Loyola Fernández dice que

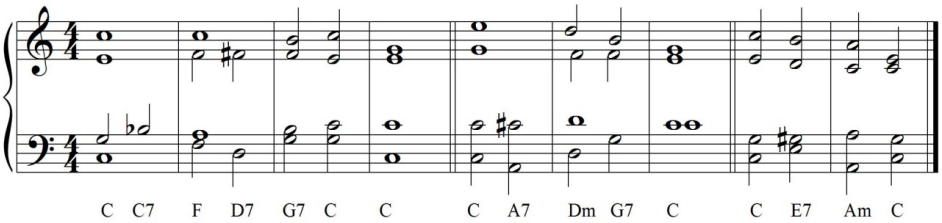
> [...] a partir de los planteamientos armónicos del filin, el acompañamiento dio un salto cualitativo en su modernización, pues comenzó a armonizarse en versiones más contemporáneas las canciones y boleros tradicionales utilizando las armonías propias del filin, lo cual dio la posibilidad de no siempre apelar [a] las transparencias verticales características del bolero tradicional.[153]

Se puede suponer que, debido a estas circunstancias, los boleristas se apartaran de las armonías básicas, pero no fue así. En ciudades como Pasto, el bolero continuó tocándose de la manera tradicional, por dos razones: primero, por la proliferación de músicos empíricos, cuyo conocimiento de la interpretación de la guitarra era limitado y, segundo, por la tendencia social de elegir la simpleza musical y rechazar la elaboración y la complejidad.[154] La armonía tradicional del bolero gira sobre los grados I, IV, V7; sin embargo, muy a menudo los compositores recurren al uso de interdominantes para resaltar transitoriamente un acorde, lo que no debe confundirse con modulación; entre ellas, las más frecuentes son: la que se construye sobre la tónica, para destacar la subdominante;[155] en el modo mayor, la del III grado, para ir al relativo menor; en el modo menor, la que se construye sobre el VII grado natural, para ir al relativo mayor, y la del VI grado mayor, para ir al II grado menor; también se utiliza con frecuencia la dominante secundaria, que viene a ser el II grado mayor siete del acorde de dominante, utilizado para ir transitoriamente a este acorde, como ya se mencionó antes. Estos son algunos ejemplos:

[153] José Loyola Fernández, "El filin: génesis, desarrollo y trascendencia Internacional" (La Habana: La Revista de la Radio Cubana, 2010), http://www.radiocubana.cu/index.php/la-revistica/55-entre-notas/1513-el-filin-genesis-desarrollo-y-trascendencia-internacional (consultado el 18 de diciembre de 2014). En este artículo, Loyola Fernández analiza el fenómeno del surgimiento del bolero filin, como también considera sus antecedentes y sus repercusiones.

[154] Entrevista a Rolando Chamorro, músico que señala que cuando se toca el bolero con armonía agregada, en muchos estratos de la ciudad de Pasto la concurrencia empieza a bostezar.

[155] Cuando la tonalidad es mayor, simplemente agrega la séptima y, luego, va al acorde de subdominante, pero cuando la pieza está en tono menor esta interdominante se construye sobre el acorde mayor. Ejemplo del primer caso: A A7 D; ejemplo del segundo caso: Am A7 Dm; en los dos casos vuelve a la tonalidad axial por medio de la dominante secundaria: Am A7 Dm E7 Am; A A7 D E7 A.

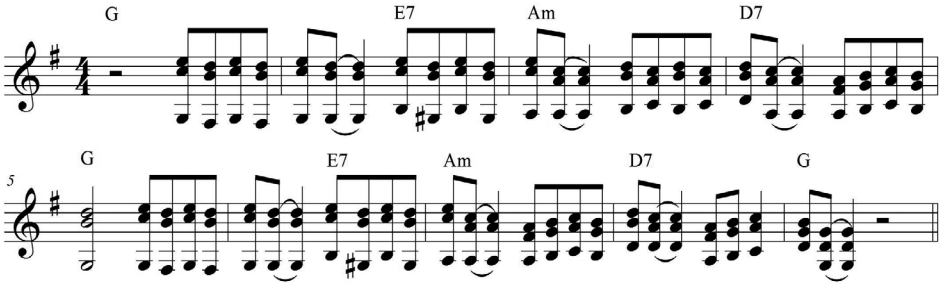


Dentro de la funcionalidad armónica del bolero, es frecuente, pero no regla, la relación V7 IV I, en lugar de IV V7 I. En las reglas de la armonía clásica, esto se prohíbe por la lógica de la atracción *natural* que se produce en la conducción de las voces. Dicha armonía restringe, entre otras cosas, las cuartas, quintas y octavas paralelas, restricciones que, en la música popular, no se tienen muy en cuenta, ya fuese por desconocimiento, ya porque las necesidades expresivas y emocionales implican su utilización. En la armonía clásica, la inestabilidad producida por el tritono que contiene la dominante siete encuentra reposo en la tónica: la sensible resuelve en el primer grado y la séptima en el tercero; la subdominante no ofrece esta posibilidad. Quizá esta incertidumbre que se genera en el giro V7 IV I permita ambientar la sensación de ansiedad que vive el enamorado.

Estos giros armónicos pueden observarse en el bolero *Inolvidable*, de Hugo Ordóñez. La estructuración de esta obra permite pensar que el compositor conocía muy bien los esquemas utilizados en esta música, lo que evidencia la asimilación de las herramientas propias de la composición del bolero y confirma la presencia de un proceso formativo en el trío del que formó parte este compositor. Se observa, además, que no sólo tenía claridad en el aspecto armónico, sino también en la estructura general del género, en la dirección melódica y en la intencionalidad temática del texto que, como resulta común, es de carácter romántico.

Los tríos, que en su inmensa mayoría integran hombres, combinan voces e instrumentos simultáneamente relacionados estrechamente, desde sus orígenes, con la guitarra. Al depender del rol que cada guitarra desempeñase en el trío, este cordófono recibe el nombre de puntera, para referirse al requinto, guitarra armónica y marcante; también es frecuente encontrar la inclusión de maracas, bongó y bajo eléctrico. En cuanto a las voces, en general intervienen los registros de tenor, barítono y bajo —o un tenor y dos barítonos—, a las que se denomina —en el argot propio de estas agrupaciones— primera, segunda y tercera voces. El tenor canta la melodía, el barítono hace una tercera por debajo de dicha melodía y el bajo, o el segundo barítono, complementa las notas del acorde con

intervalos de 4ª 5ª, 6ª u 8ª, dependiendo del acompañamiento armónico. El bolero clásico no incluye ningún tipo de disonancias ni en las voces, ni en la armonía y cada nota que se canta se relaciona con las notas del acorde.[156] Sobre un fragmento del bolero *Inolvidable*, de Hugo Ordóñez, se puede construir el siguiente ejemplo:



En los tríos, el requinto se utiliza para el punteo; su creación o, mejor, adaptación, se le atribuye a Alfredo Bojalil Gil, miembro del Trío Los Panchos.[157] En lo básico, este punteo es la realización de melodías que pueden ser introducciones, material temático o contracantos. En Latinoamérica, hay requintistas que alcanzaron notable éxito, como el mexicano José Antonio de Gyvés,[158] Gilberto Puente —perteneciente a Los Tres Reyes—, Juan Carreras, miembro de Los Mensajeros del Paraguay, y Benjamín *Chamín* Correa, integrante de Los Tres Caballeros.[159]

Los tríos pastusos también tuvieron requintistas muy hábiles, pero sus ejecuciones se limitaron a la repetición de las interpretaciones de los tríos mexicanos; la innovación y la autonomía de estos instrumentistas, respecto de su dependencia de las grabaciones, fue un fenómeno posterior. Rolando Chamorro dice que, en su primera etapa, años setenta, imitó a reconocidos requintistas mexicanos, como *Chemín* Correa, pero, con el tiempo, logró desarrollar un estilo propio y alejarse de la imitación y del malabarismo característico de estos músicos.[160] Quienes lograron sacar

[156] Entrevista a Gilberto y Raúl Puente y *Bebo* Cárdenas.

[157] Se dice que Alfredo Gil adaptó el requinto a la instrumentación de los tríos, porque este instrumento ya existía. El requinto es una guitarra más pequeña, afinada en La; por lo tanto, es más aguda; antes de su inclusión en el instrumental de los tríos, el punteo lo realizaba una guitarra en Do, con utilización de transportador. Una reseña en la que Alfredo Gil acompaña a su hermano Jesús Gil se encuentra en https://www.youtube.com/watch?v= 8ptMio7WJQQ

[158] José Antonio de Gyvés no se dedicó exclusivamente a los tríos y al bolero, pues cultivó un sinnúmero de géneros; una reseña detallada sobre este músico se halla en Semblanza. Parte 1, y Semblanza. Parte 2 y última, en https://www.you tube.com/watch?v=Zyfozoq5piA y https://www.youtube.com/watch?v=iywbwCXExYg

[159] La habilidad de los tres últimos músicos se puede apreciar en *Los diez mejores solos de requinto*, en https://www. youtube.com/watch?v=xWQKSKZ5oiY

[160] Entrevista a Rolando Chamorro.

mejor provecho del pénsum implícito en el área del requinto fueron Raúl García —apodado *El Cuspe*—, Sixto Insuasty, Hugo Realpe y Hugo Ortega, músicos que pertenecieron a los tríos conformados en los años sesenta y, a pesar de que dos de ellos ya murieron, aún gravitan en la memoria de quienes los conocieron y escucharon.

En la actualidad, estas agrupaciones cuentan con requintistas que han logrado desarrollar un estilo más particularizado, como Ferney Coral, Leandro Chávez y el ya mencionado Rolando Chamorro, músicos que, sin embargo, no provienen de un proceso de formación diferente al de sus antecesores, a pesar de la existencia en la región de espacios académicos para el estudio de la música. Se puede decir que estas agrupaciones siguen conformándose y cualificándose al margen de las instituciones encargadas de la formación musical, copian de oído los cantos y armonías de los discos o descargan de la Internet esta información.

Uno de los más importantes componentes del pénsum implícito de los tríos lo constituyen los arreglos. Cuando los integrantes de un trío pastuso se enfrentaban al montaje de un nuevo bolero, ya fuese que lo escucharan en la radio o en un disco, tenían que sortear dificultades relativas a la articulación de las tres voces, la creación o emulación de los punteos, la regularización del ritmo, la elección de la armonía adecuada y la réplica o la creación del estilo. La realización de los arreglos la condicionó, en parte, la radio, porque se encargó de transmitir las nuevas producciones de los tríos mexicanos, pero ese condicionamiento no era directo, sino a través de la creación de una necesidad en la sociedad. Cuando la radio lograba inclinar el gusto de la población hacia una determinada versión, esta inclinación implicaba que, quienes quisieran que los contrataran para las serenatas y demás eventos sociales, debían reproducir fielmente dicha versión.

En respuesta a la demanda social, el Trío Martino reproducía las versiones de una de las agrupaciones que más se transmitía en los programas radiales, el Trío Los Panchos.[161] Un ejemplo muy palpable de esta circunstancia lo constituye *Triunfamos*, bolero compuesto por Federico Baena sobre textos de Rafael Cárdenas, obra que grabó el Trío Martino en 1966, en su segundo sencillo, junto con *Noches de Bocagrande*. En estas dos versiones de *Triunfamos*, se puede observar la similitud de los punteos, la utilización de la misma instrumentación (requinto, guitarras, bajo y bongoe), la misma conducción de las voces y los mismos solos del tenor. Como diferencias, se pueden apreciar la relajación del *tempo* en la

[161] Entrevista a Augusto Ordóñez.

versión del Trío Martino y la utilización de un estilo atangueado en la introducción de la versión de Los Panchos. Si se comparan estas versiones con la del Trío Tecolines, se podrá ver más claramente la similitud que existe entre las dos primeras.[162] Curiosamente, la interpretación de Los Panchos no alcanzó la celebridad que se hubiera supuesto alcanzaría, dada la fama y la proyección internacional de que gozaba la agrupación azteca, celebridad que sí alcanzó la interpretación del Trío Martino.[163] Se puede decir que, desde el punto de vista de la respuesta de las audiencias, los estudiantes superaron a los maestros, a pesar de haberse sujetado fielmente al original y no realizar más aporte que el timbre de sus voces.

Cuando se trata de montar una obra inédita, se podría suponer que todos los elementos constitutivos del arreglo son creaciones originales; sin embargo, no es así del todo, pues el condicionamiento del que se habló antes también opera en este nivel. Si se quiere que el bolero tenga la aceptación de la sociedad que lo consume, necesariamente tiene que sujetarse a una estética hegemónica que, si bien no se impuso como mecanismo de poder de manera explícita en los ámbitos ideológico y político, impera por medio de la validación social que ha recibido esta música, lo que quiere decir que la articulación de las voces, el punteo, la instrumentación, la armonía y el estilo interpretativo deben estar muy de acuerdo con las modas creadas por la radio.

3.3.4 La Lira Clavel Rojo. La tradición y el nacionalismo musical

La música nacional la representaron muy pocas agrupaciones que, sin embargo, tuvieron amplio reconocimiento en la región y el país; las dos más importantes fueron el Trío Nacional y la Lira Clavel Rojo: la primera la conformaron Plinio Herrera Timarán y los hermanos Luis Antonio *Noro* y Pedro Pablo Bastidas, intérpretes de la bandola, la guitarra y el tiple respectivamente. Estos tres músicos se ligaron estrechamente a la música andina colombiana desde su práctica instrumental y también desde la composición, donde Herrera fue el más prolífico. En este campo de la música tradicional colombiana, existió también la Lira Nariñense, creada por Herrera y que actuó por algún tiempo para difundir repertorios tradicionales de Nariño y el país.

[162] Las versiones de los tres tríos mencionados se pueden oír y realizar la respectiva comparación, en Trio Martino - Triunfamos, https://www.youtube.com/watch?v=OcVQQZT_YXg; Los Panchos - Triunfamos, https://www.you tube.com/watch?v=RwkV9mlBlZ8 y Triunfamos Los Tecolines, https://www.youtube.com/watch?v=tf1SwLVJ 4B0

[163] Entrevista a Rolando Chamorro.

La Lira Clavel Rojo la creó Luis Enrique Nieto en 1917.[164] Este conjunto, vigente hasta la cercanía del deceso de su fundador, acaecido en 1968, es el ejemplo más evidente de simbiosis musical que se hubiera presentado en la historia musical de Pasto durante el siglo XX. En el contexto nacional, presentan paralelismo los casos del compositor vallecaucano Pedro Morales Pino (1863-1926), que creó la Lira Colombiana y del bogotano Emilio Murillo, y su Estudiantina Murillo, agrupaciones con las cuales dieron a conocer sus obras y las de muchos connacionales. Estas estudiantinas y su homóloga en Medellín, la Lira Antioqueña, promovieron un gran movimiento cordofonista que repercutió a lo largo de la zona andina del país en todo el siglo XX. Las liras de Nieto y Herrera se inscriben en esta corriente.

La existencia del Clavel Rojo corrió paralela a la vida de su creador y, como él mismo lo afirma, fue su bandera musical, con la que visitó muchos lugares de Colombia y Ecuador. A lo largo de los casi 50 años de duración, la Lira la conformó un grupo de músicos cambiante;[165] debido al ambiente de inestabilidad laboral propio de la informalidad de este tipo de agrupaciones, muchas veces su conformación se supeditaba a la disponibilidad de los integrantes y las necesidades derivadas de la contratación: si el evento revestía un gran nivel de importancia y el pago era proporcional, entonces el grupo recurría a las mejores disponibilidades de instrumentistas con que se contara en el medio; en caso contrario, la Lira incluía un número reducido de instrumentistas y se limitaba, en ocasiones, a Nieto y un acompañante.[166]

La inestabilidad de la nómina de los músicos de la Lira, lejos de resultar perjudicial para la agrupación, fue muy benéfica para cada uno de quienes la integraron. Muchos de los instrumentistas que pasaron por ella, en los diferentes momentos, aportaron sus conocimientos, a la vez que aprendieron nuevas herramientas musicales y nuevos repertorios. La

[164] Luis E. Nieto, *Autobiografía*, es un documento mecanografiado, escrito en 1945, que reposa el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá. Sobre su contenido se han basado muchos de quienes han escrito reseñas biográficas del compositor, entre los que se cuentan José Félix Castro, Vicente Pérez Silva, Carlos Albornoz, Gabriel Mesa Martínez, Heriberto Zapata Cuéncar y el autor de este texto, entre otros.

[165] Los músicos más importantes que pasaron por las filas de la Lira Clavel Rojo fueron: Campo Elías Dorado, Victoriano Acosta, Jorge Salcedo, Jorge Eliécer Eraso, Bolívar Mutis, Luis Ortiz, César Ordóñez, Heriberto Mideros, Néstor Guerrero, Efraín Pabón, Enrique Guerrero, Juan Eraso Grijalva, Bernardino Garcés, Luis Antonio Bastidas, Ricardo Pabón, Segundo Guerrero, Heriberto Hurtado, Alfonso Ocaña, Lucio Feuillet, Julio Zarama Rosero, Carlos Chicaíza, Enrique Viteri, Jaime Rodríguez y Luis E. Nieto. Sin embargo, esta fecha de creación no es muy segura; en el texto *Luis Enrique Nieto, la música nariñense en los años del Clavel Rojo* (Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño/Alcaldía de Pasto, 2015), de Luis Gabriel Mesa Martínez, aparece el dato de 22 de noviembre de 1915.

[166] Entrevista a Luis Antonio *El Chato* Guerrero, 10 de febrero de 2010.

enseñanza y el aprendizaje de dichos repertorios implicaba largos ensayos en las horas de la noche, puesto que, para los empíricos, Nieto el primero, no existía otro recurso que la memorización, habilidad en la que la mayoría de ellos eran expertos, situación que permitió que el grupo contara con música para todo tipo de ocasiones. Gran parte de los repertorios que se tocaban eran las obras de Nieto, pero también se interpretaban las obras de otros músicos regionales y nacionales, entre ellos las obras de Emilio Murillo.

Muy pocos fueron los músicos que permanecieron por temporadas largas, pues sólo Nieto se mantuvo constante al dirigir sus actividades a lo largo de toda su existencia; la Lira fue su insignia musical y su carta de presentación, que le permitió dar a conocer lo mejor de su producción. Señala *El Chato* Guerrero que él fue el último en acompañarlo a sus presentaciones, hasta pocos meses antes de morir;[167] además, aseveraba que ningún músico que perteneciera a la Lira intentó continuar con sus actividades después de la muerte de Nieto, lo que confirma que el Clavel Rojo murió con él.

Sobre su momento de creación, Nieto afirma que

> [...] en el mes de diciembre [de 1917] nos dábamos cita varios amigos amantes del arte en la casa de la familia Dorado con instrumentos de cuerda (requintos, tiples, guitarras) y cantantes. Ya en la reunión los señores Campo Elías Dorado, Victoriano Acosta, Jorge Salcedo, Jorge Eliécer Eraso, Bolívar Mutis, Luis Ortiz, Cesar Ordóñez y yo, acordamos bautizar la lira por votación, resultando el original y simpático nombre de Clavel Rojo, nombre que he tomado en mis manos como mi mejor bandera musical.[168]

[167] Entrevista a Luis Antonio *El Chato* Guerrero.
[168] Nieto, *Autobiografía*.

Fotografía 19. La Lira Clavel Rojo, hacia 1930. Sentados, de izquierda a derecha: Luis E. Nieto, Edmundo Nieto Venegas (el niño), Plinio Enríquez (escritor), y Heriberto Mideros; de pie: Néstor Guerrero, Jorge Eliécer Eraso, Efraín Pabón y Enrique Guerrero
Fuente: *Revista Ilustración Nariñense* 40, Serie 4, febrero de 1931

Al tomar en cuenta los conformantes de la Lira que aparecen en la fotografía, además de Nieto, sólo permanece uno de sus miembros fundadores, Jorge Eliécer Eraso; los restantes son nuevos. En esta imagen, hay un elemento de mucha utilidad para la construcción histórica de los procesos de educación musical: la presencia del niño, Edmundo Nieto Venegas, hijo del compositor. Edmundo, en un gesto de familiaridad, apoya su espalda en el cuerpo de su padre, mientras la expresión de su rostro infantil emula el gesto adusto de los adultos. A pesar de que la imagen se centra en el escritor Plinio Enríquez, la ubicación del niño en el primer plano lo convierte en el protagonista sobre el cual se vuelcan todas las miradas.

Dada la adustez de su rostro, el infante parecería ser consciente de que participara de una escena que trascendería su vida y la de quienes componían este cuadro. Resulta obvio que el niño no formaba parte del grupo, pero la guitarrita en su mano derecha genera vínculos emocionales, que su progenitor se interesaba mucho en despertar, puesto que ellos podían convertirse, con el paso de los años, en una afición y, posiblemente, en una profesión. Incluir al niño en esta fotografía era comprometerlo desde su temprana edad con el arte musical, crear hilos

invisibles que podían fructificar en el futuro; su pequeño instrumento lo asociaba a un grupo de músicos, del que formaba parte su padre, con lo que él era, en ese momento, todo su mundo, el único referente, a quien quería emular.

Para que se pudieran comprender los procesos educativos dados al interior de la Lira Clavel Rojo y la configuración del pénsum implícito, resulta pertinente analizar algunos aspectos relacionados con su director. Para ello, se trae a colación una frase que Nieto decía con frecuencia: "No sé nota, pero no se nota".[169] Este enunciado encierra distintas capas de sentido: afirma un estado de la propia condición, pues evidencia una carencia: no conocer el código de escritura y lectura de la música, lo que torna manifiesto su empirismo y la falta de estudios académicos. Sin embargo, la aceptación de esta circunstancia se equilibra cuando afirma categóricamente que esa carencia *no se nota* y, al afirmarlo, expresa la solvencia que ha alcanzado en el trabajo creativo e interpretativo: compuso 27 pasillos, 23 marchas, 15 bambucos, 9 danzas, 7 valses, 5 fox-trots, 5 boleros, 6 himnos, un pasodoble y un bunde, e interpretaba instrumentos como el requinto, la guitarra, el guitarrón, el banjo, el tiple, la mandolina y el laúd. Muchas de sus obras, entre ellas el bambuco *Chambú,* han trascendido los límites de su tierra natal.

No conocer la notación musical es una situación que ubica al músico empírico en una condición de inferioridad respecto al músico de escuela. Hay testimonios en los que es posible evidenciar una fuerte tensión entre quienes conocían la notación y aquellos que no la conocían. Luis *El Chato* Guerrero (1916-2011) afirmaba que algunos de los músicos de escuela, en un gesto de abierta discriminación, los calificaban, a él y a Nieto, como músicos "orejeros". *El Chato*, desde su jovialidad característica, señala que les contestaba: "y ustedes, maestros, ¿con qué oyen la música?".[170] Sin embargo, esta situación estableció una honda brecha entre músicos de atril y músicos empíricos, que muchas veces resultó insalvable. Lo curioso del caso es que quienes proferían ese tipo de ofensas eran músicos populares, cuya única diferencia era la lectura y la escritura musical.[171]

En esta confrontación, la frase de Nieto cobra otro plano de sentido. Dicho entre músicos de la misma condición, la frase objeto del análisis reivindica su empirismo y su "analfabetismo" musical, para utilizar las

[169] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 143.

[170] Entrevista a Luis Antonio *El Chato* Guerrero.

[171] Refiere *El Chato* Guerrero que uno de los músicos que más criticaba el empirismo de Nieto era Plinio Herrera Timarán, compositor que se destacó a nivel nacional por muchas de sus obras; toda su música se inscribe en la tradición andina colombiana y popular europea.

palabras de Justino Revelo;[172] emitido en presencia de sus detractores, asume otra dirección: ustedes saben nota, pero no se nota, lo que constituiría una recriminación relativa a la calidad de su creación e interpretación. Esto se justifica por cuanto, como se vio en el Capítulo 2, el peso histórico de la academia no fue congruente con sus derivas en el campo de la producción musical. Resulta claro que saber notación no hace que un músico fuese compositor, como tampoco que este conocimiento fuera condición *sine qua non* para la creación musical, al menos no en el ámbito popular. Para la composición académica, la situación resulta diferente, porque no es posible transmitir por tradición oral una sinfonía sin que, en el proceso, se perdiera parte de sus componentes. Para la música académica, la escritura es fundamental, puesto que sin ella la música occidental no hubiera podido evolucionar hasta los niveles a los que ha llegado.

Pero donde mayor sentido adquiere la frase es en el reconocimiento de Nieto respecto de su proceso de formación musical. En los términos de este trabajo, dicho reconocimiento lleva a inscribirlo como uno de los casos prototípicos, en la modalidad de educación musical informal. Nieto estudió la primaria en el Instituto Champagnat y en esta institución perteneció al coro del Hermano Cleónico, de nacionalidad francesa;[173] fuera de esta práctica vocal no se conoce otra fuente escolarizada de la cual hubiera derivado conocimiento musical, lo que lleva a deducir que su formación fue autodidacta.

Para que se pudiera efectuar un acercamiento al pénsum implícito del cual se benefició Nieto y que gravitó en torno a la Lira Clavel Rojo, es necesario remitirse al hecho musical en sí, las partituras de sus obras, como la evidencia más fehaciente de lo que fueron los niveles de conocimiento que se desarrollaron en la Lira. La obra escrita que se conserva de Nieto contó con los servicios de transcripción y copia de Gonzalo Moreno, quien fue copista de la Banda Departamental de Nariño, y de Juan Eraso Grijalba, que también formó parte de la Lira;[174] sobre estas partituras se realizará el análisis, en la consideración de que son fieles a las versiones del autor.

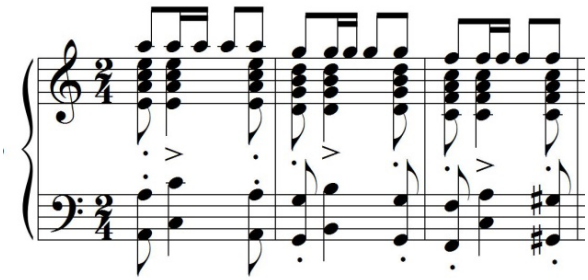
La primera salvedad que se debe hacer es que la obra se transcribió para formato pianístico, lo que no quiere decir que las versiones se pudieran tocar en su totalidad con este instrumento. Muchas obras poseen acordes muy extendidos o voces intermedias que no permiten que

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

[173] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 144.

[174] Rincón Galvis, *Impresiones de arte*, 9.

las interpretaran las manos del pianista; la parte final de su marcha *25 de marzo* es un ejemplo de ello.



Marcha *25 de marzo*. Fragmento de la última parte.

Nieto no pudo prever esta circunstancia, porque, como se vio, él no tocaba piano y, en tal coyuntura, el arreglo para este formato fue de autoría del copista. La gran mayoría de la música tradicional de la primera mitad del siglo XX, ya se transcribiera por copistas o la escribieran los compositores, se ha escrito en formato pianístico, porque esto facilitaba la adaptación para su montaje con cualquier tipo de agrupación instrumental o vocal/instrumental. Los bambucos se escribían en 3/4, escritura que facilita la ubicación del bajo, pero complejiza sin necesidad la estructura melódica.

De los manuscritos de las obras de Nieto, se conservan 62 piezas, entre las que predominan los ritmos de pasillo, marcha y bambuco; en menor proporción se encuentran danzas, valses, *fox-trots,* boleros, pasodobles y un bunde. Como se manifestó en el Capítulo 1, Nieto se hallaba profundamente ligado a la tradición decimonónica, por ello enfatizó más en los tres primeros ritmos mencionados. El vals y el pasodoble también formaban parte de dicha tradición, pero su demanda, debido a los nuevos influjos, ya había decaído en la primera mitad del siglo XX, de ahí su escasa producción. Como caso aislado, puede notarse la presencia de un bunde,[175] muy esporádico en la composición nariñense, lo que obedece a la intención de Nieto por relacionar la música nariñense con la andina nacional y alejarla del espíritu melancólico de las tonadas ecuatorianas, espíritu con el que se ha asociado históricamente esta música, pero su baja producción denota la poca aceptación que el aire tenía en la comunidad pastusa, muy afecta a la música del vecino país.

En cuanto al conocimiento de las formas musicales tradicionales, sobre las cuales compuso sus obras, se presentan dos situaciones: la

[175] El bunde es un aire característico del Tolima Grande, actuales Departamentos del Tolima y Huila.

generalidad conserva su estructura característica en cuanto a sus partes constitutivas y al número de compases que las integran;[176] sin embargo, resulta frecuente encontrar pasillos y danzas que abandonan por completo este esquema. En algunos casos, esto obedece a la falta de simetría de los textos poéticos sobre los cuales compuso sus canciones y, en otros, a necesidades propias de la estructura melódica. Los giros armónicos que utilizó con mayor frecuencia se relacionaron con las tonalidades menores de D, E, A, G y C para pasillos, bambucos y danzas; y D, F, C, A, G y Bb mayores para marchas, pasodobles, *fox-trots* y valses.

En la generalidad de las obras utiliza el manido recurso de la música andina colombiana: el círculo de la tonalidad de Re menor,[177] pero también recurrió al uso frecuente de interdominantes, que le posibilitaban ir transitoriamente a otras tonalidades y lograr cambios de color y mayores posibilidades melódicas. También es frecuente el uso de acordes disminuidos con funcionalidad de dominante, que crean un interesante efecto de inestabilidad momentánea, lo que se puede apreciar en obras como la danza *Canción tumaqueña,* el bambuco *Ñapanguita soy* y la marcha *Pazizara,* entre otras. Pero si las obras de Nieto configuran un corpus homogéneo desde la funcionalidad armónica y temática, el pasillo *Cantar de selva* se sale por completo del canon; esta obra la escribió hacia 1937, cuando Nieto estaba trabajando en la entonces Comisaría del Putumayo; según sus propias palabras, la belleza de la selva le inspiró la mencionada obra, además del vals *Mirando al Putumayo.*[178]

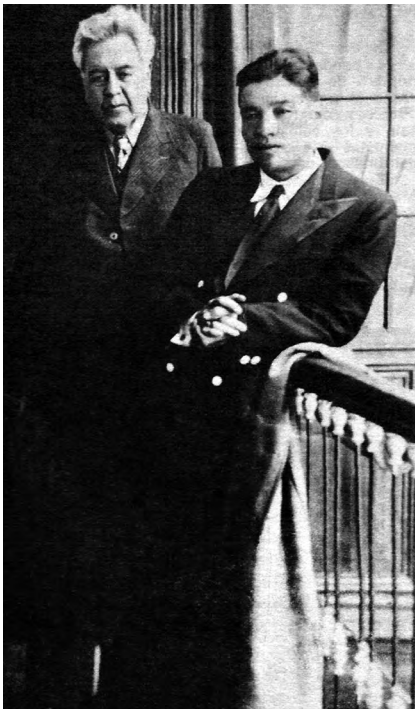
Cantar de selva es un pasillo de tres partes, con 23, 17 y 23 compases respectivamente, escrito en formato pianístico y que, por la disposición de las voces en las claves de sol y fa, puede decirse que se transcribió para ser interpretado con este instrumento. La tonalidad axial es Mi menor, pero su juego armónico interno dista mucho del tratamiento convencional dado a sus restantes obras; predominan los acordes de 7ª, 9ª y los disminuidos, algunos de los cuales cumplen funcionalidad de dominante. Tampoco posee la estructura de acompañamiento propia de este ritmo, observable en otros pasillos de su producción. La primera parte inicia con un melisma sobre la tonalidad axial, que combina intervalos de quintas y sextas paralelas, lo que se interrumpe bruscamente por la aparición de un calderón, que frena la idea melódica.

En seguida, expone un motivo rítmico con armonía alterada, donde combina los grados primero y quinto con una secuencia de acordes

[176] Forma tripartita con 16 o 32 compases cada parte, períodos de ocho compases y frases de cuatro.
[177] Dm A7 Gm Dm A7 Dm.
[178] Nieto, *Autobiografía*.

disminuidos; en el sexto compás, presenta un melisma similar al inicial, pero, en esta ocasión, en el axial mayor, seguido por el mismo motivo rítmico que le antecede. La incoherencia armónica de este tracto lleva a pensar que se han cometido errores de transcripción; la secuencia de los acordes podría cifrarse, aproximadamente, del siguiente modo: G#dis F#m7 G#dis E#dis A#dis Bm G#m Am G#m Am.

Los subsiguientes compases de la primera parte discurren sobre bloques rítmicos en paralelo en el mismo ambiente armónico alterado, con predominio del acorde de D#dis que, en algunos casos, utiliza con función de dominante de la tonalidad axial. Dichos bloques son un recurso al que recurre generosamente en cada una de sus tres partes constitutivas, lo mismo que el acorde arpegiado; este último lo expone en corcheas, en semicorcheas y en tresillos de semicorcheas, elementos que le imprimen mucho dinamismo a la obra.



Fotografía 20. Emilio Murillo y Luis E. Nieto, hacia 1938. Fotógrafo desconocido
Fuente: Roberto Nieto

¿Por qué Nieto, un compositor tan tradicionalista, compondría una pieza como *Cantar de selva*? Un músico empírico, como él, se abocaba a la composición tradicional por el horizonte histórico analizado en el

Capítulo 1; el grueso de su trabajo creativo muestra congruencia con los preceptos de ese entorno. Hay dos explicaciones posibles que justifican este trabajo: la primera se relaciona con las recriminaciones de sus detractores respecto de su condición musical empírica y, la segunda, halla sentido desde su inscripción en el movimiento nacionalista de Emilio Murillo. Sin embargo, las dos situaciones pueden correlacionarse, porque los dos músicos sintieron, en niveles diferentes, el rigor del asedio y la descalificación de los músicos académicos.

En el primer caso, el pasillo *Cantar de selva* es la confirmación de su frase *no sé nota, pero no se nota*; es la demostración de estar capacitado, no sólo para componer dentro del ámbito tradicional, sino también en el ámbito académico, y hacerlo con solvencia. No hay evidencia, hasta donde se sabe, de que esta obra se hubiera interpretado en público en alguna de las muchas presentaciones que Nieto realizó en Pasto y en otras ciudades del país; tampoco hay evidencia de las reacciones que ella pudo despertar en sus opositores.

Para que se pudiera presentar la segunda posibilidad, es necesario, primero, comprender una situación respecto de la producción de Murillo, sobre todo aquella que no se relaciona con las obras de juventud. Murillo era asiduo defensor de la tradición decimonónica, en la que inscribió casi toda su producción, al igual que Nieto; pero, a diferencia de éste, el compositor guatecano no era empírico, pues había realizado estudios en la Academia Nacional de Música, en la que tomó clases de flauta y piano, por lo que se puede afirmar que tenía una buena cimentación en la teoría musical. No obstante esta circunstancia, no resulta posible afirmar que Murillo fuera un compositor académico, en la acepción occidental de la expresión.

Como se vio en el Capítulo 1, Murillo lideró un movimiento en favor de la música tradicional colombiana, en reacción a los ataques y descalificaciones del compositor Guillermo Uribe Holguín. Los alcances de dicho movimiento fueron grandes, desde el punto de vista de la cobertura nacional. La fotografía adjunta es signo fehaciente de dichos alcances; su fecha probable es agosto de 1938,[179] año en el que se celebraron los 400 años de la fundación de Bogotá. Para esta memorable efeméride, se invitó a muchas agrupaciones musicales de diferentes regiones del país, entre

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

ellas la Lira Clavel Rojo. En su autobiografía, este compositor refiere que interpretó, entre otras obras, su bambuco *Ñapanguita soy,* sobre el que Murillo dijo ser "el monumento a la raza".[180]

La confrontación entre académicos y tradicionales se centraba en la discusión sobre la obra nacionalista, enfrentamiento que se dio en medios escritos y radiales con utilización, muchas veces, de un lenguaje altisonante. A la obra nacionalista, desde el parecer del músico popular, la representaba la música tradicional colombiana, encabezada por el bambuco. Sin embargo, la consideración de los académicos apuntaba en dirección opuesta. Mario Gómez-Vignes dice que, para Murillo, "... el enaltecimiento de la música colombiana consistía en orquestar para sinfónica bambucos, pasillos y cumbias creyendo que con ello se les otorgaba cédula de ciudadanía internacional".[181] Valencia consideraba que

> [...] la música nacional no existe porque haya tal o cual tema melódico o ritmo que se considere criollo. Eso es lo de menos. Existirá necesariamente cuando haya compositores que, educados en el estudio de las obras universales, dejen verter su inspiración en las obras que su corazón les dicte sinceramente. La música nacional está en el ambiente y el músico será por fuerza músico nacional, como lo son los grandes compositores de todos los países [...] Yo estimo que no existe música nacional, existe únicamente música popular; la música nacional —que dignifica y eleva al pueblo— no consiste solamente en los temas populares, sino que en ella el compositor debe compenetrarse con la naturaleza, con el ambiente que lo rodea, y realizar una obra personal y autónoma. Siguiendo estas huellas es la única forma de llegar a tener música nacional.[182]

Un poco en contravía de su propio criterio, resulta curioso encontrar elementos de la música tradicional colombiana en obras como *Chirimía y Sotareño, Pasillo* (C. G-V 8),[183] el pasillo *Palmira, Pasillo No. 4, Bambuco "del tiempo del ruido", Sonatina boyacense,* entre otras. En la primera obra, toma *El Sotareño,* bambuco compuesto por Francisco Diago,[184] y con él efectúa precisamente lo contrario de lo que pregonaba: vestirlo con ropaje académico, lo cual, lejos de enaltecerlo, lo caricaturiza. Por tradición oral,

[180] Nieto, *Autobiografía*.
[181] Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 194.
[182] Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia,* 194.
[183] Nomenclatura de la catalogación de Mario Gómez-Vignes, en su libro *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, Vol. 2.
[184] *El Sotareño* lo compuso, hacia 1928, Francisco Eduardo Diago, a partir de un tema tradicional de la región de Sotará, al que, al parecer, le añadió la sección final. A este bambuco lo consideran el himno del municipio homónimo; en torno a él, se han organizado eventos culturales, como el Concurso del Bambuco Sotareño, liderado desde 1997 por la Institución Educativa La Paz, y el encuentro 'Inter-étnico departamental del baile del Bambuco Sotareño', cuya primera versión fue en 2012.

se conoce que Diago reaccionó con desagrado cuando escuchó de manos de Valencia la interpretación de su estilización del *Sotareño*.[185]

En la obra de Uribe Holguín, también se pueden apreciar elementos de la tradición que dejan una sensación de ambigüedad respecto de sus preceptos fundamentales sobre la música popular, pues su discurso descalificador supondría un alejamiento total de lo vernáculo. Una obra en la que se presenta este fenómeno es el *Ballet Criollo No. 1,* puesto que en ella existe una evidente evocación del torbellino *El Guayatuno*, de Efraín Medina Mora (1924-2008), canción de honda raigambre campesina. Algo similar se puede apreciar en la *Sinfonía No. 2 "Del Terruño",* Op. 15a (1924), en la cual se pueden identificar elementos de la tradición musical colombiana. Respecto de esta obra se dice que, tal vez, se escribió

> ... con el ánimo de demostrar que su propuesta como compositor no tenía por qué anular elementos de inspiración colombiana, la Sinfonía del Terruño acogía elementos programáticos y alusiones rítmicas que, en medio de un lenguaje sinfónico heredado de su maestro Vincent d'Indy, resultaba en una obra digna de ser catalogada bajo el rótulo de "música nacional".[186]

La discusión en torno a la obra nacionalista pudo llevar a los académicos a componer este tipo de obras, para que pudieran tener la valoración de la sociedad, de la cual no podían preciarse muchos de ellos. En el otro extremo, los músicos populares, como Murillo, se dieron a la labor de producir una música que, sin desprenderse totalmente de la ruana y la alpargata, pudiera lucir el corbatín del músico académico; de esta circunstancia se derivan muchos de sus pasillos para piano. Perdomo Escobar dice respecto de este giro:

> ... las composiciones de Murillo son tanto más bellas, sentidas y hermosas, cuanto más sencillas. Las que escribió en su juventud tienen un aroma de campo, huelen a poleo y albahaca, tienen el olor de la miel del trapiche. Los estudios posteriores pecan por forzados y faltos de originalidad; no ostentan la fragancia de aquéllos de antaño.[187]

Entre las primeras obras se cuentan *El trapiche, Canoíta, El guatecano, Cachipay, Yo me muero de amor, Canción de la tarde, Lucero, Morenita,*

[185] Luis Ospina, Antonio María Valencia: música en cámara (Banco de la República, s.f.). En este trabajo de video, sobre la vida y obra del compositor caleño, el pintor Jesús María Espinosa afirma que Francisco Diago, después de escuchar la versión, le dijo: "Te tiraste mi bambuco". Cfr. "Antonio María Valencia: música en cámara", http://vimeo.com/39433720 (consultado el 27 de noviembre de 2014).

[186] Luis Gabriel Mesa Martínez, "Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología", 142.

[187] Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 236.

Golondrinas, Rumichaca, Hondos pesares, Fiebres y La cabaña. Entre los estudios posteriores, a los que se refiere Perdomo, están muchos de los pasillos para piano, como los Nos. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, entre otros.[188] Resulta un poco exagerado afirmar que la música en mención careciera de originalidad; esta afirmación sólo evidencia un sesgo condicionado por la tradición. Quizá Perdomo tuviera razón cuando decía que los estudios posteriores eran forzados, porque, en cierta medida, lo son; no en el sentido de que congregaran un conjunto de fuerzas dispersas en medio de una emocionalidad y una estética confusas, sino en el sentido de que su existencia obedece a la manifestación de fuerzas externas antagónicas, producto de la violencia desplegada por los centros del poder-saber, representados por los Conservatorios Nacional y de Cali, canal por el cual se reprodujo en Colombia la visión excluyente del viejo continente.

En estas obras, es posible notar el afán de Murillo por estilizar el pasillo y diluir en un juego melismático sus componentes rítmicos característicos. Está claro que no se compusieron para que las interpretaran músicos empíricos, sino para las manos de un pianista con formación académica. El uso de tonalidades y giros armónicos, poco frecuentes en la música tradicional, hacen de este conjunto de obras algo de difícil acceso para quienes se hallaban al margen de la academia. Tal vez Murillo quiso producir una obra que pudiera oír en las salas de concierto un público cultivado en la escucha de los repertorios clásicos, junto a los *300 trozos en el sentimiento popular* de Uribe Holguín, trabajo en el que también se observa una intención de estilización de los ritmos populares,[189] que se produjo en una época muy cercana con el trabajo de Murillo.[190] En este ambiente surge *Cantar de selva* de Luis E. Nieto y desde esta perspectiva cobra sentido su creación.

Al tomar en cuenta el marco histórico precedente, resulta entendible que Nieto se diera a la labor de componer una obra en el ambiente del pasillo y recurrir a elementos ajenos a la forma típica. Al igual que Murillo, Nieto utilizó armonías poco convencionales que, más que un recurso expresivo, parecen orientarse a mostrar su conocimiento. En la obra mencionada, el

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

[189] Eliana Duque, *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular* (Bogotá: Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín, 1980), http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/inicio. htm (consultado el 1º de mayo de 2015).

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

compositor abunda en el uso de motivos rítmicos, progresiones y bloques sonoros que dejan de lado los temas fluidos característicos de la generalidad de sus obras. No existen evidencias de que, en Pasto, otro compositor de su época realizara trabajos de esta naturaleza, hecho que permite señalar que *Cantar de selva* es una golondrina solitaria tratando de hacer verano en los Andes meridionales, un pasillo intentando encontrar los cauces de la lucha de Murillo: la validación de la obra nacionalista desde la tradición andina.

Como se dijo en el Capítulo 1, el fenómeno del nacionalismo musical cruzó la mayoría de los procesos educativos musicales en una amplia zona del territorio colombiano. La participación de Nieto, aunque fuera de modo tangencial, permite afirmar que el movimiento de Murillo también tuvo sus efectos en Pasto. La composición de una obra como *Cantar de selva* implica un aprendizaje, una transformación de las estructuras de pensamiento y, por supuesto, el enriquecimiento del pénsum implícito de Nieto y, por ende, el de los miembros de su agrupación, la Lira Clavel Rojo.

3.4 Las familias de músicos

Uno de los ejes sobre los cuales se ha planteado este trabajo se relaciona con la transmisión del conocimiento musical por vía familiar. En Pasto, muchas generaciones de diferentes familias han dedicado sus vidas al cultivo de la música; en estos núcleos se dieron las condiciones emotivas para que el saber musical pudiera pasar de padres a hijos y producir un sinnúmero de intérpretes y compositores. Los Sansón, los Rincón, los Argote, los Granja y los Burbano son algunas de las familias de mayor relevancia en este aspecto, y no sólo por encontrarse sus primeros representantes en el siglo XIX, sino por la continuidad de los diferentes miembros desde la segunda mitad de dicho siglo hasta la actualidad. En la historia general de la música occidental, este fenómeno resulta recurrente; uno de los ejemplos más conocidos es la familia de los Bach, de la cual sus más ilustres representantes son Johann Sebastian y su hijo Carl Philipp Emanuel. Esta familia alemana tiene una genealogía que cubre dos siglos; a lo largo de este período, la mayoría de sus músicos se vincularon a la Iglesia luterana y al arte barroco. La proliferación de intérpretes y compositores fue de tan grandes proporciones, que "... el apellido Bach había llegado a ser tan común en los círculos musicales que, si bien no llegó a significar músico por derivación, llegó a ser sinónimo de músico en muchos sitios".[191]

[191] Malcolm Boyd, *Bach* (Barcelona: Salvat, 1985), 19.

Este eje tendrá dos componentes: uno histórico y otro semiológico. El segundo se abordará desde el enfoque metodológico del texto *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*, de Armando Silva. No se pretenden sus niveles de exhaustividad, ni la amplitud de la muestra, pero sí su nivel de rigurosidad y profundidad de análisis. La investigación se centrará en un álbum concreto, el de la familia Burbano; en la heurística preliminar sobre dicho álbum, se pudo identificar un lapso cercano a las ocho décadas, una cronología más o menos ordenada y una evidente relación con la música. La mayoría de las fotografías muestran imágenes de la Banda Departamental de Nariño y de las orquestas Santa Cecilia y Jazz Colombia, agrupaciones de considerable perduración, que han aportado significativamente a la cultura musical de Pasto y que integraron miembros de esta familia.

¿Por qué un álbum como el de la familia Burbano es importante para este trabajo? Es importante porque "... el álbum, al final, cuenta historias, pero no sólo de fotos pues a él se le agregan otros objetos: tarjetas, avisos, recortes de periódico, reliquias y también pedazos de cuerpo: ombligos de recién nacidos, gotas de sangre, mechones de pelo, uñas de manos y huellas de pies. El álbum es, literalmente, un pedazo de nuestros cuerpos".[192]

Las historias que cuenta el álbum se relacionan con personas, muchas de ellas ya fallecidas, personas que vivieron en un momento en el que se desempeñaron como padres, hermanos, hijos, maestros, aprendices, esposos, primos, amigos, fueron actores de su cotidianidad y, a través de su acción, lograron dinamizar la cultura local y la sociedad de su tiempo. El álbum y su componente primordial, la fotografía, son la huella indeleble de la historia, porque, como dijo Roland Barthes, "... Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la historia, como no sea en forma de mito. La fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: desde entonces el pasado es tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca",[193] ante lo que Armando Silva agrega: "La foto es pasado. Además de las capacidades literarias y narrativas de la fotografía, la foto sostiene algo, que al ser pasado, constituye una prueba auténtica de la realidad".[194]

En el nivel semiológico, la fotografía deja de ser mero instrumento ilustrativo que acompaña al relato histórico para convertirse en el relato mismo. Dos trabajos colombianos del 2008, *La fotografía y el arte colombianos de los años setenta* y *El retrato en el retrato*, de María Sol Barón y Patrizzia Triana respectivamente, dos tesis del Programa de Maestría en

[192] Armando Silva, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos* (Bogotá: Editorial Norma, 1998), 12.
[193] Barthes, *La cámara lúcida*, 135.
[194] Silva, *Álbum de familia*, 109.

Historia del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional, permiten reforzar este planteamiento. De ellos también se utilizarán sus aportes metodológicos, para buscar la correlación del enfoque semiológico con el histórico, en el que quedará evidenciada la forma, o formas, cómo el saber musical se incubó en el seno de la familia Burbano y como se fue distribuyendo en su rizomática descendencia.

Para poder hilvanar un relato a partir del álbum, se necesita *saltar* de una fotografía a otra, crear vínculos, asociaciones y, así, reconstruir un campo visual amplio y, con ello, comprender un propósito de conjunto[195] que lleve a urdir los hilos del entramado histórico. Lo mismo que en las unidades discursivas no musicales, un conjunto de fotos puede significar algo diferente de lo que lo harían individualmente, pues el álbum mismo es un signo. En el conjunto del álbum de la familia Burbano, se aprecia una intención: las fotografías que se contienen en sus páginas expresan la intencionalidad de perpetuar una imagen, un apellido, un rango, unas condiciones (social, económica y cultural), un status, una actividad, un estado de ánimo y, también, la necesidad de trascender, en un intento por superar la muerte.[196]

Cada foto posee una representación, que se evidencia en la composición de la escena, en la pose, en lo que Barthes llama *studium*. Su intencionalidad es de carácter general y lleva a responder parte de las preguntas: "… por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las recibo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los gestos, de los decorados, de las acciones".[197]

Pero hay un segundo elemento que viene a escindir y a perturbar el *studium,* un elemento que particulariza la atención en un pequeño punto que, quizá, no se planificó y que salta de la fotografía para decir otras cosas. Barthes lo denomina *punctum* y dice, metafóricamente, que este *punctum* es "… pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad, el *punctum* es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)".[198] Estos dos conceptos, el *studium* y el *punctum,* en apariencia antagónicos, son complementarios, porque lo que no muestra el uno en su literalidad, se encargará de señalarlo el otro.

[195] Silva, *Álbum de familia*, 30.
[196] Es necesario establecer una salvedad, relacionada con las fotografías informales, donde no se aprecia esta intención; en su momento se explicará por qué.
[197] Barthes, *La cámara lúcida*, 58.
[198] Barthes, *La cámara lúcida*, 59.

El trabajo semiológico, así enfocado, permitirá encontrar otros signos insospechados, que llevarán a otras lecturas y, por lo tanto, a establecer otras relaciones.

El álbum de fotografías es un archivo de luz fosilizada. Cada fotografía capta un instante del pasado tan breve como el lapso que demora la luz entre el objeto y la lente de la cámara, pero ese fragmento minúsculo de tiempo contiene un universo de posibilidades de interpretación. La imagen registrada está plagada de signos, cuya interrelación plantea la posibilidad de distintos planos de sentido con los cuales se pueden construir sistemas de significación útiles para diversos campos, entre ellos, el que ocupa este trabajo: el educativo. El álbum, como archivo, es la manifestación de una visión del mundo y, por ende, de un conjunto de ideologías del orden político, moral, religioso y social (sexual, racial, generacional). La selección de las imágenes que lo componen obedece al horizonte histórico de quien procede a guardarlas. El individuo —o la familia en pleno— no incluye en él fotografías que delaten aspectos que pongan en riesgo el buen nombre; procederá a elegir y a archivar aquellas que, según sus principios éticos, legales y morales, fuesen un signo de su buen comportamiento.

3.4.1 Las familias de músicos

La fotografía de músicos de 1937, en la que aparece retratada la Orquesta Champagnat de los Hermanos Maristas, es uno de los cuadros más representativos de su época; se extrajo del álbum de la familia Burbano. Se desconoce quién la tomó, pero, dadas sus calidades, se debe suponer que era una persona que conocía su oficio. La escena se ordena en función de las jerarquías determinadas por el conocimiento, la experiencia, la edad, el parentesco, la autoridad familiar y religiosa. En lo funcional, hay dos modos de estar en dicha escena: sentados y de pie: en el primer caso, se puede utilizar una silla o hacerlo en el suelo. En las muchas fotografías que se tomaron a los grupos musicales de la época, siempre las sillas se reservaron para las personas de mayor rango, fuera social, civil, militar, religioso o, en casos como este, musical. En algunas fotos de las familias pudientes de Pasto, el piso se reservaba para la servidumbre.

Fotografía 21. Orquesta Champagnat, 1937. De izquierda a derecha, sentados en primera fila: Luís Rodríguez (violín), Fausto Martínez (trompeta), Laureano Rincón (flauta), s. i. (bugle), Tomás Burbano (saxofón alto). Sentados, en segunda fila: Manuel J. Zambrano (saxo soprano), Hermano Jorge (piano), Hermano Eutiquiano (director), José Antonio Rincón (director), Ignacio Burbano (violín). De pie: Elías Segovia (contrabajo), Bernardino Garcés (clarinete), Guillermo Rincón (trompeta), Tancredo Rincón (violín), Joaquín Martínez (fliscorno barítono), Ricardo Pabón (trombón), s. i. (violín) y Lino Bastidas (saxofón bajo)
Fuente: Ignacio Burbano Z

Las personas que componen este cuadro representan diferentes roles —varones, padres, esposos, hijos, primos, hermanos, amigos, religiosos, laicos, maestros, aprendices, adultos, niños—, pero se vinculan a uno común a todos: el ser músicos. Sin embargo, dichos roles no se agotan en las relaciones generales de parentesco, estado civil, condición religiosa, generacionales o educativas; también, en el campo específico de la música, se presentan subdivisiones que, al igual que los anteriores, implican verticalidades en las relaciones intersubjetivas, en los papeles de director, compositor, arreglista e instrumentista (violinista, contrabajista, flautista, clarinetista, saxofonista, trompetista, trombonista y pianista); sus individualidades confluyen en una razón social: la Orquesta Champagnat, creada en el Colegio de la Inmaculada de los Hermanos Maristas en homenaje del fundador de esta congregación, el francés Marcelino José Benito Champagnat Chirat (1789-1840).

El *studium* de la fotografía se centra en el crucifijo que Eutiquiano luce en el pecho, símbolo sobre el cual gravitan los diferentes elementos que

componen la escena. La carga semiológica de este crucifijo incluye aspectos de espiritualidad, religiosidad y relaciones de poder, que determinan la dirección del relato. Junto a Eutiquiano se ubica su compañero de comunidad, el Hermano Jorge y, para complementar la fila central, se encuentran Manuel J. Zambrano, José Antonio Rincón e Ignacio Burbano; estas cinco personas poseen la mayor investidura, porque cada uno de ellos congrega en su haber más de uno de los roles antes mencionados: Manuel J. Zambrano, como ya se vio, fue prolífico compositor, arreglista y saxofonista; los Hermanos Jorge y Eutiquiano, además de ser miembros de la Comunidad Marista y profesores, fueron pianista y director, respectivamente; José Antonio Rincón fue docente, compositor, arreglista, director y pianista, e Ignacio Burbano fue arreglista, violinista, saxofonista, clarinetista y profesor.

El relato implícito del cuadro, más que centrarse en los roles generales o específicos, se centra en los planos dicotómicos, porque incluyen relaciones tensionales que dinamizan la escena. Uno de los más evidentes se relaciona con la dicotomía presencia/ausencia: el estado de lo público y lo privado determina la presencia predominante del hombre y la ausencia de la mujer. Mientras el hombre se desenvolvía en las relaciones profesionales, sociales y políticas, la mujer permanecía sometida a las actividades propias del hogar; la esposa se dedicaba al cuidado de los niños, el aseo de la casa, la preparación de los alimentos, el lavado de la ropa, entre otros. En la crianza de los hijos, la madre podía mezclar el afecto de la leche caliente de su pecho amoroso con suaves canciones de cuna para adormecer al niño, mientras el estado de somnolencia habría canales subconscientes en el niño para la internalización de los cantos; resulta probable que los varones del retrato iniciaran sus primeros pinitos musicales de esta forma. En muchos de los ambientes militares y religiosos de la época, relacionados con la música, la mujer sólo tuvo esta tácita presencia.

En este mismo plano de sentido, existe otra dicotomía derivada de la ausencia. Los instrumentos que se observan se agrupan en tres familias: cuerdas sinfónicas, maderas y metales. Si bien las cuerdas se representan sólo por cuatro violines y un contrabajo, no hay violas ni violonchelos. Las maderas —flauta, clarinete y saxos— pueden integrar, indistintamente, la orquesta sinfónica o la banda, pero se debe anotar que los saxofones son más característicos de la segunda. De igual manera, los cobres pueden ser parte de uno y otro formato, pero el bugle y el fliscorno barítono son más propios del instrumental de las agrupaciones de viento. La sobreabundancia de vientos lleva a pensar que existía un desbalance sonoro, que perjudicaba sensiblemente la actuación de los violines, lo

que implicaba, por necesidad, que el arreglista efectuara una adecuada distribución del material temático y del acompañamiento, para buscar que, en el montaje de los repertorios, el tratamiento de la dinámica favoreciera el balance acústico y las cuerdas no perdieran sus propiedades tímbricas.

Esta conformación lleva a pensar que la orquesta tocaba, de preferencia, repertorios académicos y populares europeos, tal como lo muestra el archivo de Joaquín Martínez.[199] La ausencia de instrumentos con los que se interpretaba la música andina colombiana —bandola, tiple y guitarra— permite pensar que estos aires nacionales no formaban parte del repertorio de la Orquesta o no se interpretaban predominantemente. En el archivo en mención, hay señales, aunque mínimas, de que la música tradicional nacional estuvo presente.[200] La predilección por los repertorios europeos —en particular, los franceses— la determinaba la orientación eurocentrista de los Hermanos Maristas.

La dicotomía religioso/laico plantea, también, un plano de sentido que permite configurar la escena de manera más detallada. En el relato, se narra una historia de hombres santos al servicio de Dios y de hombres pecadores que gravitan en torno a ellos para salvarse. Antes que ser músicos, los retratados son miembros de una Iglesia, la católica. Ninguno de ellos pudo pertenecer a otra religión o a otra Iglesia cristiana, porque, en ese entonces, la católica era hegemónica. Los padres, además de legar a sus hijos la música, también les transmitieron la fe religiosa y, de hecho, uno de los hijos de José Antonio Rincón, llamado igual que su padre, fue Hermano Marista.[201] Del grupo de adolescentes que aparecen en la fotografía, los Rincón, Fausto Martínez y Tomás Burbano fueron alumnos de ese colegio y es probable que los otros también lo hubieran sido.

Las dicotomías adulto/niño, padre/hijo, profesor/alumno guardan una estrecha relación. Los niños/hijos/alumnos ocupan un rango bajo en la pirámide de poderes que se evidencia en este cuadro musical. El hallarse sentados en el piso, si bien no los igualaba con la servidumbre, los ubicaba en un plano inferior, por su condición de menores de edad

[199] Entrevista a Javier Martínez, Bogotá 12 de noviembre 2014. Javier Martínez Maya, depositario del archivo de su abuelo, Joaquín Martínez, señala que las obras que este archivo contiene eran, en parte, los repertorios que los hermanos Maristas traían de Europa para que los instrumentara e interpretara la Orquesta Champagnat. En esta colección se pudo encontrar gran número de valses y marchas de autores como E. Becucci, Johann Straus, J. F. Wagner, Franz Lehár, E. Wesly, Octave Crémieux, T. W. Thurban, G. W. Marks, Oscar Fetrás, Oscar Straus, Gerardo Matello, George Rosey, Julius Fucik, Paul Lincke, Karl Komzák, Justín Clérice, F. Menge, Wilhelm Alexi, E. Laukién, C. Teike, F. Volpatti, K. Mühlbeger, John Howard, M. Schöder y A. Wismar. En su mayoría, las editoriales son alemanas.

[200] En el mismo archivo, se encuentran unas pocas obras de repertorio tradicional colombiano, entre las que se destaca la marcha *Cuba guerrera*, de Pedro Morales Pino.

[201] Entrevista a Rosa Isabel Zarama, Pasto, 25 de febrero de 2015.

y aprendices, lo que no quiere decir que los niños fueran objeto de menosprecio o subvaloración; simplemente, muestra que, en esta escala de saberes y dignidades, a los infantes les correspondió ocupar el primer peldaño. En la fotografía, hay dos personas que fungen como adultos/padres/profesores: José Antonio Rincón, progenitor de Laureano, Guillermo y Tancredo, y Joaquín Martínez, padre de Fausto. José Antonio Rincón tuvo –con su esposa, la señora Clemencia Orbegozo– una extensa prole, lo mismo que Joaquín Martínez. En el primer caso, además de los tres hijos ya mencionados, existió un cuarto, Mauro, que tocó el piano en la emisora ecuatoriana La Voz de los Andes, en el tiempo en el que fue estudiante de medicina en Quito; murió prematuramente al contagiarse de una bacteria, mientras cuidaba de los enfermos.[202] Del numeroso grupo de hijos de Joaquín Martínez, además de Fausto, dos más siguieron sus pasos musicales, Campos e Ignacio: el primero fue pianista de la Orquesta Santa Cecilia y el segundo se desempeñó como trompetista en las Bandas Nacional y de la Policía en Bogotá, y falleció en 2007.[203]

Hasta aquí se puede observar cómo el saber musical se legó de padres a hijos, al parecer, con bastante efectividad, pero no sólo se compartió el saber musical en general, pues también hubo una transferencia en el campo de los instrumentos: uno de los hijos de Rincón, Mauro, eligió el piano, y dos hijos de Martínez, Fausto e Ignacio, se inclinaron por los metales. Esta es una constante en las familias de músicos, como se verá luego, situación que no sólo se produce entre padres e hijos, sino, en algunos casos, también relaciona a los nietos. El pénsum afectivo que se hila del análisis anterior puede configurarse así: fundamentos de gramática, solfeo rítmico, técnica del instrumento (cuerdas, vientos, metales), ritmos y formas musicales y práctica de conjunto; esta última puede tomarse como parte del proceso de educación musical formal, aspecto estudiado en el Capítulo 2, porque la Orquesta formaba parte del Colegio de la Inmaculada; sin embargo, en este caso también se trata de una extensión de la educación musical familiar, porque los padres integraban la agrupación. Esta situación permitía que los progenitores supervisaran el desempeño de sus hijos en los ensayos y les posibilitaba evaluar su trabajo como padres/profesores, situación que, sin duda, los llevaría a diseñar un plan para que superaran las dificultades.

La última de las dicotomías presente en el entramado social de la fotografía que interesa a esta investigación es familia-músicos/individuo-músico. Como resulta evidente, la fotografía muestra núcleos familiares

[202] Entrevista a Rosa Isabel Zarama.
[203] Entrevista a Javier Martínez, Bogotá, 12 de noviembre 2014.

que incluyen a 11 de los 18 integrantes. Hay 7 miembros cuya vinculación explícita con dichos núcleos no se ha podido establecer, ya fuese porque no la tienen o por carencia de información. Así como en las familias musicales no todos sus descendientes eligen la profesión, en familias no musicales hay quienes se dedican a su estudio y llegan a ocupar importantes posiciones; estos últimos derivan su conocimiento de conservatorios y academias, de profesores particulares, de amigos y de la tecnología del disco y la radiodifusión.

Las familias de músicos representadas en la fotografía en mención son: Rincón Orbegozo, Martínez Figueroa, Burbano Zambrano, Zambrano Bastidas, Burbano Ordóñez. Sin embargo, es necesario decir que no son las únicas dignas de mención y que, por las necesidades de esta investigación, conviene relacionar otras, que también fueron protagónicas, como los Granja Luna, Sansón Martínez, Chaves Jurado, Zarama Rosero, Nieto Venegas, Ordóñez Moreno y Bastidas Muñoz. No resultará posible abordarlas a todas en sus particularidades, por las limitaciones de este Capítulo y no se requerirá hacerlo puesto que, a partir de las familias que se va a estudiar, se podrán identificar las constantes que permitirán tipificar las características del pénsum afectivo.

Antes de entrar en el estudio de las diferentes familias de músicos, conviene hablar de una situación insospechada; algo que salta por encima de lo evidente y que constantemente atrae la atención: el *punctum* del que habla Barthes. El contrabajista Elías Segovia posa para la foto, pero quiere dejar una evidencia; no sólo le interesa que su imagen quedase impresa en el papel, sino también deseaba dejar constancia de su manejo del contrabajo. La forma de coger el arco denota conocimiento de la técnica del arco alemán, lo mismo que la ubicación de su mano izquierda sobre el mástil; esta mano se encuentra en lo que, en el estudio de los instrumentos de cuerdas, se denomina primera posición y está pisando, de abajo hacia arriba, las notas A, G, C, G. La extensión de los dedos muestra dominio porque, en general, esta primera posición llega a Fa# con el dedo 4 y aquí parece alcanzar la nota G.[204] Esta situación se repite en otras fotografías, en las cuales Segovia posa con los miembros de la orquesta Jazz Colombia.[205]

[204] Esta interpretación ha contado con los conocimientos de los contrabajistas Ricardo Villamil y Byron Zambrano y la información contenida en: La técnica de mano izquierda en el contrabajo - Forumcontrabajo, http://forum contrabajo.foroactivo.com/t240-la-tecnica-de-mano-izquierda-en-el-contrabajo (consultado el 2 de febrero de 2015).

[205] Estas fotografías se encuentran en el álbum de los Burbano, que se anexa a este texto. Como se explicará después, las fotos se numeraron, para mayor funcionalidad; las que se refieren al caso de Elías Segovia son la 68 y la 70.

Cabe preguntarse, ¿cómo llegó esta técnica a las manos de Segovia? Una de las explicaciones posibles es que lo hiciera por medio de los Hermanos Maristas; si se tiene en cuenta que esta comunidad religiosa era de nacionalidad francesa, es probable que a través de ella llegaran, de Francia o Alemania, los manuales en los que se contenía dicha técnica. De hecho, como ya se dijo, gran cantidad de los repertorios que interpretaba esta orquesta se trajo de estos países, en especial de las editoriales alemanas de Leipzig y Hamburgo.

A continuación, se estudiarán algunas de las familias mencionadas, con el objeto de conocer sus relaciones de parentesco y los procesos de transmisión del saber musical.

Los padres de José Antonio Rincón Gálvez fueron Juan José y Polonia; sobre el padre se sabe que fue abogado, músico y miembro de la Sociedad Filarmónica, en 1875; de la madre no se conoce que tuviera inclinaciones musicales; Rincón Gálvez tuvo como esposa a Clemencia Orbegozo, hija de Benigno Orbegozo y Severa Urresty; Benigno fue uno de los más destacados intelectuales que alojó la ciudad en el cambio del siglo XIX al XX, quien, además, fue un músico importante.[206] Los Rincón Orbegozo tuvieron once hijos, de los cuales, como ya se vio, cuatro varones fueron muy visibles; entre ellos, se destacó especialmente Guillermo (1917-2002), porque, además de ser trompetista, fue compositor;[207] algunas de sus hijas se destacaron en el canto. Cuando sus hijos eran pequeños, José Antonio formó una pequeña orquesta con ellos; los cuatro hombres mayores, Guillermo, Mauro, Tancredo y Laureano, interpretaban sus instrumentos, mientras las mujeres: Aída, Ligia y Antonieta, cantaban.[208] De la cuarta generación, los 32 bisnietos de Juan José y Polonia, la gran mayoría practica la música, ya sea en grupos vocales, instrumentales o vocal-instrumentales; ninguno lo ha hecho profesionalmente, pero la herencia de bisabuelos, abuelos y padres permanece viva en todas las ramificaciones de esta extensa familia.

La siguiente es la familia conformada por Joaquín Martínez y Plubia Figueroa, pareja que tuvo una numerosa descendencia, de la que sobrevivieron nueve hijos, de los que, como ya se vio, tres abrazaron el arte musical y lograron alcanzar niveles importantes en la región y el país. De la numerosa cantidad de nietos, entre muchos aficionados que ejercen la música como pasatiempo, se destaca uno, Javier Martínez Maya (1964), hijo de Fausto, por los logros conseguidos en el desarrollo de su

[206] Álvarez, *Élites intelectuales en el sur de Colombia*, 194.
[207] De Guillermo Rincón se conserva el pasillo *Sur de Colombia*.
[208] Entrevista a Rosa Isabel Zarama.

carrera profesional como compositor, intérprete y productor fonográfico; Martínez Maya tiene una doble herencia musical: además de la línea paterna (Joaquín y Fausto), por línea materna desciende de Jesús Maya Santacruz, uno de los compositores pastusos más destacados local y nacionalmente; debido a esta doble vertiente, su infancia se rodeó de música. Al respecto señala:

> Uno de los primeros recuerdos musicales que tengo se remonta al año 1967, cuando mi papá era subdirector de la Banda Sinfónica de Antioquia y me llevaba a los ensayos de la misma. Me encantaba cuando llegaba tarde en la noche con la batuta de director y yo, con tres años de edad, la cogía y la usaba como baqueta; más de un regaño me gané por eso. El segundo recuerdo fue cuando mi papá llevó por esa misma época una colección de sinfonías de Beethoven y me sentó en sus rodillas y, con toda paciencia, me explicó la dinámica de las obras, con un lenguaje muy coloquial e infantil, de manera que logró muy temprano capturar mi atención hacia la música seria.[209]

También recuerda los años de la infancia junto a su padre, años en los que no sólo desarrolló el amor por la música, sino aprendió géneros complejos, como el *jazz,* del cual Fausto Martínez era un gran exponente; asimismo, rememora su colección de discos y los libros de música, historia y literatura que su padre leía y compartía con él; tiene memoria de su disciplina de trabajo, su capacidad para transcribir en tiempo real un arreglo semanal para la Banda de Antioquia. En realidad, Javier Martínez Maya ha bebido de muchas fuentes, entre otras de la Berklee College of Music de Boston, pero, en esencia, es producto del pénsum afectivo, generado en el ambiente del hogar en el que nació.

Otro caso es el de Teófilo Monedero Caicedo (1895-1971), nacido en la vereda San Diego, del Municipio de Guachucal; en su larga vida desarrolló una importante labor musical en la región, a partir de la dirección de diferentes Bandas municipales (Ipiales, Guachucal, San Diego, Carlosama, Córdoba, Samaniego, Aldana, Ancuya y Funes). No se conocen antecedentes musicales en su familia, pero sí sobre su descendencia. Teófilo Monedero contrajo matrimonio con la señora Rosa Elena Ordóñez, con quien tuvo a Tomás Burbano Ordóñez (1919-2001).[210] Como es característica de los núcleos familiares musicales, su padre le proporcionó los fundamentos

[209] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*, 113.

[210] El apellido Monedero corresponde al padre adoptivo de Teófilo, Ángel Monedero, con quien su madre, Margarita Caicedo, se casó en segundas nupcias, después del fallecimiento de Virgilio Burbano, padre biológico de Teófilo. Por tradición oral, se sabe que Tomás decidió cambiarse el apellido, para recuperar el de su abuelo paterno, apellido con el que se lo conoce a nivel nacional.

que le ayudaron a ingresar cómodamente al Conservatorio Nacional de Ecuador, en 1938.[211]

La labor musical de Tomás Burbano se relacionó con la composición, la interpretación, los arreglos, la dirección y la producción fonográfica; uno de los méritos más importantes de este compositor radica en haber compuesto, hacia 1965, un sencillo tema, denominado *Sonsureño,* que es lo que se podría llamar un bambuco atípico. Esta obra inaugura una nueva faceta de la música en Pasto y la región nariñense, porque a partir de su grabación, en 1967, por la Ronda Lírica, se empieza a hablar de la rítmica del sonsureño.[212]

Del mismo modo, los Nieto Venegas, hogar conformado por Victoria y Luis Enrique, también abundaron en descendencia; la mayoría de sus hijos se aficionó a la música, pero ninguno la ejerció profesionalmente. Sin embargo, dos de sus muchos nietos, Roberto, hijo de Edmundo —el niño que aparece en la fotografía de la Lira Clavel Rojo— y Mauricio, hijo de Guillermo, han tomado la música como una parte muy importante en sus vidas; el primero es guitarrista y ha consolidado un trabajo en el estilo del *New Age* con el grupo Assai,[213] en compañía de Luis Adrián Eraso; su hija, Sabina Nieto Ramón, sigue, en la actualidad, la tradición familiar, al dedicarse al estudio del piano. El segundo nieto, Mauricio, cursa estudios en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. El giro musical dado por Roberto dista mucho de la inclinación estilística de su abuelo Luis E. Nieto, pero conserva la tradición de las cuerdas, instrumentos a los que éste dedicó gran parte de su vida.

El apellido Bastidas es uno de los más comunes en el Departamento de Nariño y uno de los troncos familiares más antiguos; en él se han destacado escritores, pintores, políticos, profesionales de diferentes campos y, ante todo, músicos. Para los fines de este trabajo, conviene referirse sólo a una familia en particular, una de las más destacadas desde el punto de vista de los resultados obtenidos: los Bastidas Muñoz, matrimonio conformado por Juan Bastidas Bastidas y Marina Muñoz; los hijos de esta pareja que se dedicaron a la música fueron Pedro Pablo, Enrique, Luis Antonio (*Noro*) y Rosa.[214]

---

[211] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, 98.

[212] Bastidas-España, "La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók".

[213] Dos muestras de su trabajo son: Song of the wind - Assai - Pasto - 2009.mpg, https://www.youtube.com/ watch?v=6tiJ8OKZw3s, y Grupo Assai, https://www.youtube.com/watch?v=vs-ZqEoljmc.

[214] Entrevista a Luis Antonio *Noro* Bastidas. Esta información se ha extraído de una entrevista a *Noro* Bastidas, pero también se deriva de la relación de amistad con los hermanos Pedro Pablo y Enrique.

En su momento, Pedro Pablo Bastidas fue uno de los pocos instrumentistas dedicados a la preservación de la tradición andina colombiana; tocó los instrumentos de cuerda y, desde su labor docente en el Colegio Ciudad de Pasto y la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, muchos músicos se beneficiaron de su conocimiento; era empírico y sólo dejó una obra compuesta, el pasillo *Generaciones*. No obstante esta circunstancia, fue un notable guitarrista, un gran docente y uno de sus logros más importantes, en este campo, lo constituye el grupo Nuevo Amanecer, que estuvo bajo su tutela desde los inicios. Esta agrupación la conformaron los hermanos David (en el tiple) y Javier Mesa Martínez (en la bandola), y Andrés Jurado Duarte (en la guitarra); uno de los logros más importantes de este trío consistió en ganar, en 1991, en el Festival *Mono* Núñez, celebrado en Ginebra (Valle), el premio en la modalidad instrumental. La metodología de enseñanza de Pedro Pablo Bastidas consistía, fundamentalmente, en tocar para sus estudiantes y mostrar, en la práctica, cuáles eran los acordes con los que se armonizaba una melodía y los ritmos con los que acompañaba.

Enrique Bastidas fue percusionista de la Banda Departamental de Nariño, en la que se jubiló; formó parte de la Orquesta Alma Nariñense, agrupación que, al decir de algunos de sus sobrevivientes, fue la primera en tocar la música de *Lucho* Bermúdez, *Pacho* Galán y José Barros en Pasto. Con sus hermanos Pedro y *Noro*, conformó el Trío de los Hermanos Bastidas, que interpretó música romántica al estilo de las agrupaciones mexicanas. *Noro* Bastidas (1933) fue alumno de José Antonio Rincón cuando cursaba los estudios de básica primaria en la Escuela Anexa de la entonces Gran Normal de Occidente; posteriormente, ingresó a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, en la que también recibió clases de Rincón y, hacia 1950, entró al Conservatorio Nacional. De sus hermanos, él fue el único en cursar estudios musicales formales, pero sin llegar a titularse; fue oboísta de la Banda Departamental de Nariño, timbalista de la Banda Nacional hasta su jubilación y profesor de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño; además, es pianista, arreglista, compositor y director de banda y coros; su producción no es muy numerosa,[215] pero abunda en elaboración, riqueza temática y recursos armónicos y rítmicos. Uno de sus mayores logros es la obra *Paisaje andino,* compuesta cuando dirigió la Banda Nacional; desde entonces, forma parte del repertorio de muchas de las Bandas del territorio colombiano.

[215] *Noro* Bastidas compuso cuatro obras: *Paisaje andino* (1991), el pasillo *Hilda* (edición 2001), el pasodoble *Calle del sol* (1981) y *Mi amigo el Cholo*.

Rosa Bastidas fue guitarrista, bandolista y cantante; formó parte de la orquesta de su esposo, Manuel Martínez Politt, oriundo del Municipio de Potosí, orquesta que interpretaba música tropical y popular internacional y que prestó sus servicios en Bogotá en los años cuarenta y cincuenta. La descendencia de los cuatro hermanos se liga a la música en distintas modalidades y con diferentes intereses; del nutrido grupo de descendientes, los más destacados son los hijos de Manuel y Rosa: Juan, Nora y Manuel Eduardo *Edy* Martínez Bastidas.

Edy Martínez (1942), como bien se sabe, es uno de los músicos latinoamericanos más connotados en el *jazz,* el *latin jazz* y la salsa. Desde la temprana edad de ocho años ya formaba parte de la orquesta de su padre, para desarrollar, luego, una vertiginosa carrera que lo llevó a Estados Unidos a tocar con los más grandes músicos del género de la segunda mitad del siglo XX, primero con la percusión y luego con el piano; su formación se inscribió, en su totalidad, en la modalidad de la educación musical informal asociada al entorno familiar, a las agrupaciones musicales de las que formó parte y a la radio y el disco.[216] En su adolescencia, tocó la batería y la especial forma de interpretar este instrumento se derivó de la escucha de los discos de Tito Puente, que le prestaba uno de sus más entrañables amigos, el trompetista Arnulfo Arnedo. *Edy* señala que dicha escucha no sólo se relacionó con la música popular, sino también con la música de compositores académicos, como Stravinski, Stockhausen, Chaikovski, Bartók y Hindemith, entre otros.

Los Hermanos de *Edy,* Juan y Nora, también se han destacado: el primero, en el mismo campo del *latin jazz*, y Nora en la interpretación de repertorios académicos. Respecto a la siguiente generación, los nietos de Juan Bastidas y Marina Muñoz, también empiezan a destacarse; el más importante es Samuel Torres Martínez, hijo de Nora, que es un músico de formación académica, titulado como percusionista y compositor en la Universidad Javeriana de Bogotá, pero, debido a los antecedentes familiares, se ha destacado más en el campo de la música popular. Sostiene que su tío *Edy* Martínez significa mucho para él, porque fue su inspiración y su maestro; no porque hubiera sido su alumno, formalmente hablando, sino por su música, sus arreglos y, sobre todo, por haber tenido la oportunidad de tocar con él. La experiencia que más recuerda es la de haber tocado en la Orquesta Privilegio, orquesta con la que grabó *Edy* uno de los primeros discos de *latin jazz* en Colombia, también denominado *Privilegio*. Señala

[216] Entrevista a *Edy* Martínez, Bogotá, 28 de enero de 2013, de la que se derivan muchos de los datos aquí relacionados.

Samuel que cuando su tío se enteró de su deseo de ser músico, empezó a mandarle sus propias grabaciones, realizadas en Nueva York, en las que incluía repertorios de *jazz, latin jazz* y salsa. La experiencia de tocar con él fue tan provechosa, que pudo compartir escenario cómodamente con artistas internacionales, como Arturo Sandoval y Chick Corea.[217]

El caso de los Sansón se vincula con el de una familia con registros que provienen desde mediados del siglo XIX; en este sentido, los primeros datos que se tienen de este apellido se relacionan, como ya se dijo, con la Banda creada por Fernando Sansón, en 1863. La permanencia de su descendencia en las bandas fue prolongada, porque, además de los instrumentistas que formaron parte de las bandas independientes y militares en el siglo XIX, se registran tres músicos que conformaron la Banda Departamental de Nariño en 1905: Misael, Juan y José; no se ha podido establecer su parentesco con Fernando, pero se presume que fueron sus nietos.

De los tres, el más destacado fue Misael Sansón Jurado, quien tocó la trompeta y llegó a ser músico mayor de dicha Banda; con él termina la vinculación de esta familia a las agrupaciones de esta naturaleza, lo que ocurre hacia 1941, cuando lo reemplaza Alfonso Ocaña en el cargo de músico mayor.[218] En lo sucesivo, no se han encontrado registros de nombramientos de miembros de esta familia en la Banda. La dedicación a esta actividad lleva a pensar que existió entre los Sansón una tradición relativa a los instrumentos de viento, toda vez que esto les posibilitaba que trabajaran en bandas militares y civiles, usanza que se asocia, como se ha visto, a que se heredaban los instrumentos, en particular cobres y cañas.

Misael Sansón Jurado se casó con Sara Martínez, hermana de Joaquín Martínez;[219] la descendencia de esta pareja continuó con la tradición musical familiar, pero con otros instrumentos; muchos de sus integrantes tocaron la guitarra como aficionados, pero en el piano los hay muy destacados. Los hijos de esta pareja son: Gonzalo Misael, Gerardo, Julia, Carlos y Luis Alberto. De ellos, Misael Sansón Martínez fue pianista; se casó con la señora Ignacia Guerrero y de esta unión nació Irma, quien estudió el mismo instrumento que su padre; Gerardo también fue pianista; viajó a Medellín con el propósito de estudiar arquitectura, pero renunció a esta carrera para incorporarse a la Orquesta de *Lucho* Bermúdez, para

[217] Fernando España, "Un músico - Samuel Torres" (entrevista), http://nuestracosabogotana.blogspot.com/2011/ 08/samuel-torres- el-inquieto.html (consultado el 27 de febrero de 2015).

[218] Salas Salazar, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 113.

[219] La mayoría de datos relacionados con las últimas generaciones de la familia Sansón los suministró Álvaro Sansón Hernández, con datos que se triangularon con Javier Martínez Maya y Sigifredo Enríquez Martínez.

ser uno de los primeros pianistas que tuvo esta agrupación;[220] contrajo matrimonio en esta ciudad con la señora América Gómez, relación de la que desciende Gerardo Sansón Gómez, quien también es un destacado pianista, residenciado desde hace muchos años en Aruba.

Carlos Sansón Martínez contrajo matrimonio con Blanca Hernández, unión de la que desciende Álvaro Sansón Hernández. Carlos Sansón fue guitarrista aficionado y su hijo se desempeñó en el campo de la percusión, como integrante de orquestas tropicales impulsadas por él mismo, como las agrupaciones: Los Monjes, Unidad Seis, Grupo Fuego, Éxtasis y La Sonora Galeras, grupos que introdujeron a Pasto las nuevas tendencias musicales, como la salsa. En los tiempos en los que Carlos Sansón integraba la Unidad Seis (1971), decidió que la orquesta tocara gratuitamente en el espacio público (carrera 28 con calle 19) durante el Carnaval de Negros y Blancos, con el único fin de que el público bailara, actividad, hasta entonces no realizada, que tuvo tanta acogida por la ciudadanía que atrajo la atención de Corpocarnaval. Así fue como se dio inicio al Carnaval bailable[221] que, a partir de entonces, congrega importantes orquestas locales, nacionales e internacionales y proporciona esparcimiento a cuantos concurren a la fiesta carnavalera. Álvaro Sansón se casó con Alba Alicia Caicedo, vínculo del que descienden tres hijas, de las cuales Sandra Aidé es aficionada al piano.

En términos generales, esta es la descendencia de Fernando Sansón. El aporte al desarrollo cultural de la ciudad, como se ve, ha sido notable; la transmisión del saber musical de generación en generación también resulta evidente.

3.4.2 La familia Burbano, iconografía de una tradición musical.

A lo largo de las páginas precedentes, se ha hablado mucho de la familia Burbano, en cabeza de sus principales representantes. Aun a costa de correr el riesgo de la reiteración, en seguida se presenta una relación general de los miembros de esta familia, a partir de Manuel María Burbano (1883-1971) y sus dos matrimonios, el primero con Sixta Isabel Zambrano, hermana de Manuel J. Zambrano, y el segundo con Jahel Guerrero.

La descendencia de Manuel María Burbano adquiere visos de realismo mágico, porque se asemeja a la arbórea estirpe de Aureliano Buendía en

[220] En la producción fonográfica denominada La música negra de *Lucho* Bermúdez. Piano y Ritmos, http://candelazostropicales.blogspot.com/2011/07/la-musica-negra-de-lucho-bermudez-piano.html, Gerardo Sansón actuó como pianista (consultado el 26 de febrero de 2015).

[221] Entrevista a Álvaro Sansón Hernández, 26 de febrero de 2015.

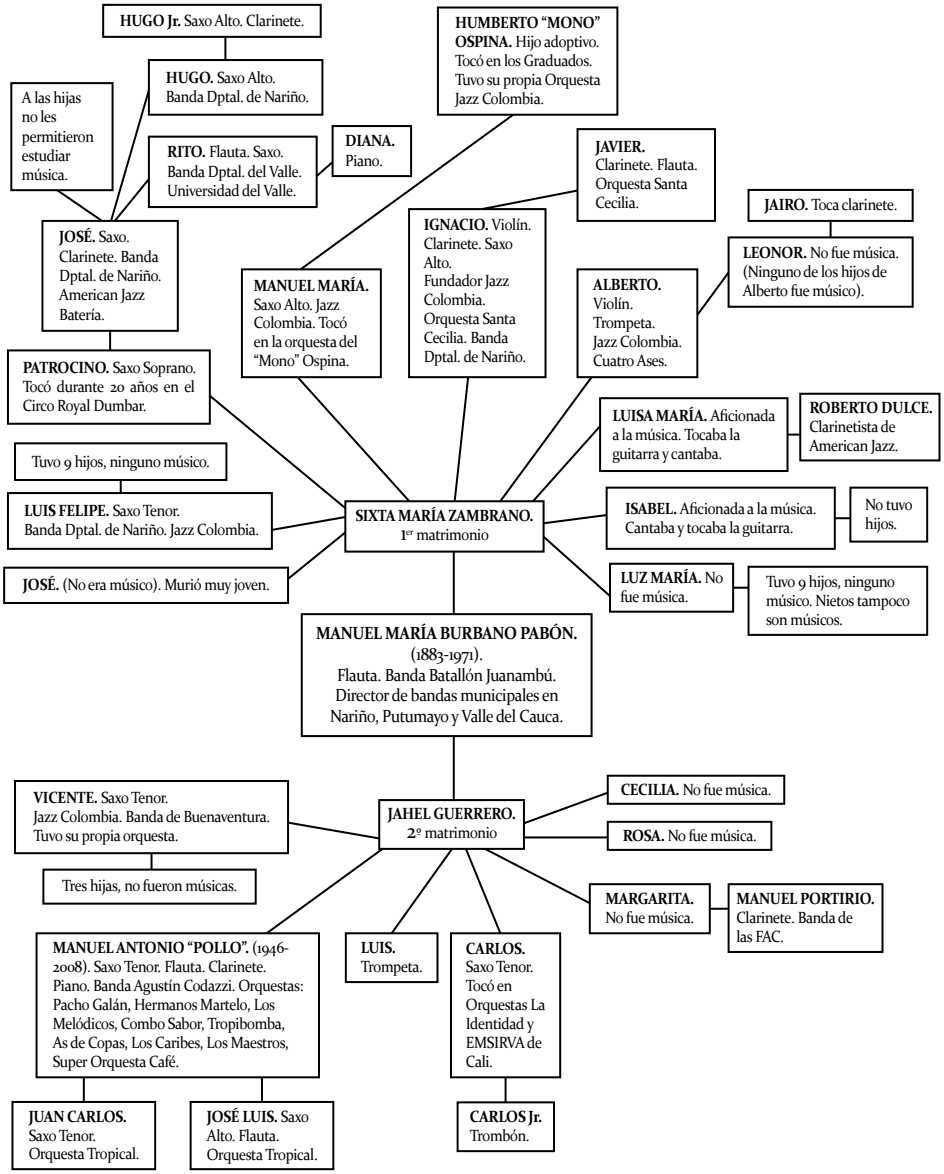
el mítico Macondo, con la diferencia de que la estirpe de Burbano es por partida doble. La prole de Manuel María es mayor de lo que se grafica, puesto que se incluyó, salvo contadas excepciones, sólo a aquellos que tuvieron y tienen relación con la música. No ha resultado posible elaborar un listado exhaustivo de sus nietos, bisnietos y tataranietos, porque muchos de ellos están dispersos en diferentes lugares del país y su ubicación resulta muy difícil. Sin embargo, lo que aquí se muestra permite obtener importantes conclusiones respecto de esta familia, cuyos caminos musicales han aportado significativamente al desarrollo cultural de Nariño y de otras regiones colombianas.

Uno de los aspectos de mayor claridad en esta genealogía es la transmisión del conocimiento musical por línea paterna, orientada en forma exclusiva a la descendencia masculina; la mujer, situación que se analizará después, ha presentado, también en consonancia con el contexto, una considerable marginalidad en los procesos musicales de esta familia. El campo de mayor recurrencia en el que se destacaron los Burbano fue el de la interpretación instrumental, especialmente inclinada al saxofón, situación que obedece al hecho de que la generalidad de sus miembros se relacionó con las Bandas de vientos y orquestas de música popular; le siguen en número los clarinetistas, trompetistas, flautistas y violinistas, entre otros.

Los repertorios con los que se relacionaron estos músicos se inscriben en diferentes ámbitos, pero se destaca el del género popular (andina colombiana, caribeña, antillana, mexicana, *jazz* y *latin jazz*). Las orquestas que formaron muchos de sus miembros, iniciaron a finales de los años treinta, cuando Ignacio Burbano creó el Jazz Colombia (1938), y continúan en la actualidad con las agrupaciones en las que toca un gran número de los descendientes, como los hijos de Manuel Antonio Burbano –apodado el *Pollo*–, Juan Carlos y José Luis, que integran la Orquesta Platino Internacional, creada por su padre en Cali. Se precisa clarificar que la orquesta Jazz Colombia no tocaba *jazz* norteamericano, como se podría pensar, sino repertorios caribeños, antillanos, españoles y mexicanos, entre otros. La denominación se asocia al uso de la batería *jazz*, instrumento utilizado desde los comienzos de este género musical.

Algunos de los miembros de esta familia se relacionaron con la música académica por medio de las bandas y las orquestas sinfónicas; fueron miembros de estas agrupaciones: Manuel María (padre), Ignacio, Rito, Hugo, Manuel Antonio, Vicente, Luis Felipe y José, hijo de Patrocinio. La mayoría se relacionó con los arreglos de música popular, pero muy pocos con la composición; de hecho, Manuel Antonio es el único del que

se conoce alguna producción. El trabajo fonográfico *Música que late en el corazón* (2005), incluye tres obras de su autoría: *Saxofón romántico, Julie* y *Tiempo de invierno*; de Manuel María, por la referencia de Heriberto Zapata Cuéncar, se sabe que compuso el pasillo *Alejandra*.[222]



Genealogía de la familia Burbano.

[222] Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores nariñenses*, 5.

Las descendencias de los dos matrimonios se caracterizan por la abundancia de músicos, aunque en el primero (Burbano-Zambrano) la proliferación fue mayor. En él se destacan regionalmente Ignacio, Luis Felipe, Patrocinio, Rito, Manuel María, Hugo, Javier y Alberto, entre otros. Del segundo matrimonio (Burbano-Guerrero) sobresale, especialmente, el *Pollo* Burbano. Para mantener la tradición de la transmisión musical familiar, el *Pollo* recibió las primeras lecciones de Manuel María y tocó el clarinete, cuando aún era muy pequeño, en la Banda Agustín Codazzi de Palmira, la primera que su padre dirigió en el Valle del Cauca, hacia 1959; luego, su orientación cambió hacia la música tropical, en la que alcanzó notoriedad con la interpretación del saxofón; formó parte de destacadas orquestas, como las de *Lucho* Bermúdez, *Pacho* Galán, los Hermanos Martelo, Los Melódicos,[223] Combo Sabor, Tropibomba, As de Copas, Los Caribes, Los Maestros y Súper Orquesta Café, entre otras.

La constante en los procesos de aprendizaje en estos músicos fue la modalidad informal, iniciada en los ambientes hogareños, continuada en las orquestas, bandas y agrupaciones de diversa índole y complementada con el apoyo de los discos, las emisoras y las clases particulares esporádicas. Pero no todos crecieron musicalmente en la informalidad, pues Ignacio Burbano recibió diploma de profesor titular en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, en 1954;[224] Rito Burbano se tituló en el Programa de Música de la Universidad del Valle, programa del que es profesor en la actualidad; Diana, hija de este último, se graduó en el Programa de Música de la Universidad EAFIT.

La sumatoria de los campos musicales que conforman el pénsum afectivo general de esta gran familia podría sintetizarse así: gramática musical, solfeo rítmico y entonado, técnica instrumental (saxofón, clarinete, flauta, trompeta, violín, piano, guitarra, canto), ritmos tradicionales andinos y populares nacionales y extranjeros, armonía (tradicional y alterada), arreglos, práctica de conjunto y composición (campo muy restringido).

· El álbum de familia

El álbum de los Burbano es un libro en el que se ha escrito con luz la historia de un conjunto de individuos que se relacionaron por múltiples

[223] "'El Pollo' Burbano alzó el vuelo eterno", historico.elpais.com.co/historico/feb062008/VIVIR/eve01.html (consultado el 1º de mayo de 2015).
[224] Acuerdo 34, de 23 de septiembre de 1954, Libro 7, ACUN, 41-43.

vínculos;[225] el parentesco, la amistad y la música son los más evidentes, pero también los unió la necesidad expresiva, el ejercicio profesional, la oferta de servicios con fines económicos y las afinidades políticas, religiosas, étnicas y estéticas. No constituye un relato cerrado que refiere historias de un único núcleo familiar; la participación de actores secundarios, en el reparto de esta representación, permite ver el entretejido de vidas de diferentes familias de músicos urdido a través de uniones matrimoniales que se dieron en el transcurso del tiempo.

Como todo relato, tiene un protagonista —Ignacio, hijo de Manuel María Burbano y Sixta María Zambrano— y un narrador —su hijo Javier Burbano Orjuela. La mayor parte de las historias que relata el álbum giran en torno a Ignacio que, sólo por un año, casi alcanza la centuria de vida (1910-2009).[226] Ignacio Burbano se vinculó a varios procesos musicales de la ciudad de Pasto, desde diferentes enfoques, modalidades y tendencias musicales: como profesor y violinista de la Orquesta sinfónica de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, se relacionó con la música académica; como saxofonista de la Banda Departamental de Nariño y director y violinista de la Orquesta Santa Cecilia, interpretó repertorios académicos, populares y tradicionales; y como director, saxofonista, clarinetista y violinista de la Orquesta Jazz Colombia, se relacionó con la música caribeña, antillana y mexicana, músicas que hicieron su arribo a la ciudad desde la década de los años treinta.

Javier Burbano, que toca el clarinete y la flauta traversa, heredó la música y también los recuerdos; en los largos años de convivencia con su padre, debió escuchar una y otra vez las historias relacionadas con cada fotografía, que aprendió de memoria desde la temprana infancia y que ahora ayudan a la construcción histórica de su familia y de los procesos que ocupan este apartado. El narrador recuerda, con la precisión que alcanza la memoria conservada por tradición oral, las fechas en que se tomaron las fotografías y la mayoría de los nombres de quienes las

[225] Con el objeto de facilitar el manejo del álbum, se ha procedido a numerar las fotografías en el mismo orden en el que aparecen en el original. Como se podrá ver, la secuencia de las fotos no obedece estrictamente al orden cronológico en el que se tomaron; la intercalación de fotos recientes con las más antiguas permite pensar que el álbum se reorganizó para darle cabida a acontecimientos importantes, como, por ejemplo, los homenajes. Las fotografías las suministró Javier Burbano Orjuela y no son todas las que contiene el álbum, pero su cantidad sobrepasa el 90%. Para evitar saturar el texto de imágenes, se procederá a citar sus números cuando se refiera a ellas y sólo se incluirán aquellas sobre las cuales se hiciera un estudio pormenorizado.

[226] Sobre Ignacio Burbano, ya se dijo que creó y dirigió la Orquesta Jazz Colombia; la creó en 1938 y la dirigió hasta 1962; también dirigió la Orquesta Santa Cecilia entre 1949 y 1999; además, fue profesor de violín de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y saxofonista de la Banda oficial del mismo Departamento.

integran; aunque los datos no son exactos, su cercana ubicación permite una excelente orientación. En la referencia de las historias, el narrador no es un personaje externo; Javier Burbano fue miembro de la Orquesta Santa Cecilia y tocó al lado de su progenitor durante muchos años. Cuando mira el álbum, los recuerdos mezclan las sustancias de lo aprendido con la de lo vivido; su historia forma parte de la coda del relato, en la que su progenitor aún sigue siendo protagonista.

El álbum evoca un pasado de calles empedradas, de techos de teja, de paseos al mar, de retretas en el quiosco de la plaza principal, de Carnaval, de bailes en los lujosos salones de los clubes sociales; muestra los atavismos coloniales y los signos de la modernización; el cambio inexorable se ve que llega en las alas de los aviones, en el ruido rítmico de los motores de los vehículos, en el grito estrepitoso de las locomotoras, en el seco descorche de una bebida gaseosa; se revela en los decorados de las casas, en los clubes, en el rostro alegre de cuantos disfrutaron de la música de la orquesta Jazz Colombia; el pasado se aleja con una expresión de angustia y los nuevos tiempos expresan su lozanía con un aire de triunfo. En una descarnada alegoría, la siguiente fotografía (38) muestra la imagen de un niño, al que una mujer de avanzada edad alimenta en el entorno de una casa colonial desvencijada; el poste del barandal, aún enhiesto, es un vestigio de lo que fueron los tiempos señoriales; semeja el tronco de un árbol desnudo y yerto en la mitad de una planicie desolada en la que un día brilló el bosque en todo su esplendor.

El rostro endurecido de la anciana expresa la carga histórica que la antecede: la restricción moral de la Iglesia católica, los conflictos bélicos entre liberales y conservadores, el aislamiento geográfico de la ciudad y la región, la pobreza como producto del desequilibrio socio-económico entre señores y servidores; pero, sobre todo, esa mirada oscura muestra algo más hondo: expresa la desolación y la desesperanza de un presente que amenaza con transfigurar todo su mundo, aquello que define su existencia.

Fotografía 22. Anciana que alimenta a un niño
Fuente: Javier Burbano Orjuela

La lozanía y vitalidad del niño que se alimenta en su regazo contrasta con la ruina del entorno; su rostro luminoso opaca aún más el severo semblante de la anciana; sus ojos inocentes, a la vez que indiferentes, miran a la persona que tomó la fotografía, mientras el potaje nutritivo del biberón resbala por su garganta. Simbólicamente, este potaje implica la carga ideológica que buscará, en el siglo XX, la reproducción de las relaciones de poder para prolongar la hegemonía social, política y religiosa. No debe extrañar que, mientras el niño toma el alimento, la anciana entonase canciones de héroes y villanos, de doncellas y dragones, de hombres santos y valientes caballeros en las que intenta transmitir los valores de su viejo mundo.

El álbum es, también, la expresión de una ideología política claramente orientada hacia el conservatismo; Ignacio Burbano militaba en este partido, con todas las implicaciones sociales del caso;[227] esta tendencia política predominaba en el Club Colombia, en el que trabajó con su orquesta, si bien no era un lugar exclusivo para miembros de esta tendencia política. Fueron conservadores reconocidos Emiliano Díaz del Castillo, Edgar Puertas y Álvaro de la Rosa[228] (2, 3, 4), entre otros. Como reflejo de la filiación conservadora de Ignacio Burbano, la Iglesia católica tiene un lugar muy importante en las páginas del álbum (8, 12,

[227] Entrevista a Javier Burbano, Pasto 1 de noviembre de 2015.
[228] Entrevista a Javier Burbano.

16); la representan los Hermanos Maristas y los padres Jesuitas, de los cuales ya se habló en el Capítulo 2. Su presencia, sobra decirlo, no sólo se relaciona con aspectos ideológicos, sino, también, con los musicales. En la misma línea y como consecuencia de las ideas de Laureano Gómez, visto en el Capítulo 1, se incluye en sus páginas al músico Gerardo Gotthelf (7), del que se afirma pertenecía al partido nacional socialista alemán;[229] en la fotografía, aparece tocando un concierto de *theremin* en el Teatro Imperial, con el acompañamiento de la orquesta de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño, dirigida por el ecuatoriano Luis G. Ponce;[230] Ignacio Burbano también aparece en la fotografía. La presencia de Gotthelf en este álbum no quiere decir, ni remotamente, que Burbano fuera proclive a estas ideas, aunque muchos conservadores de Pasto lo fueron, por lo menos hasta la derrota de Alemania en 1945.[231]

Además de la ideología política y religiosa, el álbum revela otros campos ideológicos asociados al militarismo y al machismo. Los dos se relacionan estrechamente, puesto que el militar era un mundo fundamentalmente masculino. Desde los tiempos de Manuel María Burbano, esta familia se vinculó con el ejército y la policía, puesto que las bandas a las que pertenecieron se vincularon a estos organismos. Sin embargo, Ignacio Burbano mantuvo esta misma línea en la conformación de las agrupaciones Santa Cecilia y Jazz Colombia. Como se puede constatar en el esquema genealógico de esta familia, las mujeres no participaron en ningún campo de la música; las que aparecen registradas tuvieron una relación muy tangencial, en cuyos casos la práctica instrumental no pasó de ser una simple afición.[232] En algunos casos, como los de María Luisa, Leonor y Margarita, sólo su descendencia masculina continuó el legado musical familiar.

Las mujeres que aparecen en el álbum, si son Burbano no se relacionan con la música; las que se relacionan con ella forman parte de orquestas de otras ciudades (27, 148) o son alumnas de Ignacio (58, 146). Las mujeres

[229] Por un lado, la presencia de músicos alemanes —Gerardo Gotthelf, entre otros— en la ciudad de Pasto obedeció a las políticas de inmigración vigentes desde la década de los años veinte y, por otro, a la cercanía que el pensamiento conservador de Laureano Gómez tenía con el nazismo, pensamiento al que eran muy afectos los conservadores pastusos. Ignacio Burbano conoció personalmente a Gotthelf, porque tocó con él, lo que torna confiable la aseveración de que este músico era simpatizante nazi.

[230] Al ecuatoriano Luis G. Ponce se lo vinculó como director de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño el 11 de diciembre de 1945, en la rectoría de Alberto Montezuma Hurtado (1944-1946).

[231] Para corroborar esta afirmación, es suficiente con recorrer las páginas de la *Revista Ilustración Nariñense* de los primeros años de la década del cuarenta.

[232] Entrevista a Javier Burbano Orjuela, en la que el entrevistado sostiene que, si bien no existió en su familia una prohibición que impidiera que las mujeres estudiaran música, sí hubo una clara marginación.

que no son parte de la familia y que no se relacionan con la música son monjas, amas de casa, damas de sociedad, esposas de políticos o, como diría Buñuel, constituyeron ese *oscuro objeto del deseo*. El papel de Mathieu Faber lo protagonizan algunos músicos que, atraídos por la belleza de las mujeres que posaron con ellos para la fotografía (reinas de belleza o señoritas de sociedad), concentran su mirada de especial manera en ellas (24, 103, 141, 142, 145).

Un aspecto que llama la atención en las fotografías formales —las de la trascendencia— es la expresión de gravedad que luce la mayoría de los retratados, situación característica de las fotografías de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, independiente de su condición socio-económica, edad o sexo. En la novela de tipo histórico de Umberto Eco —*El nombre de la rosa* (1980) —, uno de los principales discursos narrativos del texto se relaciona con la risa. En el siglo XIV, en una abadía benedictina, Guillermo de Baskerville discute con el hermano Jorge —el bibliotecario— sobre el dilema de la risa, en su relación con el segundo libro de *La Poética* de Aristóteles;[233] en uno de los apartes, Jorge manifiesta que

> [...] la risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos el diablo parece pobre y tonto y, por tanto, controlable. Pero este libro [*La Poética*] podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación: pero este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los cuales legitimar esa inversión.[234]

Y afirma en otro lugar: "Y así, al reír, el necio dice implícitamente: "Deus non est".[235] La negación de Dios ocurre porque la risa elimina el temor al demonio y esta eliminación vuelve innecesaria la existencia de Dios, lo cual pone en grave riesgo el *establishment* de la Iglesia. Esta argucia se soporta en el supuesto de que Cristo no reía, desprendido del hecho de que él enseñó por medio de parábolas y no de chistes o comedias.

Este texto de ficción literaria se conecta en forma directa con otro escrito aparecido en Pasto en 1904, con la diferencia de que este último no es literatura. El obispo de la ciudad Ezequiel Moreno Díaz (1896-1905), canonizado por Juan Pablo II en 1992, a raíz de la presentación de una obra de teatro por un grupo de estudiantes de jurisprudencia del Liceo Público,

[233] Eco se refiere a un supuesto segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, dedicado a la comedia y la poesía yámbica, que, se presume, desapareció en la Edad Media.
[234] Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (Barcelona: RBA, 1993), 447.
[235] Eco, *El nombre de la rosa*. 126.

organizada con el propósito de recolectar fondos para apoyar a las viudas y huérfanos de la Guerra de los Mil Días, en el que dice: "Repugna al espíritu católico el querer aliviar dolores y consolar al afligido, riendo ó danzando, y nadie puede creer, además, que se pague la entrada al teatro por amor de Dios, sin que los jóvenes se presenten en las tablas por amor de Dios, que es el fundamento de las obras de caridad".[236]

Este antecedente —comprensible sólo desde su contexto histórico— muestra la restricción que imponía la Iglesia católica sobre su grey; según ella, se necesitaba alejar la risa del rostro de sus feligreses, para alojar el temor en sus corazones; un hombre temeroso de Dios es un hombre dócil. Ezequiel Moreno —un sacerdote para quien el quinto mandamiento era profundamente relativo— levantó a los *católicos sin mancha* en contra de los liberales, con las consignas de que matarlos no era pecado y que Dios premiaba el dar la vida en defensa de Jesucristo; estas ideas llevaron a la muerte a miles de personas de uno y otro bando, en una de las más crueles guerras civiles del país, de la que salió victorioso este pensamiento. Se debe anotar que los liberales no fueron, ni mucho menos, víctimas inocentes de este conflicto; el radicalismo persiguió al catolicismo en muchos de los momentos de la historia republicana, mostrando un alto grado de anticlericalismo, que llevó a la Iglesia a defenderse con una de sus principales herramientas: el púlpito.

Fotografía 23. Banda Departamental de Nariño, 1930. Director Julio Zarama Rodríguez
Fuente: Javier Burbano Orjuela

[236] *El Adalid Católico*, Año 1, Serie 4, 47, Pasto, 24 de marzo de 1904.

No resulta extraño que, con este tipo de antecedentes, las fotografías mostraran rostros tan adustos. El siguiente cuadro (10) permite observar la expresión grave de los músicos, en una fotografía programada para la trascendencia. Todos los botones están en sus ojales, los trajes debidamente planchados, los rostros perfectamente afeitados, los quepis derechos y los zapatos lustrados; se puede observar la homogeneidad de la expresión: rostro sombrío, labios apretados, mirada perdida, cuerpo sin movimiento; sólo Lucio Feuillet (segunda fila de pie, tercero de izquierda a derecha), desafía el poder del *establishment* al esbozar una leve sonrisa. Aristides Gutiérrez —el sacerdote que ocupa una de las sillas— expresa en su semblante toda la semiosis de la carga doctrinal de los filipenses. Como dice Pablo Santacruz: "... tan sólo puede permitirse el ceño adusto y en los labios un rictus de resignación que acepte sin condiciones la eterna voluntad de Dios".[237]

No pasa lo mismo en las fotografías informales, aquellas que se podrían denominar casuales; cuando a un grupo de personas lo retratan en paseos al aire libre, en fiestas o en reuniones de amigos, los semblantes lucen de forma diferente. Estas fotografías, que no son muchas, cuentan historias de rostros iluminados por el aura de la risa, historias de jolgorio, de salidas al campo, de cervezas con amigos, de juegos, de bailes, de coqueteos (23, 92, 105, 113). En estos cuadros, la risa parece tener licencia o, más bien, parece estar al margen de todo control.

El álbum tiene una característica general que llama la atención: es un álbum de gente blanca. El *punctum* lo constituyen algunas personas afrodescendientes, que se retrataron en los viajes a la Costa Pacífica (36, 86, 114); su participación tangencial es más un accidente que una intención del fotógrafo de integrarlos en la composición. La excepción la constituye la siguiente fotografía (26), porque la mujer es evidentemente la figura central del cuadro; a juzgar por la forma como Ignacio Burbano la sujeta, su participación en la escena ha sido un poco forzada. Contrasta con esta actitud, la posición de sus manos en torno a la botella, que semeja la expresión visual de la publicidad de una marca: las manos relajadas, la etiqueta perfectamente visible, contraste entre objeto y fondo y la botella destapada, elemento sugestivo que invita a su ingestión. Su vestido y el tocado blancos le dan el aspecto de una novia que iba camino del templo para contraer matrimonio; sin embargo, el delantal —cuyos bolsillos están llenos de objetos, monedas quizá— y la canasta que reposa en el suelo,

[237] Santacruz Guerrero, "Entre la salvación y el progreso: confrontación entre los discursos humanista-católicos y prácticos de las élites políticas, religiosas y académicas en el gobierno de Julián Bucheli (1904-1909)", 102.

la relacionan, posiblemente, con el oficio de una vendedora ambulante; quizá fuese la encargada de ofrecer a los viajeros esta bebida refrescante en medio del intenso calor de la Costa.

Fotografía 24. Banda Departamental de Nariño en un viaje a Tumaco, hacia 1955. Uno de los músicos produce un sonido de silbato con la botella, mientras el fotógrafo oprime el obturador. Otro músico mira a la mujer con una expresión de extrañeza
Fuente: Javier Burbano Orjuela

La presencia de músicos negros en el álbum también es escasa; a pesar de que el Valle del Cauca tiene una numerosa población de esta etnia, en bandas como la de Buenaventura (119) —dirigida por Manuel María Burbano hacia 1959— hay un porcentaje muy pequeño, lo mismo que en la orquesta del *Mono* Ospina (148). La orquesta Jazz Colombia, de manera excepcional, contrató a un músico afrodescendiente para tocar la tambora, en el Carnaval de 1947 (124, 126, 127, 128). El narrador, a pesar de su gran conocimiento del álbum, no recuerda de quien se trata; el percusionista, que aparece en cuatro fotografías tomadas el mismo día, no luce el uniforme característico del grupo, indicativo de que su contratación fue ocasional.

La baja participación de los afrodescendientes en las orquestas de Pasto es un fenómeno que inicia su proceso de cambio sólo hasta finales de la década de los años sesenta, cuando la salsa empieza a ganar terreno sobre otras manifestaciones. La ausencia de esos músicos en los años precedentes no sólo obedeció a problemas de racismo explícito, sino también a causales de otra índole, como la baja oferta de trabajo dado el limitado número de orquestas que había en la ciudad, o la renuencia de estos músicos a vivir en clima frío. Por ello, históricamente, en general las agrupaciones de la zona andina nariñense, incluidas las tropicales, las han constituido músicos blancos y mestizos.

La observación constituye una metodología recurrente en la modalidad de educación musical informal, como se dijo antes; por medio de ella, tanto los niños como los jóvenes y adultos logran asimilar aspectos relacionados con la técnica de los instrumentos, los ritmos, el *sabor,* el fraseo, el manejo respiratorio —en el caso de los vientos— y la armonía —en la guitarra y el piano—, entre otros aspectos. En el álbum Burbano, se puede apreciar el desarrollo de estos procesos silenciosos. En tres fotografías (6, 124, 149) se observan muchachos cuya atenta escucha permite colegir que se trata de estudiantes en procura de mejorar sus conocimientos,[238] lo que permite concluir que la familia Burbano no sólo heredó el saber musical a las sucesivas generaciones de su tronco familiar, sino también lo hizo colateralmente. Los diferentes grupos creados por esta familia se vincularon ampliamente a los procesos sociales de la región y el país, lo que permitió un sinnúmero de relaciones, tanto para la enseñanza como para el aprendizaje musical.

3.5 El disco y la radio

En este apartado se hará una reseña histórica de la radio y el disco con el fin de dar una idea general sobre estos inventos que transformaron el mundo en muchos aspectos. También se hará referencia a la música caribeña en su explícita lucha contra el tradicionalismo, sus triunfos y sus efectos colaterales en la educación musical. Se hablará de un centro de estudios: El rincón porteño y antillano, una taberna en la que muchos músicos se daban cita para escuchar las producciones de famosas orquestas y no menos conocidos cantantes.

[238] Uno de ellos, el de la fotografía 150, de pie junto a la puerta, es el autor de este trabajo. Esta fotografía se tomó hacia 1980, cuando iniciaba sus estudios formales en la nueva Escuela de Música de la Universidad de Nariño, en ese entonces dirigida por Javier Fajardo Chaves.

3.5.1 Antecedentes históricos

· El disco

Hasta la aparición del fonógrafo a cilindros, inventado por Thomas Alva Edison (1847-1931) y patentado por su creador en Washington en noviembre de 1876,[239] la música se escuchaba en el hogar, en la Iglesia, en las instituciones educativas, en las retretas de las bandas, en las cantinas, en las fondas, en las salas de conciertos y en los teatros en los que se presentaban espectáculos de zarzuela, opereta y ópera. Las personas aprendían a tocar instrumentos y a cantar para poder compartir la música con sus amigos y familiares. Como lógica consecuencia, la proliferación de intérpretes y compositores fue grande en casi todas las regiones del hemisferio occidental. En las ciudades apartadas y aisladas geográficamente, como Pasto, los habitantes buscaban los medios para constituir agrupaciones y academias de música para favorecer la cultura local. Si se toman en cuenta las limitaciones del medio, la presencia de una Banda se convertía en símbolo de civilización y de progreso intelectual, si se recuerdan las palabras del vocal Juan Moncayo citadas en páginas anteriores.

A finales del siglo XIX, en la Provincia de Pasto, las posibilidades de escuchar música las ofrecían las Bandas civiles y militares, pequeñas orquestas de cámara y grupos de diferentes formatos, que interpretaban repertorios populares y tradicionales. En los hogares de personas adineradas, no faltaban los pianos importados de Europa o de Estados Unidos, instrumentos traídos hasta la ciudad por la difícil vía de Barbacoas y destinados a ser interpretados por la señora de la casa o sus hijas. En las familias de menos recursos, los instrumentos que tenían mayor presencia eran los de cuerda pulsada -la guitarra, el tiple y la bandola-, indispensables para la ejecución de repertorios tradicionales.

A partir de la creación del fonógrafo, las posibilidades de escuchar música sin la intermediación de los intérpretes en vivo empezaron a cambiar. Yehudi Menuhin sostiene que "… El impacto del fonógrafo sobre la música fue tan fundamental como la invención de la escritura musical y la de la imprenta"[240] y, al tener en cuenta las derivaciones de la modalidad de la música grabada —que inicia su periplo con este invento—, se podría decir que tenía razón; sin embargo, este comienzo también implica la disminución paulatina de la interpretación en vivo, de la que el mismo

[239] Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco* (Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia/Eafit, 1986), 181.
[240] Menuhin y Davis, *La música del hombre*, 224.

autor se queja más adelante en su libro *La música del hombre*, según se citó en el Capítulo 1. Esta situación se profundiza cuando, por razones de funcionalidad y economía, aparece el disco plano y la vitrola y la grabación de música se vuelve una empresa rentable; es cuando los compositores e intérpretes empiezan a vivir una verdadera marginalidad, condición socio-histórica que los obligó a mudar sus hábitos y costumbres hacia las nuevas condiciones, proceso que generó las reacciones y resistencias propias de los procesos de cambio.

Pero este fenómeno no sólo tuvo repercusiones locales y nacionales sino globales; en la India, por citar sólo un ejemplo, para finales de la década de 1950, el invento del disco y la radio ya habían causado sus estragos. Sambamoorthy considera que han "... favorecido cierto grado de holgazanería en el hombre medio al proporcionarle música ya hecha. En cierta medida causó la muerte del incentivo para que las personas ejecutaran música por sí mismas".[241]

El fonógrafo tropezó con una gran dificultad: el cilindro de cera en el que se grababa el sonido era muy delicado y costoso, lo que no permitía la duplicación a gran escala. En Pasto, se conoce sólo un fonógrafo, que llegó a finales del siglo XIX y que le pertenece al señor Jorge González;[242] es probable que existieran otros, pero no se sabe de su suerte. Al ver las potencialidades comerciales de la música grabada, los empresarios se dedicaron a la búsqueda de una solución más práctica y rentable, lo que concluyó con la invención del disco plano, creado por Emil Berliner (1851-1921) en 1887;[243] Berliner logró solucionar el problema de la duplicación al crear un disco en metal, que permitía la fácil reproducción del material grabado. Dice Timothy Day que "... el éxito de la duplicación fue una de las razones fundamentales de la supremacía de los discos sobre los cilindros, que eran, además, más incómodos, frágiles y difíciles de almacenar, aunque la Compañía Edison los siguió produciendo hasta 1929".[244]

El gramófono, conocido popularmente con el nombre de vitrola, también lo inventó Berliner, en 1888. Este reproductor de música fue el primero en utilizar un disco plano de 78 r.p.m.; su desarrollo contó con los aportes económicos de empresas como la RCA Victor, la Decca, la Columbia y la Brunswick, entre otras. Esta tecnología se difundió rápidamente por el mundo, para llegar a los más apartados rincones, lo que permitió que

[241] Sambamoorthy, "La música y su ubicación en la educación de la India", 128.
[242] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, 26.
[243] Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*, 182.
[244] Day, *Un siglo de música grabada*, 14.

famosos artistas, como Enrico Caruso (1873-1921), Tito Schipa (1888-1965), María Barrientos (1884-1946) y Claudia Muzio (1889-1936), se escucharan desde la comodidad de los hogares. Caruso grabó diez arias de ópera para la Compañía de Gramófonos y Máquinas de Escribir de Milán en 1902, hecho que motivó a que firmaran contratos de grabación otros cantantes, como Pol Plançon, Anton van Rooy, David Bispham, Antonio Scotti, Suzanne Adams y Emma Calvé.[245]

En los primeros cilindros y discos se grabó música de distinto tipo, limitada por su precaria capacidad; se grabaron marchas, polcas, valses, himnos, arias de ópera, solos de instrumento con acompañamiento de piano, oberturas de óperas famosas, canciones populares, extractos del *Mesías* de Haendel[246] y muchas obras de música académica de corta duración, algunas de las cuales debieron sufrir algún tipo de mutilación.

La vitrola llegó a Pasto en la primera década del siglo XX, un poco más de 15 años después de su invención. El periodista Arturo Chaves Benítez (Juan del Sur) dice que las empresas que se dedicaron a la venta de estos artefactos fueron las casas comerciales Agencia Internacional, Luis Escrucería & hijos, Ferretería de E. H. Bracht, Casa Victor, Manuel M. Navarrete, El Carnaval, Almacén de Julio Bravo, Hermógenes Zarama & Cia., Casa Sueca y Manuel Huertas Soto.[247] En efecto, en las páginas comerciales de la revista *Ilustración Nariñense* se puede ver gran cantidad de avisos publicitarios de estas casas, que ofrecen vitrolas y discos, adquiribles por medio de atractivos sistemas de crédito. Hacia 1940, esta novedad de la tecnología recorría los campos de Nariño y su utilización se prolongó, por lo menos, hasta la llegada de la luz eléctrica a estos sectores rurales.

En el proceso de generalizar el uso del disco y la vitrola fueron muchos quienes participaron, pero, en ese mayúsculo grupo de emprendedores, se destaca el abogado Gerardo Martínez Pérez, hombre que recorría el Departamento, por los difíciles caminos de entonces, y llevaba las vitrolas y las últimas novedades de la música popular y universal a los más ocultos parajes. Juan del Sur dice que "... con verdadera fortuna [Martínez Pérez] se dedica al comercio de instrumentos de música mecánica y logra victrolizar (sic) el departamento. Viaja de Pasto a Tumaco, a todos los pueblos, alterna la venta de los discos con el dictado de sentencias llenas de enjundia jurídica...".[248] Y, luego, agrega:

[245] Day, *Un siglo de música grabada*, 15-16.
[246] Day, *Un siglo de música grabada.* 14-15.
[247] Chaves Benítez (Juan del Sur), "Nariño y su evolución instrumentista musical en la emoción nativa", 43.
[248] Chaves Benítez, "Nariño y su evolución instrumentista musical en la emoción nativa", 43.

> Merced [...] a las victrolas (sic) de Gerardo, por primera vez en las recónditas hondonadas, en la distante manigua costeña, escuchan los simples mortales música clásica y milongueros tangos argentinos. Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Mendelsshon, Chopin, Haendel, las gargantas de Caruso, de Tito Schipa, de Lázaro, de la Barrientos, de la Malibranche, de Claudia Muzio, la divina, toda esa maravilla de música y de canto nos la hace oír este inteligente abogado por unos cuantos centavos. Paradojas de la vida, este doctor Gerardo Martínez Pérez, luego Procurador y Ministro, ... quien nada conocía en asuntos musicales, fue el autor de la introducción de la música mecanizada con sus consecuencias de todo género en lo que al desenvolvimiento sentimental y auditivo de los sur-colombianos se refiere.

Conviene detenerse un momento en este último aspecto: las consecuencias. Como ya se dijo, la música grabada disminuyó la interpretación en vivo y redujo la composición, lo que perjudicó a los compositores e intérpretes, perjuicio que, sin embargo, fue transitorio, aunque resultó lesivo y definitivo para aquellos que decidieron permanecer en la tradición y positivo para los que se abrieron a las nuevas posibilidades; para estos últimos, el disco fue una herramienta muy práctica para la asimilación de las rítmicas y demás elementos propios de las músicas; además, la producción de algunos compositores locales, que tenía un consumo restringido, a partir de entonces se dio a conocer nacional e internacionalmente. Entre los más destacados se cuenta a Jeremías Quintero (1884-1964), Manuel J. Zambrano, Noé Rosero (1898-1996), Luis E. Nieto, Alfonso Delgado Guerrón, Floresmilo Flórez (1899-1962), Augusto Ordóñez Moreno, Maruja Hinestrosa y Humberto Chaves Cabrera (1917-2010). Los sellos disqueros en los que se grabó su música fueron Grenette, Odeón, RCA Victor y Philips.

La producción de los compositores locales y nacionales se vio favorecida ampliamente cuando se consolidó la industria fonográfica en el país. En Pasto, a finales de la década de los sesenta, fueron muchos los que se dieron a conocer por medio de los sellos Discos Chaves y Discos La Tienda, propiedad de Ramiro Chaves y Antonio Alvarado, respectivamente. Es frecuente encontrar obras de Noé Rosero, Tomás Burbano, Julio Ibáñez y Carlos Washington Andrade grabadas en casas disqueras nacionales, como Discos Fuentes, Discos Victoria, Sonolux, Discos Colombia y Ondina. A finales de la década de los sesenta, Chaves ofreció una colección de música de compositores locales con el título de *Mi Nariño*; estos discos contenían interpretaciones de la Ronda Lírica, con el cantante Bolívar Mesa, Los Nariñenses y el Padre Anselmo Caradonna,[249] entre otros. Alvarado

[249] *Revista Cultura Nariñense* 1 y 6, 1968.

producía música para los sectores populares, especialmente para el campesinado de Nariño, sector que acudía masivamente a su almacén en procura de las últimas producciones de los compositores locales, incluidas las del propio Alvarado.[250]

El período comprendido entre 1860 y 1930 fue muy abundante en composición. El número de compositores supera la media centena y la generalidad de su producción se inscribe en el ámbito tradicional. Si bien es cierto que el disco y la radio cambiaron esta circunstancia, la composición no se extingue, como se ha creído. Bastidas Urresty sostiene que "... luego de la gran bonanza de los años anteriores, en la década de 1950 se presenta una disminución considerable en el número de composiciones musicales. En adelante la creación musical será ocasional".[251] No obstante, muchos compositores nacidos en este período realizaron su trabajo creativo en décadas posteriores, como es el caso de Manuel J. Zambrano y Jesús Maya Santacruz, los compositores más prolíficos de Nariño; el grueso de la producción de Zambrano fue posterior a 1952 y el período más fructífero de Maya fue entre 1969 y 1983; otro tanto ocurre con Maruja Hinestrosa, Heriberto Morán, Nicomedes Ibarra, Luis *El Chato* Guerrero y Humberto Chaves.

El problema relativo a la producción andina de estos compositores fue la falta de interés de las disqueras y las estaciones de radio, porque, para entonces, la sociedad demandaba aires más sensuales y festivos, como el mambo, el chachachá, el bolero, el tango, el blues, el porro, el merecumbé, la cumbia y otros ritmos colombianos tropicales, situación que, como se analizará después, llevó a los compositores a cambiar sus preceptos para poder aceptar las nuevas corrientes y empezar a componer en sus ritmos.

· La radio

La radio es uno de los más grandes inventos decimonónicos. Si bien es cierto que su cristalización se produce en las primeras dos décadas del siglo XX, a partir de los descubrimientos científicos del siglo precedente se pudo concretar esta maravilla de la tecnología. La formulación de la teoría de las ondas electromagnéticas en 1873, por James Clerk Maxwell, y el descubrimiento de las ondas de radio por Heinrich Hertz, en 1888, son dos de los puntos más visibles de los comienzos del proceso de consolidación de la radio. En la concreción de este invento, resultaron de

[250] Entrevista a Antonio Alvarado Rivera.
[251] Bastidas Urresty, *Son Sureño*, 66.

suma importancia los trabajos del ruso Aleksandr Stepánovich Popov, el estadounidense Nikola Tesla, el inglés Guillermo Marconi y el español Julio Cervera, entre muchos otros, trabajos de los cuales no se va a hablar aquí.

Hacia 1920, la radiodifusión ya era una realidad con la que convivía casi toda la población mundial. La radio comercial inició en 1922, pero en Colombia no tuvo lugar sino hasta 1929, cuando se creó La Voz de Barranquilla;[252] en Nariño, se considera que esta modalidad de radiodifusión empezó en 1937, con la creación de Radio Nariño.[253] La emisora barranquillera, que contribuyó profundamente a la difusión del bolero y la música tropical, tuvo en sus comienzos otra orientación; evidencia de este hecho lo constituye el repertorio de su programa de inauguración, que combinó obras de Jacques Offenbach y J. S. Bach con pasillos de Emirto de Lima.[254] Para 1929, estas músicas hacían parte de los elementos que caracterizaban a las élites blancas de la mayoría de las ciudades colombianas, bien fueran de la sierra o de la costa.

La masificación de la radiodifusión se fue produciendo en la medida en que las personas tenían acceso a los aparatos receptores, para lo que se necesitó su comercialización a escala mundial. En Pasto y la región, uno de los primeros negocios que inició este proceso fue la Casa Comercial Luis Escrucería & Hijos, en 1929;[255] los radios se importaban de Estados Unidos y Europa y en ellos se sintonizaban emisoras de diferentes regiones del mundo, por las que se podía escuchar música y una variada programación, entre la que se destacaba la deportiva. Previamente, en 1923, el padre Anacleto, rector del Colegio de la Inmaculada de los Hermanos Maristas, trajo el primer radio que se conoció en la ciudad, un radio alemán de marca Grundig. Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo) realiza una divertida narración de lo que fue el episodio de la llegada del primer radio al mencionado colegio, del que era estudiante. Benavides Rivera afirma que, para poder tener el privilegio de escuchar las transmisiones de las emisoras europeas, se necesitaba tener calificaciones de cinco en todas las materias, las que él nunca pudo mostrar en su libreta.[256]

[252] "Historia de la radio. Banco de la República", http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/periodis mo/radio.htm (consultado el 23 de enero de 2013).

[253] Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*, 52.

[254] De la Espriella Ossío, *Historia de la música colombiana a través de nuestro bolero*, 251.

[255] La casa comercial de Luis Escrucería se estableció en 1895 y gozaba de enorme prestigio y respetabilidad en la región; distribuía gran número de productos de vital importancia para el desarrollo de la región del suroccidente colombiano en sus sucursales de Pasto, Tumaco e Ipiales.

[256] Benavides Rivera (Kar A. Melo), "Una serenata inolvidable", *Revista Pasto*, 28-30.

Los radios que inicialmente se ofrecieron al público fueron de la marca Pilot, importados de Estados Unidos y fabricados por la Pilot Radio Corporation, ubicada en Long Island City;[257] además de esta marca, las casas comerciales ofrecían radiorreceptores Victor, Martico, Kolster, General Electric, Philips, Philco, Fergurson, Westinghouse y Zenith —que incluía un generador de molino a viento Wincharger y un acumulador de 160 amperios, para evitar la utilización de pilas.[258] Los radios Grundig también formaron parte de este abanico de ofertas, aparatos publicitados en la revista *Senderos* de marzo de 1925 por la casa comercial de Julio Bravo e Hijos. Otros negocios en los que se podían adquirir radios de estas marcas, según se puede confirmar en las páginas comerciales de diferentes periódicos y revistas de la época, fueron: la Casa Sueca, Hermógenes Zarama y Cia., la Casa A. Aristizábal & Co. y Braulio R. de la Rosa.

Otro artefacto que se comercializó con mucho éxito en Pasto fue la denominada radiola, que combinaba un fonógrafo eléctrico —la electrola— y un radiorreceptor; uno de los más utilizados fue el Radio Electrola Victor, modelo RE45. Los comerciantes de la ciudad lo publicitaban de esta forma: "... No sólo resplandece única por sus méritos musicales sino que, como mueble, es una joya primorosa... producto de los primeros ebanistas del mundo".[259] De igual forma, en 1931 se ofrecía en Pasto, en el almacén de Manuel María Navarrete, un aparato denominado Columbia Vida-Tonal Eléctrica. Lo componían un tocadiscos y un radio marca Kolster, ubicados en un mueble artísticamente decorado. Navarrete, en su publicidad, de la revista *Ilustración Nariñense*, aseguraba que "... reproducen tan fielmente el sonido que en muchos conservatorios se los ha adoptado para la enseñanza de la música".[260] La comercialización de estos artefactos fue intensa y reñida; una de las razones que lleva a colegir que existía una fuerte competencia en la ciudad y la región era la permanente oferta de descuentos, sistemas de crédito y la conformación de clubes de clientes, que permitían la fácil adquisición de estos aparatos.

La radio, desde sus componentes de transmisión y recepción, generó una corriente que impactó en el mundo en diferentes órdenes; los más significativos fueron el económico y el ideológico; no se desconocen los imperios económicos levantados a partir de la fabricación y venta de radiorreceptores, de la creación de emisoras y del fortalecimiento de la

[257] *Ilustración Nariñense* 35, 9 de octubre de 1929, páginas comerciales.
[258] *Ilustración Nariñense* 63, septiembre 1937, páginas comerciales.
[259] *Ilustración Nariñense* 38, julio 1930, 19.
[260] *Ilustración Nariñense* 40, febrero 1931, páginas comerciales.

producción y el consumo a partir del potencial publicitario de este medio. Por otro lado, las estaciones de radio pronto se convirtieron en medios expeditos para la transmisión de ideologías políticas y religiosas. Pasto entró en esta corriente mundial en los dos componentes mencionados: en 1944, Carlos Pazmiño F., un curioso emprendedor, montó un laboratorio de radio mecánica para la fabricación de aparatos receptores con fines comerciales;[261] la inexistencia de vestigios posteriores relacionados con este emprendimiento lleva a colegir que la empresa de Pazmiño no tuvo mayores alcances; es posible que la competencia de las marcas mundiales antes mencionada no le permitiera mayores adelantos.

Desde el punto de vista de la radiotransmisión, la primera emisora registrada en la Historia de la ciudad de Pasto es, según Ramiro Rosero, La Voz del Gato, emisora que creó, en 1935, Jorge Camargo Spolidori y tuvo sede por un corto período en el edificio de Delfín Guayasamín, en la Plaza de Nariño, emisora que contó con equipos muy limitados y, por haber iniciado labores sin la debida autorización oficial, su dueño debió cerrarla precipitadamente.[262] En 1937, Jorge Rosero Rivera, Segundo Pesantes y Jorge Santacruz juntaron caudales para crear Radio Nariño, una emisora que contó con mejores condiciones que la anterior, cuya duración fue muy prolongada y generó, al parecer, beneficios para la música local; la primera emisión radial de esta emisora se hizo con obras de la compositora Maruja Hinestrosa, esposa de Rosero Rivera. Las piezas que se tocaron fueron los pasillos *El cafetero* y *Yagarí* y el tango *Amigo mío*.[263] Radio Nariño contribuyó al desarrollo regional desde su perspectiva política, orientada por el conservatismo.

Chaves Benítez dice que "... los nariñenses deseábamos que [en] el éter fluyera música nativa, aires, cantos, voces de nuestra tierra y eso resultaba imposible mientras no tuviésemos una estación local";[264] a renglón seguido dice que la estación que lo permitió fue Radio Nariño, lo que muestra que las emisoras que se escuchaban en Pasto antes de la aparición de dicha estación no transmitían música tradicional local, que era, al parecer, la que anhelaban los nariñenses. Se debe recordar que, para 1937, la corriente nacional se inclinaba mucho hacia la música caribeña y la popular internacional, por lo que estaban desplazando los repertorios tradicionales, en general, a un segundo plano.

[261] *Ilustración Nariñense* 88, diciembre 1944, páginas comerciales.
[262] Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*, 51.
[263] Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*, 58.
[264] Chaves Benítez, "Nariño y su evolución instrumentista-musical en la emoción nativa", 43.

Cinco años más tarde, el 8 de diciembre de 1942,[265] se pudo localizar en el dial la emisora Ecos de Pasto, que financió el empresario vallecaucano Gerardo Bueno Delgado, residente en la ciudad; fue su propietario durante algunos años, hasta cuando la compró Antonio José Meneses; en los años sesenta, esta estación se podía escuchar —debido a su potente antena de 10 kilovatios— desde el Departamento del Huila hasta el norte del Ecuador.[266] De las manos de Meneses, la emisora pasó a ser propiedad del sacerdote jesuita Jaime Álvarez, que configuró, junto con la Emisora Mariana, el Centro Nariñense de Radiodifusión, que estaba "... al servicio de Dios, sin beatería y al servicio de la Patria, con dignidad",[267] consigna que revela algo del perfil del pensamiento pragmático de los jesuitas.

Las emisoras Radio Nariño y Ecos de Pasto tuvieron alguna cercanía con los repertorios tradicionales locales y nacionales; por ejemplo, la segunda transmitió, en los años sesenta, un programa de música colombiana que se denominó Amanecer Campesino, en el horario de cinco a seis de la mañana. Jaime Solano, quien trabajó en las dos estaciones, señala que condujo este programa por algún tiempo y que existió otro espacio similar en las horas de la mañana; no recuerda si se transmitía programación de iguales características en Radio Nariño, pero considera que es muy probable que fuera así. Lo cierto es que el Trío Nacional, conformado por *Noro* y Pedro Pablo Bastidas y Plinio Herrera Timarán, uno de los pocos grupos locales que interpretaba repertorios andinos colombianos en Pasto, se presentó en muchas ocasiones en las emisoras mencionadas y en La Voz del Galeras.[268]

Al contrario, las nuevas tendencias de la música comercial proliferaron ampliamente y de ellas Solano da testimonio muy preciso; indica que, por Ecos de Pasto, se transmitían boleros y valses en las voces de los argentinos Leo Marini (1920-2000) y Hugo Romani (1919); de los mexicanos Pedro Vargas (1906-1989), María Luisa Landín (1921-2014), Genaro Salinas (1920-1957) y Pedro Infante (1917-1957); de los españoles Gregorio Barrios y Fernando Torres, quienes desarrollaron sus carreras en Argentina; de los cubanos René Cabel (1914-1998), Marion Inclán (1925-2009), Wilfrido Fernández (1924-2005); de los portorriqueños Virginia López (1928) y Daniel Santos (1916-1992), y de agrupaciones como el dueto Peronet e

[265] En la revista *Cultura Nariñense* 1, julio 1968, dirigida por el sacerdote Jaime Álvarez, aparece como fecha de fundación el 8 de diciembre de 1942, mientras que Rosero Arteaga, en su libro *Historia de la radio en Nariño*, 74, afirma que fue en 1941; aquí se ha optado por la primera fecha.

[266] *Revista Cultura Nariñense* 1, julio 1968.

[267] *Revista Cultura Nariñense* 1.

[268] Bastidas-España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, 135.

Izurieta (Juan Ernesto Peronet, peruano y Carlos Izurieta, ecuatoriano) y el Cuarteto Flórez, entre otros.[269]

La siguiente emisora que aparece en la escena de la radiodifusión nariñense fue la Emisora Mariana; inició el 22 de diciembre de 1960, bajo los auspicios del sacerdote Jaime Álvarez y la Congregación Mariana de Caballeros; esta emisora se dedicó, en lo fundamental, al servicio de la religión católica; sin embargo, también transmitió programación de música clásica, con no muy buenos resultados, situación que los llevó a cambiar por repertorios populares; en este campo, se destacó el espacio Cancionero La Tienda, que se transmitió en horario nocturno y logró una rápida y amplia acogida entre la ciudadanía.[270]

En 1961, se creó La Voz de la Amistad, una emisora que cambió de nombre varias veces; por sus canales se transmitió principalmente información deportiva. Tres años más tarde se originó la estación Radio Pasto, que fue, según Ramiro Rosero, la emisora de las grandes radionovelas de las décadas del sesenta, setenta y ochenta. En su programación, se acogió a los artistas locales, como The Betters, Eduardo Legarda, con su éxito *Nenita*, y Anselmo de Caradonna, apodado el *cura ye yé,* y su popular canción *Pido paz*.[271] El padre Anselmo formó parte del movimiento musical denominado la Nueva Ola, en el que participaron cantantes como Palito Ortega, César Costa y Enrique Guzmán, entre otros.[272]

Como se ve, la proliferación de emisoras en el territorio nariñense no contribuyó a fomentar la escucha de repertorios de compositores tradicionales regionales y nacionales. Desde sus comienzos, en 1935, la radio local se identificó con las nuevas músicas, hecho que permite pensar que este medio, lejos de favorecer los acervos de la tradición, los perjudicó. Hernán Restrepo Duque analiza este fenómeno en su libro *A mi cánteme un bambuco*;[273] describe cómo, con el florecimiento comercial de la radio, el bambuco se pierde en los rumores del arrabal rioplatense, para producirse en Medellín una corriente tanguera, que llega hasta

[269] Entrevista a Jaime Solano Rosero, el 25 de marzo de 2015. Solano Rosero nació en Pasto en 1943; fue locutor y periodista y un gran conocedor de la música popular regional, nacional e internacional; se vinculó a la radio desde los tempranos años de su juventud, de tal suerte que conoce de primera mano los cambios musicales que se dieron a lo largo de los últimos sesenta años. Falleció el 27 de noviembre de 2017.

[270] Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*, 98.

[271] Una versión de la canción *Pido paz,* interpretada por el padre Anselmo de Caradonna, en https://www.you tube.com/watch?v=789Xb_yKB30 (consultado el 31 de marzo de 2015).

[272] Pablo Emilio Obando Acosta, "Fray Anselmo de Caradona: el cura ye-ye" (29 de mayo de 2012), http://www. soyperiodista.com/cronicasemigrantes/nota-13895-fray-anselmo-de-caradona-el-cura-ye-ye (consultado el 31 de marzo de 2015).

[273] Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*, 221.

ahora. El mercantilismo de la radio invisibilizó tanto el bambuco, como a todas aquellas manifestaciones musicales que no tenían posibilidades de rentabilidad.

3.5.2 La música tropical caribeña. Antecedentes históricos. Ritmos, compositores, instrumentistas

El género musical más influyente en la ciudad de Pasto, en el período objeto de estudio fue, además del bolero, como ya se vio, la música antillana y caribeña colombiana. Para sustentar esta afirmación, conviene referirse a un texto escrito por Daniel Samudio, en 1961, sobre una experiencia vivida en territorio nariñense en 1938, año en el que fue director de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. Si bien no sucedió en Pasto, sino en un sector del Departamento de Nariño, esta referencia permite formarse una idea cercana de lo que la música tropical estaba causando en este territorio:

> Los indios [Awa Cuaiquer] se congregaban en el Corregimiento de Altaquer para celebrar una fiesta anual. Traían sus instrumentos primitivos, flautas y tambores, y venían ejecutando sus melodías autóctonas. A pesar de algún esfuerzo, no fue posible que uno de los indios diera facilidad para trasladar al pentagrama una de las melodías; no quiso repetirla. Y sucedió que en la puerta de la tienda principal funcionó por primera vez un receptor de radio, a *todo volumen*, ametrallando a los indios con rumbas, porros y *sones*. Estos quedaron encantados con el aparato que nunca habían visto ni oído; y por la noche ya imitaban en sus instrumentos la nueva música con manifiesto desdén por la propia, que se quedará sin transcribir.[274]

Se debe notar una particularidad: según esta anécdota, en el transcurso de un día los Awa Cuaiquer asimilaron la nueva música y dejaron de lado la suya, como consecuencia de la audición de una transmisión radial; quizá resulte un tanto exagerado decir que este proceso de aculturación se produjera en un lapso tan pequeño, pues el desarraigo de la tradición fue más o menos prolongado debido a las resistencias inerciales ante lo novedoso que se generan en el medio social; sin embargo, las palabras de Samudio permiten mostrar el extraordinario poder de transformación de la radio. Otro elemento importante que se desprende del texto es la intervención de los comerciantes; el radiorreceptor no se ubicó en el templo parroquial, la escuela o la Inspección de policía, se colocó en la entrada de la *tienda principal* del pueblo, hecho que denota la preocupación de su

[274] Daniel Samudio, "El folclore musical de Colombia", en *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaun, 418.

propietario por la innovación y por la introducción de esta nueva tendencia musical, porque, de seguro, veía en ella posibilidades de comercialización.

Esta tendencia tuvo unos protagonistas colombianos, responsables de la creación de un sinnúmero de obras que calaron hondo en la cultura musical nacional y latinoamericana, para producir una trasformación radical, que trajo consecuencias de diferente tipo; entre estos protagonistas se hallaban *Lucho* Bermúdez, *Pacho* Galán, José Barros, Alex Tobar y Edmundo Arias, entre otros; sobre los tres primeros se hablará más adelante.

La música caribeña colombiana se caracteriza por la amplia variedad de sus ritmos; como es bien sabido, la tradición sonora de los pueblos latinoamericanos mezcla influjos europeos, africanos e indígenas; sobre esta base, y como resultado de la dinámica social y la necesidad expresiva de sus músicos, evolucionaron nuevos ritmos, ya fuera por combinación, derivación, variación o creación. El corpus rítmico de la costa Caribe, inventariado por José Portaccio Fontalvo, en su libro *Colombia y su música* (2010), lo conforman aires que han surgido como resultado de la amalgama de ritmos extranjeros y autóctonos, de autóctonos entre sí, y aquellos que fueron fruto de la inventiva de los compositores del litoral atlántico.

Respecto de estos últimos, Guillermo Abadía Morales, en su texto *Compendio general de folklore colombiano* (1977), manifiesta que "... las formas estilizadas modernas que no tienen fuente popular sino que han sido ideadas por gentes no-folk, es decir, semiletrados urbanos muy pagados de las modas turísticas internacionales, no son tradicionales y se consideran siempre como adulteraciones",[275] posición bastante discutible, porque, primero, ninguna forma musical del folclor es absolutamente pura y, segundo, la generalidad de los nuevos ritmos que crearon los compositores costeños partieron de insumos recogidos de la tradición afro, indígena y mestiza, lo que les dio profundo arraigo. Bien se sabe que dichos ritmos se crearon con fines comerciales —punto central del planteamiento de Abadía—, pero este hecho, lejos de invalidarlos, los ratifica, puesto que debido a esta finalidad, buena parte de la música del Caribe evolucionó a nuevas formas y se visibilizó internacionalmente.

Abadía Morales enumera, en el mismo texto, la "rítmica mulata" de la Costa Caribe así: cumbia, bullerengue, chandé, mapalé, abozado, gaita o porro "palitiao", puya o porro "tapao", zafra, cantos de vaquería, cantos de lumbalú, paseo, son y merengue. Sin embargo, en el texto de Portaccio

[275] Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano* (Bogotá: Colcultura, 1977), 207.

se relaciona una lista un poco más amplia: divide la llanura del Caribe en tres sub-zonas —sinuense, magdalenense y vallenata— y ubica en cada una de ellas los ritmos que le son característicos, en una relación general que es como sigue: porro y sus variantes, el palitiao y tapao; fandango, puya, cumbia instrumental, cumbia palotiá, gaita, mapalé, maestranza, tambora, bullerengue, garabato, chandé, chalupa, rumbalé, jalao, son palenque, chimbirirín, son de negros, pilón, abozao, paseo vallenato, merengue y son vallenato.[276]

En relación con las rítmicas vernáculas, el grupo de los ritmos nuevos es considerablemente mayor. Portaccio presenta un gran listado, que supera los sesenta aires, algunos de los cuales alcanzaron gran celebridad y otros no pasaron de su presentación inicial; los más destacados fueron: el mercumbé, el paseaito, el cumbión, el jalaito, el sonsonete, la macumba, el chiquichá, el tuqui tuqui, el mece mece, el caracolito, el ritmo caribe, la danza caribe, el son caribe, el cumbalé, el patuleco, el cumbiambé, el rebuscaito, el pasebol o bolero vallenato, el pata-cumbia, el tumbasón y el tumbelé;[277] muchos de ellos los crearon *Pacho* Galán, *Lucho* Bermúdez y José Barros.

Como ya se planteó, la presencia del disco y la radiodifusión medió la aparición de nuevos ritmos; las estaciones cubanas y mexicanas se oían con nitidez en la Llanura del Atlántico, lo que permitió la introducción de la contradanza, la habanera, el pata-pata, el bolero, el danzón, el chachachá y el son, ritmos que se mezclaron en el litoral con los aires tradicionales que habían permanecido hasta entonces sin mayores modificaciones. De la misma forma, la Voz de Barranquilla permitió que la música autóctona se difundiera a lo largo de la Llanura del Caribe, ya fuera al transmitir las presentaciones de los grupos en vivo o al difundir sus grabaciones, lo que lleva a colegir que, de la misma manera que en Pasto la radio y el disco alteraron el orden establecido por la tradición musical decimonónica, estos medios también produjeron cambios en la tradición vernácula de la Costa Caribe y generaron una serie de transformaciones, manifiestas en las múltiples rítmicas ya mencionadas.

Sin embargo, estos estados de transmutación cultural operados en las dos regiones difieren, porque mientras la música tropical moderna es una sublimación de las rítmicas ancestrales como resultado de la intervención de talentosos compositores, la música que se empezó a producir en Pasto,

[276] José Portaccio Fontalvo, *Colombia y su música. Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y de las Islas de San Andrés y Providencia* (Bogotá: Disformas Triviño, 2010), 44-133.

[277] Portaccio Fontalvo, *Colombia y su música. Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y de las Islas de San Andrés y Providencia*, 148-205.

como se verá más adelante, resultó un pálido reflejo de esta influencia. Aquí la tradición vernácula no tuvo ninguna injerencia; todo lo contrario, se desplazó. El folclor negro y mulato de la Costa Pacífica nariñense, en su amplia variedad y riqueza, no se vinculó a este proceso, puesto que la relación entre la sierra y la costa, como se pudo ver en el análisis del álbum de la familia Burbano, fue sumamente tangencial.

Antes de que se pasara a analizar las trayectorias de los compositores ya mencionados, cabe detenerse un momento para referirse a una serie de consideraciones de Daniel Samudio respecto de las músicas tradicionales de la Costa Caribe, en las que es posible ver su honda aversión por la etnia afro, sesgo que determina su trabajo investigativo. En su afán por encontrar los elementos raizales que le permitieran dilucidar el problema de la obra nacionalista, Samudio realizó muchos estudios sobre folclor en diferentes regiones del país, de los cuales forma parte la visita ya mencionada al Corregimiento de Altaquer, cuyo propósito fue transcribir algunas de las tonadas de los Awa Cuaiquer. En su artículo *El folclore musical de Colombia* (1961), publicado en el libro *Textos sobre música y folklore*, publicado por Colcultura, en 1978, en el apartado sobre la cumbia dice:

> [...] esa música, que no debería llamarse así, es simiesca. La rumba pertenece a música negra y traduce el primitivismo sentimental de los negros africanos. Su sicología debe hacerse teniendo en cuenta las letras con que se canta. Un texto que exprese un sentimiento elevado sobre el bajo nivel de la animalidad inferior sería exótico en la rumba. Esto no vale la pena de gastar comentarios; sólo diremos que en Colombia existe, con la raza negra, este espécimen de germen folclórico. ¿Qué se hace con él? La rumba y sus derivados, porros, sones, boleros (?!), desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio en los bailes de los salones sociales; y aunque artística y estéticamente esto no revista gran importancia, no es menos cierto que se impone una depuración, que al ser tardía originaría una *nueva confusión,* por decir lo menos, ya que "la moda" puede arruinar lo poco típicamente genuino que tenemos.[278]

En el Capítulo 1, ya se citaron las palabras de Luis E. Nieto, que proceden de un horizonte histórico similar, palabras que, quizás, no tendría nada de raro, se inspiraran en conversaciones sostenidas entre los dos músicos, cuando Samudio vivió en Pasto. El texto de Samudio forma parte de una conferencia que el autor presentó en el Primer Congreso Nacional de la Música, realizado en Ibagué del 15 al 19 de enero de 1936, conferencia repetida un mes más tarde en el Foyer del Teatro Colón en Bogotá;[279] este era el ambiente que esperaba a la música tropical en el interior del país.

[278] Samudio, "El folclore musical de Colombia", 416.
[279] Samudio, "El folclore musical de Colombia", 419.

- ***Lucho* Bermúdez, *Pacho* Galán y José Barros, los nuevos rumbos musicales**

Para poder tener una idea más clara de las implicaciones sociales, morales, estéticas y culturales que produjo este fenómeno en el país, conviene analizar, aunque sólo fuese someramente, las trayectorias de los tres exponentes más representativos —*Lucho* Bermúdez, *Pacho* Galán y José Barros; se abordarán aspectos relativos a los procesos que coadyuvaron en su formación musical y al alcance de su producción en el panorama cultural colombiano y latinoamericano.

El primero de ellos, Luis Eduardo Bermúdez, nació en El Carmen de Bolívar el 25 de enero de 1912, en el seno de una familia humilde;[280] quedó huérfano de padre a los tres años de edad, por lo que debió buscar pronto medios de subsistencia; inició el estudio del flautín a la edad de cinco años, bajo la tutela de su tío abuelo, José María Montes; al poco tiempo, se vinculó a la banda de su pueblo y, a los 14 años, a la Banda Militar del Batallón Córdoba en Santa Marta, banda que, según sus propias palabras "... fue una escuela muy buena";[281] en esta agrupación estuvo alrededor de nueve años y aprendió a tocar el clarinete, instrumento que, al decir de Marta Segura, "... se convirtió en su símbolo y lo acercó más al sonido de las gaitas que tocaban los indígenas en la sabana de Bolívar".[282] Bermúdez fue director de algunas bandas, entre las que se cuentan la Banda Departamental de Bolívar y las municipales de Aracataca, Mompox, El Banco y Chiriguaná.

Después de esta temporada en Santa Marta, en la que cimentó sólidamente sus conocimientos musicales, decidió trasladarse a Cartagena, ciudad en la que empezaba el auge de la grabación y la radio, impulsadas por el empresario Antonio Fuentes, razón por la que las orquestas tropicales estaban en plena proliferación, orquestas que desfilaron por el radio teatro de la Emisora Fuentes cada semana;[283] el movimiento de las bandas, que atraía mucho a Bermúdez, se centralizaba en esta ciudad. Las

[280] "Cronología de la Vida de *Lucho* Bermúdez", http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182 (consultado el 22 de abril de 2015). Para una mayor información sobre este compositor, se puede consultar esta página, de la que se han tomado algunos datos, que se triangularon con otras fuentes, dada su ambigüedad.

[281] Orlando Mora Patiño, *La Música que es como la vida*, 189.

[282] Marta Segura, "Luis Eduardo *"Lucho"* Bermúdez", http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/ luchober mu.htm (consultado el 15 de abril de 2015).

[283] *Lucho*, el documental, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=uEWGnFjnjXs (consultado el 20 de abril de 2015).

bandas fueron muy importantes en la formación de los músicos y en el desarrollo de la música de la Costa norte, como lo corrobora Enrique Luis Muñoz cuando dice que

> [...] las bandas de músicos son uno de los signos más claros de las tradiciones culturales de Colombia; herencia de Occidente con profundo arraigo como medio de expresión artística que popularizaron y difundieron diversas formas musicales del mundo. A su vez, fue escuela formativa de los músicos del país y, en ese contexto, se desarrolló la música de nuestra región Caribe.[284]

La experiencia de Bermúdez con las bandas, ya fuera como instrumentista o como director, le permitió concebir un nuevo tratamiento para la música tradicional de su región; la utilización del instrumental temperado y el formato tipo *Big Band* con el que la abordó, le permitió ingresar a lugares antes vedados para este tipo de manifestaciones vernáculas. Al respecto, Muñoz continúa diciendo:

> La historia de la música de Colombia, y de manera particular de la región Caribe, encuentra en la cultura bandística el amarre instrumental entre Europa y la organología vernacular nuestra: conjunto de gaitas cabeza de cera, caña de millo y juego de percusión de la que se sirvieron nuestros músicos para trasvasar una sonoridad tradicional a un nuevo formato instrumental. Desde entonces, la música nuestra sonaría diferente. La aparición de nuevos timbres, de cierta forma nos acercaba a las voces europeas, aunque la música que se oficiaba en la plaza pública llevara el tinte diferenciador del mundo caribeño.[285]

En esta etapa de su vida, Bermúdez conformó su primera orquesta, denominada Los Caribes —posteriormente Orquesta de *Lucho* Bermúdez— con la que se dio a conocer en el interior del país; con esta agrupación, el compositor logró introducir el porro en los herméticos clubes de la alta sociedad de Barranquilla, en los que se oía y bailaba música andina colombiana y popular europea.[286] Evidentemente, este proceso consiste en un blanqueo de la música tradicional del litoral, sin el cual no se hubiera posibilitado su ingreso a dichos clubes. La música vernácula —mulata, zamba, indígena— era el signo de una cultura marginal, que no podía ni debía tener acceso a los centros donde las élites reunían a sus familias, élites que, al igual que en la zona andina, vivían bajo estrictas normas sociales, que trataban de mantener la pureza racial, la conservación de los apellidos, los valores morales y el estilo de vida afrancesado.

[284] Enrique Luis Muñoz Vélez, *Cultura bandística en el Caribe colombiano*, ensayo inédito, 1891, http://www.atipicotrio.com/musicologia/OtrosArticulos/MunozVelez37-60.pdf (consultado el 2 de mayo de 2015).
[285] Muñoz Vélez, *Cultura bandística en el Caribe colombiano*.
[286] *Lucho*, el documental.

El primer acercamiento de Bermúdez a Bogotá fue en 1944; su música, como producto de las modas reinantes, se veía como un fenómeno extraño, razón por la cual, lo mismo que en Pasto, se produjeron reacciones y duras descalificaciones.

> Muchos bogotanos se escandalizaron y un famoso columnista de EL TIEMPO dijo con desagrado que la música de Bermúdez era "una merienda de negros". Sus oídos estaban acostumbrados al pasillo, al bambuco, la polca y el vals, pero no a los ritmos del litoral. Lo más movido que se agitaba por entonces en la capital era la rumba criolla, una adaptación paramuna del sabor cubano.[287]

Pero, por otro lado, los empresarios de la radio, en su irrestricta capacidad para la promoción de nuevas modas, lograron hacer un trabajo subrepticio con el que pudieron impactar los hábitos de escucha de las gentes del interior del país, terminando por convertir la música tropical en una tendencia generalizada. Por medio de programas como La Hora Costeña, orientado por Miguel Granados y Carlos Pinzón, los empresarios de la radiodifusión lograron abrir un espacio en Bogotá, primero entre las clases populares, para luego entrar a los salones de los clubes de la élite. Enrique Ariza, propietario de la Emisora 1020, ubicada en esa ciudad, fue uno de los empresarios de la radio que impulsó la música del litoral atlántico por medio de programas como el de Granados; hay quienes consideran que fue el pionero en la difusión de dicha música en las ciudades del interior del país.[288] Por los canales de la emisora de Ariza se presentó en vivo la orquesta de *Lucho* Bermúdez, lo mismo que la de otros compositores de la Costa norte de tal suerte que, a finales de la década de los años cuarenta, los aires tradicionales de la sierra tuvieron que compartir la escena musical con los ritmos tropicales, para que, con el correr del tiempo, terminaran tales aires en la más absoluta marginalidad.

> Los aires del interior, que hasta entonces constituían la identidad musical nacional, acusaban el irresistible empuje de los ritmos bailables costeños como nuevo paradigma que convocaba musicalmente a un país donde hasta entonces los tambores se miraban con sospecha y sólo se reconocía la dignidad de la música andina de cuerdas y los aires de salón del exterior. Según el cantante Cosme Leal, las orquestas de Bogotá "no se atrevían a tocar un porro o una cumbia porque les daba pena".[289]

[287] "Editorial: Cien años de *Lucho* Bermúdez. La música de *Lucho* Bermúdez está cada vez más viva", *El Tiempo*, 24 de enero de 2012, http://www. eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10995081 (consultado el 30 de marzo de 2015).

[288] "Miguel Granados 'El viejo Mike'", miguelgranados,blogspot.com/2006/01/miguel-granados-el-viejo-mike.html (consultado el 4 abril de 2015).

[289] "Editorial: Cien años de *Lucho* Bermúdez. La música de *Lucho* Bermúdez está cada vez más viva".

Después de su primer intento fallido en Bogotá en 1944, Bermúdez volvió a Cartagena y de allí viajó a Buenos Aires, en compañía de Matilde Díaz. En esa ciudad conformó una orquesta, con la ayuda de Eugenio Nóbile y Eduardo Armani. Entonces, lo contrató la RCA Victor fundamentalmente para que grabara, pues se consideraba que su música tendría éxito en Argentina,[290] lo que, según su propio testimonio, no fue del todo así;[291] sin embargo, su presencia en ese país coadyuvó a la difusión de la cumbia, hecho a partir del que se estableció este ritmo y generó lo que se conoce ahora como cumbia argentina; situación similar a lo que puede decirse de Perú y México.

Después de una temporada de poco más de un año en Buenos Aires, Bermúdez regresó a Bogotá, en 1946; allí organizó su orquesta a comienzos del siguiente año, con músicos como Pedro Collazos, Cosme Leal, Gilberto Delgado, Matilde Díaz, Alex Tobar (1907-1975), Gabriel Uribe García, Luis Uribe Bueno y Miguel Ospina, orquesta con la que se trasladó a Medellín, contratado para trabajar en la Voz de Antioquia y en el Hotel Nutibara; en esa ciudad realizó una intensa actividad, donde la grabación fue una de las más importantes; allí grabó, para las disqueras Sonolux y Silver, discos que se distribuyeron en todas las regiones del país; los catorce años que vivió Bermúdez en Medellín fueron los de mayor éxito en toda su carrera artística.

Se considera que compuso alrededor de mil obras, de las cuales se destacan las siguientes: *Carmen de Bolívar, San Fernando, Salsipuedes, Prende la vela, Danza negra, Kalamarí, Marbella, Gloria María, Caprichito, Colombia tierra querida, Tolú, Fiesta de negritos, Gaita de las flores, Coqueteando, Arroz con coco, Te busco, Buenos Aires, Añoranza, Fantasía tropical, Embeleso, Borrachera, Sabrosita, Patacumbia, Taganga, Huracán* y *Joselito Carnaval.* Los ritmos que creó fueron el pata-cumbia y el tumbasón, ritmos que, si bien no fueron tan célebres como los de *Pacho* Galán, sí alcanzaron una popularidad nacional; Bermúdez falleció el 23 de abril de 1994, en Bogotá, ciudad en la que desarrolló el último período de su vida artística.

Respecto de Francisco Galán Blanco, más conocido como *Pacho* Galán, se sabe que nació en Soledad, Atlántico, el 4 de octubre de 1906, en el seno de una familia de músicos; su abuelo, Manuel, tocaba el bombardino en agrupaciones populares, en el mismo municipio; su tío, también llamado Manuel, era clarinetista, y su padre, Adolfo, fue trompetista en la Banda

[290] Mora Patiño, *La música que es como la vida*, 192.
[291] Mora Patiño, *La música que es como la vida*, 194.

Departamental del Atlántico. Al igual que muchas de las familias musicales de Nariño, la de *Pacho* Galán le brindó las condiciones necesarias para iniciar su formación; señala que le debe a su padre el haber elegido la profesión de músico porque desde temprana edad lo llevaba a los ensayos y a las retretas de la banda en la que tocaba.[292]

Sus inicios en la música, al igual que *Lucho* Bermúdez, fueron muy precoces; a la edad de 14 años ya tocaba con solvencia el violín y el clarinete, instrumentos con los que formó parte de la Banda Departamental del Atlántico, la Filarmónica de Barranquilla y orquestas tropicales, como Atlántico Jazz Band – orquesta oficial de la Emisora Atlántico-, la orquesta de Luis Felipe Sosa y, finalmente, la suya. Estuvo bajo la tutela de Pedro Biava (1902-1972), un músico italiano llegó a Colombia en 1926;[293] Biava lideró muchos procesos musicales en Barranquilla, entre los que se cuenta la creación de la Filarmónica en 1943, la Ópera, la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo, uno de sus mayores méritos es haber influido en la formación musical de *Lucho* Bermúdez y *Pacho* Galán.[294]

Biava se relacionó profundamente, en lo humano y lo musical, con Luis Felipe Sosa; estuvieron juntos en la realización de muchos proyectos musicales de la Costa, como los ya mencionados, y formaron parte del inicio y desarrollo de la radiodifusión, entre otras de la Voz de Barranquilla, emisora en la que tocaron el Concierto inaugural, el 7 de febrero de 1930, con un cuarteto de cuerdas y piano, donde Biava tocaba este instrumento y Sosa el contrabajo.[295] A lo largo de los muchos años que permanecieron juntos, integraron diferentes agrupaciones y tocaron distintos tipos de repertorios, entre los que estaban los tradicionales y, más tarde, los románticos y tropicales.

Tras haber hecho parte de la orquesta de Sosa por varios años y, posteriormente, en la Atlántico Jazz Band, *Pacho* Galán conformó su propia agrupación, con la que grabó, en 1954, la más célebre de sus obras: *Cosita linda*. El ritmo de esta pieza, una fusión de merengue y cumbia, lo creó *Pacho* Galán y se llamó merecumbé, ritmo que le dio fama internacional y tuvo gran acogida por otros compositores de música tropical de su tiempo. En la consolidación del merecumbé, resultó muy importante la

[292] "Biografía de *Pacho* Galán", http://dialogosculturales.blogspot.com/2011/02/biografia-de-pacho-galan.html (consultado el 5 de marzo de 2015).
[293] Mariano Candela, "Homenaje a Biava", *El Tiempo*, 29 de agosto de 1992, http://www.eltiempo. com/archivo/documento/MAM-189064 (consultado el 14 de abril de 2015).
[294] Candela, "Homenaje a Biava".
[295] De la Espriella Ossío, *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*, 255.

participación de Pompilio Rodríguez,[296] músico que tocó al lado de Galán durante muchos años. Otras composiciones dentro de esta misma rítmica, que no alcanzaron el éxito de *Cosita linda,* pero fueron importantes, son: *La muerte del chivo mono, Baila negra, Merecumbé en Bogotá, Merecumbé en saxofón, Tico Noguera, Río* y *mar* y *El brazalete*, llamado más tarde *La butifarra de Pacho,* cuando le agregó el texto escrito por Carlos Vidal.[297]

Como resultado del impacto que causó el merecumbé en la música tropical de su tiempo, Pacho Galán creó muchos otros ritmos, que alcanzaron diferentes niveles de popularidad, como el chiquichá, el tuqui tuqui, el mece mece, el caracolito, el ritmo caribe, el cumbalé, el emeche, el bambugay y el caminaito. La creación de estos ritmos fue el resultado del efecto mediático ejercido por la radio en su permanente afán por imponer modas comerciales, de tal suerte que, cuando aparecieron otras tendencias, la mayoría de las creaciones de *Pacho* Galán fueron olvidadas. El compositor murió en Barranquilla el 21 de julio de 1988.

En lo referente a José Benito Barros, este importante músico nació el 21 de marzo de 1925 en el Municipio de El Banco, Departamento del Magdalena, en el humilde hogar conformado por Eustasia Palomino y José María Barros Traveseido. Al igual que *Lucho* Bermúdez, también quedó huérfano de padre a muy temprana edad, hecho que lo obligó a buscar la subsistencia por sus propios medios y a abandonar sus estudios en el cuarto año de primaria. Al ser la región de la Costa muy rica en expresiones populares, Barros fácilmente pudo relacionarse con músicos de las bandas que tocaban en las fiestas y procesiones religiosas y con agrupaciones de música y danzas tradicionales, como las pilanderas,[298] manifestación vernácula a la que le compuso una cumbia, quizá una de sus obras más famosas. En el propósito de sobrevivir, cantaba en la puerta del templo parroquial y en la plaza del pueblo,[299] actividad que combinó con el ejercicio de diferentes oficios menores, que abandonó para terminar por dedicarse a la música hasta el día de su muerte, acaecida el 12 de mayo de 2007.

La formación musical de Barros se inscribe en la modalidad informal, relativa a las agrupaciones y complementada con la escucha de acetatos

[296] *Pacho* Galán y su "merecumbé". Pompilio Rodríguez 2005 en Barranquilla, https://www.youtube.com/ watch?v=Zelix01_z9Q (consultado el 26 de abril de 2015).

[297] Portaccio Fontalvo, *Colombia y su música*, 156.

[298] "José Benito Barros", http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/barrosjose.htm (consultado el 23 de abril de 2015)

[299] Catalina Oquendo B., "El compositor del río", *El Tiempo*, 19 de marzo de 2015, http://www.eltiempo.com/mul timedia/especiales/jose-barros-vida-y-obra-del- (consultado el 8 de marzo de 2015).

y transmisiones radiales. No tuvo formación académica, pero conocía la notación musical, porque escribía sus propias partituras. Este conocimiento, por lo que se puede observar en los manuscritos de sus partituras, no pasaba de ser la gramática básica. A pesar de su escasa formación escolar, fue un delicado poeta; basta con citar una de sus más célebres canciones, *La piragua*,[300] cumbia que le rechazaron en alguno de sus muchos intentos por grabarla, porque la consideraban demasiado poética.[301]

Barros creó el Festival Nacional de la Cumbia en 1971, evento que heredó una de sus hijas y que ha permitido la supervivencia de este ritmo, que tantas alegrías le ha traído a incontables generaciones. Se considera que compuso cerca de setecientas canciones, de las cuales se grabaron más de cuatrocientas; sin embargo, no todas alcanzaron popularidad, como las ya mencionadas *Las pilanderas* y *La piragua*. Fueron igualmente conocidas *El gallo tuerto, Busto tu recuerdo, Las hilanderas, Canta el corazón, El vaquero, No me dejes esperando, El guereguere, El lagarto, Dos claveles, Momposina, Adiós te digo, Tu sombra, Vivo entre la farra, Desgraciadamente, Cómprame un coco, Pajarita, El patuleco, La llorona loca, Arbolito de Navidad, Navidad negra, El pescador* y *Paloma morenita*. En su extensa producción, se destacan algunas obras compuestas en ritmos foráneos, como boleros, tangos y rancheras, del mismo modo que en ritmos de la zona andina colombiana, como los pasillos *Pesares, Divagando y Amor del día*.

A pesar de las difíciles situaciones por las que debió atravesar en las diferentes etapas de su vida, no abandonó la senda de la creación musical; su música produjo un fuerte impacto en el territorio colombiano y a nivel latinoamericano; ejemplo de ello son las incontables versiones que otros artistas del orbe han hecho de sus obras y que le dieron fama internacional.

Para terminar este apartado, es necesario referirse a los aportes a la educación musical de estos tres compositores. Su música contribuyó a la formación de muchas generaciones de instrumentistas, arreglistas y compositores dentro y fuera del país; sus grabaciones fueron una lección permanente de ritmo, dictado armónico y melódico, de técnica instrumental y de canto, entre otras áreas que conforman el pénsum de la necesidad. Dice Elba Patricia Bermúdez, la última de los descendientes

[300] Me contaron los abuelos que hace tiempo, / navegaba en el Cesar una piragua, / que partía de El Banco, viejo puerto, / a las playas de amor en Chimichagua.

[301] Rafael Bassi Labarrera, "José Barros, el de 'La piragua'", *Revista Latitud, El Heraldo*, 18 de mayo de 2014, http://revistas.elheraldo.co/latitud/jose-barros-el-de-la-piragua-130981 (consultado el 5 de marzo de 2015).

de *Lucho* Bermúdez y la única dedicada a la música, que tocar un solo de clarinete de su padre era equivalente a tomar un curso completo de este instrumento;[302] ella es ejemplo de esta apreciación, porque ha construido su carrera como clarinetista a partir de las interpretaciones de su progenitor; actúa como solista en la nueva Orquesta de *Lucho* Bermúdez, que ella lidera.

3.5.3 La música tropical: contracultura y derivas políticas

Se entiende el término contracultura, en su acepción general, como la contraposición de un sector de la sociedad al orden establecido y que trata, en consecuencia, de trastocar sus estructuras ideológicas, sociales, políticas, estéticas. Las músicas contraculturales más visibles del siglo XX, el *jazz* y el *rock,* soportaron, en sus comienzos, los más sórdidos vejámenes por parte de aquellos que se consideraban los guardianes del bien y la belleza; su éxito mundial, resulta contradictorio, no se alcanzó sino hasta cuando el *establishment* vio en estas músicas posibilidades políticas y económicas, hecho que alteró los principios radicales de muchos líderes de la contracultura. Los empresarios de la radio, el disco, la televisión y el cine han sido los encargados de la difusión de este movimiento contracultural en todos los pueblos de la tierra.

Al tomar en cuenta las fuertes reacciones que generó en sus comienzos la música tropical colombiana en las ciudades del interior del país y los efectos posteriores, se puede decir que estas manifestaciones se constituyeron en un movimiento contracultural. La música tropical colombiana no alcanzó el mismo nivel de difusión que el *jazz* y el *rock;* sin embargo, comparte con ellos el mismo trasfondo cultural, dado que proviene de las etnias marginales,[303] cuyas expresiones artísticas se consideraron pecaminosas por relacionarse, la mayoría de ellas, con el erotismo.

Se debe anotar que la música, al decir de Leonardo Acosta, es en sí misma neutra, apolítica;[304] esta neutralidad se sostiene sobre la base de que carece de una significación monosémica, denotativa, universal; sin embargo, la música, como producto social, incluye una semiosis que revela profundas connotaciones ideológicas, adquiridas en la dialéctica

[302] Ebiru Ojaba, *Lucho* Bermúdez - De Colombia para el mundo - Documental homenaje en su Centenario, https:// www.youtube.com/watch?v=OlBHZ3uNROY (consultado el 30 de abril de 2015).

[303] Leonardo Acosta, *Música y descolonización* (La Habana: Arte y Cultura, 1982), 244. Si bien es cierto que, en su desarrollo, el *rock* fue un fenómeno de la clase media blanca de los Estados Unidos, en sus fundamentos tiene una raíz negra, el *rhythm and blues*.

[304] Acosta, *Música y descolonización*, 292.

de las relaciones sociales de los grupos humanos en los cuales se produce y que son, por lo tanto, particulares y motivadas. De esta forma, cualquiera que fuese la música, "... puede ser esgrimida como símbolo de identidad nacional y de resistencia y otra como señal de superioridad por un invasor".[305]

El proceso de construcción de significación de una música en particular, para un fin determinado, se opera al interior del grupo social interesado —finalidad que puede ser deliberada, circunstancial o con predominancia de una recepción primariamente emotiva—, pero también puede operarse desde los intereses de agentes externos, intereses que, generados en la búsqueda de beneficio económico, en general se revisten de fina y meticulosa retórica, con capacidad para instrumentalizar el gusto colectivo. El bambuco fue el aire representativo de la nación colombiana; favorecido por su profunda raigambre popular, en la primera mitad del siglo XX se elevó a la categoría de música nacional, a pesar de que era sólo una de las tantas rítmicas de la zona andina, que es solamente una de las cinco regiones del país. Los compositores que utilizaron este aire campesino, en su amplia generalidad empíricos, quizá no alcanzaron a concebir esta finalidad, dada la marginalidad en la que desarrollaban su trabajo creativo; las clases dirigentes fueron quienes se encargaron de convertirla en símbolo nacional, por la urgente necesidad de unificar el país ante la pérdida de Panamá, según se vio en el Capítulo 1.

La música del litoral atlántico no tuvo intenciones políticas expresas, no fue un movimiento de resistencia que buscara la reivindicación de una clase social, una etnia o cualquier otro sector marginal; no trató de destronar al bambuco del pedestal en el que se encontraba, como tampoco cuestionar la moralidad católica a través de la revitalización erótica del hombre y la mujer de la sierra; sin embargo, sus ritmos y textos sensuales, cargados de una moral disipada y la invitación al goce y la vida relajada, lograron hondos cambios ideológicos, políticos y estéticos; se convirtió en el clamor de las etnias marginales, invisibilizadas desde los tiempos coloniales; cuestionó la moral religiosa, penetró los infranqueables círculos sociales de las élites y, sobre todo, logró crear la concepción de que el país era algo más que la zona andina.

Para que este fenómeno se viabilizara se necesitaron dos elementos: por un lado, el blanqueamiento de las rítmicas autóctonas, realizado por los compositores ya mencionados, sin el cual no se hubiera posibilitado su ingreso a los salones de las élites y, por otro, la intervención del *establishment*

[305] Acosta, *Música y descolonización*, 292.

que, al igual que lo sucedido con el *jazz* y el *rock,* fue definitivo para la difusión de la música de la Costa. La construcción de signos que permite la consolidación de la idea de nación ha sido una constante preocupación de la clase dirigente; los procesos, por demás dinámicos, que han servido para esta construcción apelaron a diferentes campos de la cultura, como las competencias deportivas, los reinados de belleza, el arte y la literatura, entre otros.

La dinámica de esta búsqueda de signos se expresa en la fluctuación de los gustos y las modas, guiados desde los medios de comunicación y que los políticos han sabido capitalizar muy bien en cada uno de sus diferentes momentos. El bambuco resultó útil mientras gozaba del aprecio popular, pero cuando irrumpieron con todo el ímpetu las músicas caribeñas, la clase dirigente no tuvo otra alternativa que volver la vista a la Costa norte.

Uno de los políticos que más cerca estuvo de este proceso fue Alfonso López Michelsen, quien consideraba que la música del litoral era la única que podía competir en la escena internacional por la acogida que tenía en diferentes países latinoamericanos; fundamentaba esta aseveración en la alegría de sus ritmos, a la vez que desdeñaba la música del interior por su melancolía. "En cierta manera —decía el expresidente— lo reducido de nuestros instrumentos de ejecución musical también influye en este contraste porque mientras en el Norte el acordeón, acompañado de la caja y la guacharaca, es alegre, en el resto del país el tiple y la guitarra española como que están concebidos para llorar".[306] Otros políticos que se ligaron a este proceso fueron los Santos, los Samper y César Gaviria.

La cumbia, una danza marginal de origen tan remoto como desconocido, debido a las necesidades políticas sufrió un proceso de resignificación, que la convirtió en símbolo de la identidad nacional; sin embargo, cuando esta rítmica perdió terreno frente al vallenato, el interés político se volcó sobre este último. Por estas circunstancias, la clase dirigente bogotana ha canalizado grandes flujos electorales en la región Caribe en la segunda mitad del siglo pasado y lo que va corrido del presente. La vinculación de la música tropical a los procesos políticos, a la vez que permitió su difusión masiva, terminó por convertirla en cultura hegemónica, situación que condujo a que muchas expresiones autóctonas de otras regiones desaparecieran casi por completo.

[306] De la Espriella Ossío, *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero,* Proemio de Alonso López Michelsen.

3.5.4 Los procesos de aprendizaje a partir de la escucha de discos y estaciones radiales.

El percusionista Samuel Torres Martínez —mencionado en el apartado relacionado con los núcleos familiares— señala que por medio de un disco conoció musicalmente a su tío *Edy* Martínez; recuerda que, cuando era niño, la señora Rosa Bastidas, su abuela, ponía con frecuencia el disco *Indestructible*, de Ray Barreto, en el que tocaba *Edy*;[307] al parecer, esta grabación fue la puerta de entrada al mundo de la música popular antillana, música que forma parte del desarrollo de su vida profesional actual. Esta escucha temprana de acetatos de música tropical fue una constante en la mayoría de los músicos nacidos después de 1940, escucha de la cual obtuvieron gran parte de sus conocimientos musicales; *Edy* fue uno de ellos, lo mismo que el percusionista Marino Coral, de quien se hablará después.

La necesidad medió este proceso de aprendizaje a partir de la tecnología del disco y la radiodifusión; las nuevas tendencias incidieron profundamente en la psicología de los músicos y de todos aquellos que se expusieron a ellas. El condicionamiento de la sociedad generó una creciente demanda, que impelió a instrumentistas, arreglistas y compositores a asimilar los nuevos cánones estéticos y a adquirir la técnica para poder interpretar, instrumentar y crear la nueva música. Este proceso se dio en tres niveles diferentes: el empírico, el *noteado*[308] y el académico. En este apartado no se tratará sobre el último, por considerar que cuando se habló de José María Tena en el apartado del bolero, ya se lo abordó. El conocimiento del código de lectura y escritura musical es un factor que permitió, en lo fundamental, el ahorro de tiempo en el proceso de aprendizaje; para otros aspectos no resultó determinante, porque muchos de los músicos que alcanzaron gran reconocimiento nacional e internacional fueron empíricos.

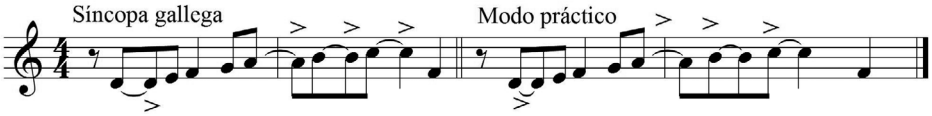
[307] España, "Un músico - Samuel Torres".

[308] El término *noteado* se utiliza como recurso lingüístico extremo, debido a que no se encuentra una palabra que designe al músico que maneja el código de la lectura y escritura musical, situación que lo diferencia del músico empírico, pero tampoco lo convierte en académico; se podría decir que es un simbionte de los dos campos.

Fotografía 25. Noro Bastidas, hacia 1953
Fuente: Noro Bastidas

Los problemas a los que se ven enfrentados el empírico y el noteado en este proceso de aprendizaje se resuelven de forma diferente: mientras el primero no tiene otra alternativa que la memorización —lo que resulta un inconveniente para el montaje de las obras con agrupaciones grandes—, el segundo, facultado como está para la lectura y escritura, copia el material temático, los ritmos y el cifrado armónico y lo instrumenta, de tal suerte que puede, en un tiempo muy breve, solucionar un problema planteado por la demanda social. Sin embargo, independientemente de su habilidad, todos los *estudiantes* de la modalidad de educación musical informal se abocaban a escuchar las estaciones radiales y los discos, situación de la que se beneficiaron ampliamente empíricos, noteados y académicos.

Un aspecto que generó dificultades similares en los tres niveles fue lo que en el ambiente de la música popular se conoce como *sabor,* que no es otra cosa que el conjunto de particularidades que presenta un intérprete cuando canta o toca un determinado género. Una de las situaciones más complejas que se presentan a la hora de tocar música tropical es la relacionada con la realización de la síncopa; se conoce bien el término *síncopa gallega* para referirse a la conservación del acento del tiempo fuerte, que desaparece por efecto de la prolongación del tiempo débil, defecto que es muy común en los músicos de formación académica.



Esta situación se salva debido a la escucha reiterada de las interpretaciones de las versiones de los especialistas en el género. Como se comprenderá, en una ciudad como Pasto, los músicos se habían acostumbrado a tocar pasillos, valses, mazurcas y polcas, de tal suerte que una estructura melódica como la planteada les presentaría algunas dificultades.

Luis Antonio *Noro* Bastidas, un músico noteado, en el tiempo en que formó parte de la Orquesta Alma Nariñense, entre 1953 y 1963 aproximadamente, debió resolver el grave problema de la carencia de arreglos escritos de los temas de moda.

Señala que ante esta dificultad no le quedó otra alternativa que buscar la transcripción de las grabaciones, so pena de quedar en ridículo y de perder credibilidad en el medio social. Un amigo suyo residente en Bogotá, Jorge Burbano, le enviaba los acetatos con lo último de la producción nacional e internacional; muchas veces esta música se la proporcionada también Isabel Coral, de la colección que, para los años cincuenta, ya era significativa.[309]

Fotografía 26. Repertorio de la Orquesta Alma Nariñense. Arreglos de *Noro* Bastidas y *Chucho* Burbano Paz
Fuente: María del Socorro Caranguay y Carlos Hernando Zambrano, *Reseña histórica de las orquestas populares tropicales de la ciudad en Pasto desde el año 1938 hasta 2008 y su aporte al ritmo sonsureño* (2011). Este repertorio se halla bajo el cuidado de Jorge Burbano Paz

[309] Entrevista a Marino Coral.

Para esta labor, Bastidas se servía del apoyo del acordeón, con el que pasaba largas horas copiando, primero los cantos y luego la armonía; una vez lo lograba, escribía las partes para cada instrumentista de la orquesta; muchas veces este trabajo debía ejecutarlo en una sola noche; menciona que era muy dispendioso al comienzo, pero una vez desarrollada la habilidad auditiva y la memoria musical, ya no tuvo que volver a utilizar el acordeón para verificar los tonos.[310]

El proceso para lograr la transcripción de las grabaciones fue la repetición; el disco se ponía a rodar cuantas veces fuera necesario, para que se pudieran captar las líneas melódicas y, luego, escribirlas en el pentagrama; con frecuencia los acetatos quedaban inservibles después de realizada esta tarea. El caso más recordado por los miembros sobrevivientes de la Orquesta Alma Nariñense fue la transcripción de *La negra Celina,* cumbia de moda en los años sesenta; en 1967, los invitaron a que tocaran en un reinado en la Facultad de Agronomía de la Universidad Nacional de Pereira; un día antes de la presentación, le pidieron a *Chucho* Burbano, director de la orquesta, que incluyera en las piezas que iban a tocar en el baile la mencionada cumbia; como no la tenía en el repertorio, no tuvo otra alternativa que conseguir el disco para transcribirla; lo siguiente fue pasar la noche en vela con *Noro* Bastidas para copiar y hacer el arreglo para la orquesta que, para esta fecha, era una agrupación de catorce integrantes.[311]

Estos dos músicos transcribieron una abundante cantidad de obras, muchas de las cuales conserva Jorge Burbano Paz, fundador y baterista de dicha orquesta. *Chucho* Burbano logró desarrollar la memoria musical a tal nivel que, según indica Marino Coral, le bastaba escuchar una sola vez una grabación para poder transcribir sus temas, habilidad que fue corriente en estos medios debido a la inexistencia de arreglos escritos del repertorio que demandaba con mucha urgencia la sociedad.

3.5.5 Incidencia de la música tropical colombiana en la producción de la música local. Las estructuras musicales y el pénsum de la necesidad

Ya se vio cómo la música local sufrió un proceso de transformación a partir de la década de los años treinta, como producto de la proliferación del disco y la radiodifusión. Como se dijo antes, las dos influencias más

[310] Entrevista a Luis Antonio *Noro* Bastidas, Bogotá, 24 de abril de 2009.
[311] Testimonio de Jorge Burbano.

importantes que recibió fueron el bolero y la música tropical y, teniendo en cuenta que sobre el primero ya se habló en el apartado relacionado con las agrupaciones musicales, en las páginas siguientes se hará un acercamiento a lo que fue la presencia del fenómeno tropical en la ciudad y su incidencia en el campo de la educación musical. Debido a la radio, las nuevas tendencias llegaron en tiempo real, de tal suerte que los cambios que se operaron en la ciudad fueron concomitantes con los de otras ciudades y regiones del país.

Los primeros que compusieron música tropical en Pasto fueron Manuel J. Zambrano y Jesús Maya Santacruz: el primero tiene algo más de cincuenta porros y veintitrés rumbas, lo que no resulta significativo dentro de su vasta producción; Zambrano quizá fue el primero en haber compuesto música tropical en Pasto, pero la inexistencia de fechas en sus partituras manuscritas impide confirmarlo. Esta música, como la inmensa mayoría de su trabajo, permanece inédita; es posible que durante la vida del compositor se interpretaran algunos de sus porros, pero no se conoce que se los hubiera grabado.

Maya compuso sólo cuatro porros y, a diferencia de Zambrano, tuvo la buena costumbre de fechar sus obras, lo que permite establecer con precisión su ubicación histórica. Por ejemplo, la pieza *Mi porrito* la compuso el 22 de octubre de 1943, año muy importante para la difusión de la música tropical en el país. Un año después, *Lucho* Bermúdez hizo su primer arribo a Bogotá, al que recibieron mal la prensa y los músicos nacionalistas, como se vio. A pesar de esta circunstancia, la difusión de la música de la Costa Caribe ya había alcanzado a la ciudad de Pasto, difusión en la que la radio fue principal protagonista.

Además del porro ya mencionado, Maya compuso *Mi compadre cuy* (c. 1969), *Alégrate corazón* (c. junio de 1983) y *Sanquianga* (c. 2 de mayo de 1984); estos porros denotan un total aprovechamiento del pénsum de la necesidad; la estructura de las obras indica un buen conocimiento de la forma característica de los porros de *Lucho* Bermúdez: introducción instrumental, dos partes con períodos de ocho compases en las que interviene el canto y breves interludios para los solos de clarinete y otros instrumentos. Desde el punto de vista melódico, salvo *Mi porrito*, todos mantienen la síncopa que utilizó este compositor que va del segundo al tercer tiempo y del cuarto al primero; si no fuera por el ritmo del bajo, la ausencia de síncopas en dicho porro podría llevar a confundirlo con una marcha o una polca. Desde el punto de vista de la armonía, al igual que los porros de la Costa, los de Maya no van más allá del uso de los acordes de tónica y dominante; los de Zambrano presentan un cambio en el uso de los

modos menor y mayor. En porros como *Música y flores* y *Guarda esta flor,* es posible apreciar una modulación al relativo mayor en la segunda parte; sin embargo, la relación armónica no sobrepasa el uso de los acordes de primero y quinto grados tanto en uno como en otro modo.

Resulta de particular interés el porro *Mi compadre cuy,* porque es el único que tiene texto y porque se dedica al cobayo, que ahora es símbolo de la gastronomía pastusa. La letra, en particular sencilla, emula con su sencillez a muchos porros costeños, como *El gallo tuerto,* de José Barros, y tantos otros, cuyas letras muchas veces sirven sólo como apoyo rítmico; este sincretismo muestra que la cultura local asimiló los elementos propios de la Costa, a pesar de sus profundas diferencias. Otra particularidad que tiene esta pieza es una sección de cuatro compases entre las dos partes, que debe interpretar específicamente el clarinete, según su propia anotación en el manuscrito, que es una partitura escrita en formato pianístico. La participación solística de dicho instrumento relaciona esta obra con los porros de *Lucho* Bermúdez.

Otros compositores que incursionaron en la música tropical fueron Luis Antonio *El Chato* Guerrero (1916-2011), Eduardo Zambrano Bastidas (1917-2007), *Noro* Bastidas (1933) y José Burbano. El primero no compuso porros, a pesar de ser el ritmo predominante en esta tendencia; de sus veinticinco obras, se conocen dos paseos, *Te adoro mujer* y *Así será*, y un merengue, *Cuando tú me miras*. Zambrano Bastidas sólo escribió un sonsonete, *Linda morena* (c. octubre de 1945); *Noro* compuso un merecumbé, que dedicó a la reina nacional de belleza Stella Márquez (1959), y Burbano un porro, *A mi pastusita*. En estas obras se conservan los parámetros formales de las rítmicas costeñas.

El panorama de la música tropical local cambia en la medida en que los compositores nacen más cerca de la década de 1950. Es el caso de Edgar Humberto Granja (1938), cuyo trabajo de compositor sobrepasa el centenar de creaciones, las que se han grabado en su mayoría. Granja es autor de gran cantidad de porros, merengues, paseos, cumbias y, como novedad dentro de las últimas tendencias de la música de la Costa, vallenatos.

Caso semejante lo constituye la compositora Doris Chaves Carrillo (1957); sus más de quinientas obras revelan su profunda vocación andina, pero intercala un gran número de ritmos de la Costa, donde el vallenato es uno de los más visibles; además de este ritmo, y en consonancia con las nuevas tendencias de la música antillana, ha compuesto también salsa.

Muy importante, en este grupo, es Teodulfo Yaqueno (1941), quien, dentro de su tendencia de música tradicional campesina, ha hecho espacio para componer porros, merengues y cumbias. Este músico, nacido en

el Corregimiento de Genoy, del Municipio de Pasto, es uno de los más representativos compositores de la rítmica del sonsureño.

Aunque se superan los límites del período objeto de estudio, resulta interesante ver cómo algunos músicos jóvenes no han sido indiferentes a esta influencia; por ejemplo, en el repertorio de Sandra Mora Hidalgo (1973) se puede encontrar entre canciones con sentido social, boleros, sonsureños, bossa novas, bambucos y *rock,* un porro y una cumbia. La obra de Mora Hidalgo es una clara expresión de lo que ha sido el recorrido de la música desde los años treinta hasta la actualidad, cruzada por la tradición decimonónica con la presencia del bambuco.

En músicos aún más jóvenes, Fausto Adrián Álvarez (1983), en medio de trabajos dentro de las tendencias del *hip hop,* también ha compuesto un porro, *Coca,* como un eco lejano y espectral. Este anacronismo es la manifestación de un anhelo perdido de lo que fue una gran época, que pervive en el imaginario de la gente de Pasto.

3.5.6 El Rincón Porteño y Antillano, un centro de estudios musicales

De las muchas tiendas de las que se habló en el Capítulo 1, una muy particular fue la que le perteneció a la señora Isabel Coral Alomía (1915-2006), llamada cariñosamente "Doña Chava". Desde los años cuarenta, esta mujer ofrecía en su local, además de café con empanadas de añejo y aguardiente, la música que se estaba escuchando en toda Latinoamérica. Desde el profundo sopor ocasionado por el aguardiente, las gargantas de hombres enamorados o despechados entonaban hasta el amanecer las canciones de moda de aquel entonces. Dentro de las particularidades de la educación musical informal, este sitio fue un centro de estudios musicales, porque era el lugar en el que se encontraba la mayor colección de música popular de la ciudad; los repertorios que allí se podían oír eran las últimas producciones de los más destacados compositores del continente, en las voces de los más afamados intérpretes. La mayoría de los músicos que concurrían a este bar no tenían otra posibilidad de escuchar las nuevas tendencias por fuera de sus paredes. En la actualidad, esta colección se conserva bajo el cuidado de una de sus hijas.[312]

El negocio de Doña Chava inició a comienzos de la década de 1940, en la Calle Angosta, la actual carrera 22, como una cafetería; antes de llegar a

[312] El relato que sigue se ha extractado de una extensa conversación con Marino Coral, realizada el 14 de noviembre de 2014, en Pasto.

su sitio definitivo —la carrera 24 con calle 22, en el que permaneció hasta 1980— pasó por diferentes lugares del centro de la ciudad; en esta última ubicación recibió el nombre de Rincón Porteño y Antillano y fue donde mayor prestigio alcanzó. Para entonces, era un sitio en el que los amigos se citaban para conversar, escuchar música y tomarse un trago; el ambiente era agradable, tranquilo y familiar; en los muros del local se podían ver las fotografías de los intérpretes más famosos de la música latinoamericana. Para esta época, la colección de discos había llegado a tener proporciones similares a las de otra muy conocida en Bogotá, la Colección de Antonio Cuéllar, que ahora está bajo el cuidado de la Universidad Distrital. En sus inicios, Isabel ofrecía café, empanadas y tamales, y muchos clientes asistían más con el propósito de escuchar la música que de tomar estos alimentos; uno de sus habituales clientes le sugirió vender también licor, sugerencia que fue de buen recibo por su propietaria. A partir de esta nueva incorporación al menú, el lugar dejó de ser una cafetería para convertirse en bar.

Isabel Coral había nacido en Ipiales y se trasladó a Pasto hacia 1935; por línea materna procede de una familia de músicos, familia en la que se destaca Segundo Alomía, que trabajó como profesor de música en el Colegio Sucre de Ipiales y le dio las primeras clases al compositor académico Gustavo Parra Arévalo. Isabel Coral tuvo la fortuna de contar con hermanos dedicados al transporte de mercancías, oficio que los llevaba a diferentes ciudades, como Tumaco, Cali, Bogotá, Medellín y Barranquilla, entre muchas otras. El regalo que ellos le traían, a su regreso a Pasto, era, además de plátanos y naranjas, las últimas producciones de la música internacional, en acetatos de 78, 45 y 33 r.p.m., música que no era posible conseguir en las discotiendas de Pasto, dadas sus limitaciones, de tal suerte que esta colección, incrementada con los sucesivos viajes de los hermanos Coral, terminó siendo la más importante de la ciudad. Muy a menudo, las estaciones radiales le solicitaban en préstamo las últimas adquisiciones.

Concurrían a escuchar las grabaciones personas de todas las profesiones y oficios; eran frecuentes los escritores; los pintores, como Carlos Tupaz; los abogados, los comerciantes, los obreros, zapateros, artesanos, militares, deportistas y, por supuesto, los músicos. Era un lugar al que asistían exclusivamente hombres; si bien no se prohibía el ingreso de mujeres, tampoco esta circunstancia se veía bien.[313] En la segunda

[313] Otro antiguo lugar de la ciudad, el Café Palatino, también era un sitio sólo para caballeros. En la segunda generación del negocio iniciado por Isabel, que asumió una de sus hijas en los años ochenta, el ingreso de mujeres era frecuente: cabe preguntarse cómo ocurrió esto, puesto que el Café Palatino aún se veda para el género femenino.

generación de este negocio, resultaba frecuente la presencia de profesores y estudiantes del Programa de Música de la Universidad de Nariño, atraídos por la colección de discos, además de la cerveza.

Los repertorios eran amplios y, se puede decir, que estaban a la orden de los más exigentes gustos. Se podía escuchar tango, chachachá, danzón, mambo, son, pachanga, charanga, *boogaloo,* guaguancó, plena, guaracha, ranchera, bolero, porro, cumbia y merecumbé, entre otros ritmos. Dichos repertorios los interpretaban el Trío Matamoros, la Sonora Matancera, la Orquesta Aragón, el Sexteto La Playa, Bienvenido Granda, Daniel Santos, Celia Cruz, *Benny* Moré, Roberto Ledesma, Agustín Lara, *Charlie* Figueroa, *Panchito* Riset, Carlos Mojica, Dámaso Pérez Prado, *Lucho* Macedo, *Tito* Puente, *Tito* Rodríguez, *Eddie* y *Charlie* Palmieri, *Ray* Barreto, *Machito, Joe* Quijano, *Randy* Carlos, *Johnny* Pacheco, *Pupi* Legarreta, José Fajardo, *Toña* la Negra, Libertad Lamarque, María Luisa Landín, Antonio Badú, *Leo* Marini, *Miltinho*, Tin Tan (Germán Valdés Castillo), Carlos Gardel, *Lucho* Bermúdez, *Pacho* Galán, José Barros, Edmundo Arias, *Alex* Tobar, Don Américo y sus Caribes, entre muchos otros.

Uno de los personajes que asistía con regularidad a este lugar, cuando formaba parte del antiguo Deportivo Pasto, fue el compositor Luis *Chato* Guerrero; este equipo iba al bar después de cada partido, bien fuera a celebrar el triunfo o a llorar la derrota. Guerrero se benefició mucho de las frecuentes visitas al bar de Doña Chava, en ellas adquirió un gran conocimiento que sería usado para sus posteriores composiciones. Los grupos American Jazz y Alma Nariñense tocaban en los salones sociales, como los clubes Colombia, de Abogados y del Comercio y, además, el Hotel Pacífico, sitios que, en ese entonces, se hallaban ubicados en el centro de la ciudad. Después de realizar sus presentaciones, encaminaban sus pasos al bar y allí cantaban hasta ver la luz del nuevo día. *Chucho* Burbano y José Burbano, directores de Alma Nariñense y American Jazz respectivamente, competían por ocupar el primer lugar en la ciudad con sus orquestas. Como resulta obvio pensar, llevaría la delantera quien tuviera en su repertorio los últimos éxitos románticos y bailables, de tal suerte que los dos músicos tenían un interés especial en la discografía de Isabel Coral.

Chucho Burbano, como ya se mencionó, utilizaba con mucha frecuencia los favores musicales del Rincón Porteño. Cuando no le permitían llevar los discos a su casa, los transcribía en el bar en tiempos sumamente cortos, ayudado sólo por un diapasón. Otro músico de trayectoria nacional que visitaba frecuentemente este bar, cuando dirigió la Banda Departamental de Nariño, entre 1959 y 1963, fue Lubín Mazuera; pasaba largas horas allí, mientras escribía música y tomaba aguardiente; con los botones del puño

de su gabardina, percutía sobre la mesa los ritmos atresillados del bambuco *La Guaneña,* cuando realizó el célebre arreglo que, desde entonces, la Banda toca con mucho júbilo. No se conoce si Mazuera también transcribía música de los acetatos de Isabel Coral, pero es probable que fuera así. También utilizaban los servicios musicales para la transcripción *Pepe* Moreno, Gerardo Médicis y Luis Onofre, músicos vinculados a la Banda y a las agrupaciones tropicales, como las mencionadas anteriormente.

Este centro de capacitación musical tuvo tres alumnos oficiales: Luis Calvache y los hermanos Marino y Libardo Coral, hijos de Doña Chava. De niño, Marino Coral debía ayudar con el aseo del bar, para lo que invitaba a Calvache; ahí cerraban la puerta y ponían música; luego, se subían en las mesas y hacían la mímica de trombonista el primero y de trompetista el segundo, instrumentos que más tarde decidieron estudiar y con los que han desarrollado su vida profesional hasta la actualidad. El problema de estas andanzas surgía cuando los descubría Isabel, porque los sacaba del bar a escobazos. Libardo, conocido como Eduardo en la farándula en la que se desenvolvió, no fue instrumentista sino cantante; ganó el concurso de los Cien Barrios de Cali en diciembre de 1960 y, al poco tiempo, obtuvo el Segundo Lugar en el Concurso Orquídea de Plata Philips, organizado por la programadora Caracol. Los estilos de música que Libardo interpretó en su carrera musical se relacionaban mucho con los que había oído desde la infancia en el bar de su madre.

Marino Coral inició con el aprendizaje de la guitarra, pero luego decidió estudiar percusión, porque le atraían los ritmos de la música antillana y, sobre todo, porque podía practicarlos con cuanto objeto encontraba: las mesas del bar; las patas metálicas de las sillas, que semejaban cencerros; los tubos metálicos de la greca, cuyo timbre brillante le encantaba, etc.; la práctica era tan intensa e insoportable que su hermano lo perseguía para golpearlo; sin embargo, ni los regaños de su madre, ni los golpes de su hermano lograron apartarlo de anhelos, porque él "ya tenía el embrujo y la fascinación de esa música",[314] producto de las largas horas de escucha.

Marino Coral creció en medio de este ambiente musical y, con el paso del tiempo, fue cualificándose hasta llegar a ser el percusionista de importantes agrupaciones locales, como The Betters, Unidad Seis y la Banda Departamental de Nariño, espacios de ejercicio profesional que también compartió con Luis Calvache; realizó estudios en el Conservatorio Antonio María Valencia pero, por dificultades económicas,

[314] Conversación con Marino Coral.

no pudo llevarlos a feliz término, hecho que, sin embargo, no lo convierte en un músico académico; él se considera un músico popular, formado en la escucha de los repertorios de los discos; su vida actual gravita sobre dichos repertorios y son los que lo definen desde muchos aspectos de su personalidad; reconoce la importancia de la música clásica en la cultura universal, pero valora la popular, por considerar que es la expresión del espíritu del pueblo y de sus emociones más profundas.

CONCLUSIONES

1. Entre 1910 y 1960, la educación musical y la composición en Colombia se sumieron en las confrontaciones originadas en Bogotá entre músicos tradicionales y académicos, encabezados por Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín, representantes de una y otra tendencia. Dichas confrontaciones se produjeron a partir de problemas estéticos y conceptuales en los que se hallaban implícitas profundas relaciones de poder que buscaban, fundamentalmente, la imposición de modelos de pensamiento y concepciones educativas en una lucha por el control de las instituciones dedicadas a la enseñanza de la música en el país; además, más allá de esta circunstancia, estuvo la necesidad de preservar intereses de clase e ideologías dominantes.

Mientras Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Alberto Ginastera (1916-1983), Carlos Chávez (1899-1978) y Carlos Isamitt (1885-1974), entre otros, estaban estudiando la música autóctona de sus respectivos países con el propósito de sublimarla en la obra académica; en Colombia, algunos académicos también lo hacían, caso de Daniel Samudio, pero concomitantemente buscaban la argumentación para descalificar estas manifestaciones vernáculas. Se suma a este complejo problema el enfrentamiento entre músicos académicos –Uribe Holguín, Honorio Alarcón, Antonio María Valencia- por la imposición de metodologías europeas que también buscaban la prevalencia de estéticas y de modelos de pensamiento que, indirectamente, favorecían el neocolonialismo cultural. Este fenómeno tuvo repercusiones en la consolidación de los procesos de la formación musical en los diferentes escenarios donde se dio, la ciudad de Pasto incluida.

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

> Uno de los motivos más poderosos que han influido en la actual decadencia de este arte entre nosotros, es el carácter especial de nuestros músicos. Hay una lepra que se extiende sin cesar entre esta importante clase de la sociedad, y es, la rivalidad y desunión en que viven, y que los conducirá a ellos y al arte que profesan a su completa ruina. Sabido es que la *unión hace la fuerza* y que *todo reino que se divide se destruye.* Tenemos algunos excelentes profesores y no pocos aficionados; pero en vez de unirse para formar una sola confraternidad, una sola familia, una liga, no ofensiva ni defensiva, sino liga y asociación de trabajo y de estudio, como sucede en los países civilizados, han pretendido formar una especie de *federación* o *desfederación*, a manera de lo que sucedió en el orden político.[1]

Este escrito se publicó originalmente en 1966, en el *Semanario de Bogotá*, 24 años después de la muerte de Emilio Murillo y se reprodujo en 1978, en un texto compilatorio publicado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), siete años después del fallecimiento de Guillermo Uribe Holguín. De esta situación se colige que los seguidores, tanto de uno como de otro, siguieron avivando el fuego de la disputa por muchos años. Así, la pregunta a formularse es: ¿quién ganó?, ante lo que se puede contestar que no hubo ganadores y que la gran perdedora fue la música. Podría decirse que, debido al movimiento de Murillo, algunos repertorios tradicionales perviven en el recuerdo de los colombianos más longevos y que, al igual que en la música académica, buscan espacio en el tumulto sonoro del presente.

En el orden local, si bien el conflicto no revistió las proporciones que tuvo en el centro del país, la presencia de Daniel Samudio en la dirección de

[1] José Caicedo y Rojas, "Estado actual de la música en Bogotá", en *Textos sobre música y folklore,* eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaum, 22-23.

la Escuela de Música de la Universidad de Nariño permitió la constitución del modelo estructural de los conservatorios de otras regiones del país, modelo que emuló a la escuela italiana, francesa y alemana. Si bien las músicas tradicionales andinas hallaron ubicación en esta Escuela, su espacio, en relación con las músicas clásico-románticas, fue muy precario. La segregación de Samudio respecto de los aires caribeños y antillanos tuvo amplio eco en el medio pastuso, por sus antecedentes históricos asociados a la moral católica y al conservatismo que condenaban la sensualidad de este tipo de expresiones populares; sin embargo, la fuerza de esta música fue mayor a la restricción moral.

2. En Pasto, en el período comprendido entre 1938 y 1965, las modalidades de educación musical formal e informal se abocaron a diferentes procesos de formación como consecuencia de la desemejanza de las características de los ejes que las orientaron: la primera adelantó dichos procesos desde la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y los colegios, y la segunda lo hizo desde las agrupaciones musicales, los núcleos familiares y la tecnología del disco y la radiodifusión; sobre estos cinco ejes se soportó la formación de intérpretes, compositores, docentes, arreglistas y directores de agrupaciones instrumentales y vocales. No obstante, las hondas diferencias procedimentales y metodológicas que existieron entre estas modalidades, en la práctica fueron complementarias, porque muchos músicos derivaron sus conocimientos de diferentes ejes.

Al tener en cuenta que la Escuela de Música y los colegios estudiados formaban parte del Sistema educativo nacional, sus procesos se rigieron por una rigurosa normativa expedida por el Ministerio del ramo, que seguía los lineamientos de quienes gobernaran el país, ya fueran conservadores o liberales. La tendencia general de los primeros se orientaba a la formación musical en centros especializados, como conservatorios, academias y escuelas, mientras que los segundos buscaban la masificación de la enseñanza musical por medio del sistema de escuelas y colegios oficiales, donde se limitaban al área vocal. En cuanto a los colegios religiosos, la finalidad fundamental de la enseñanza de la música fue el fortalecimiento de la doctrina católica; pero, como efecto indirecto, también proporcionaron las herramientas para la interpretación y la composición de repertorios profanos marginales, como los tropicales y antillanos.

Sin embargo, sin que importara cual fuera la tendencia o la finalidad, los procesos de enseñanza en esta modalidad fueron regulares, secuenciales y metódicos. El desarrollo de las actividades académicas partió de la preexistencia de Planes de estudio debidamente estructurados

y aprobados por las autoridades educativas, en los que cada una de las materias se proveía de contenidos ordenados de modo progresivo, de tal suerte que el estudio permitía abordar las dificultades metódicamente.

En este mismo sentido, quienes estuvieron al frente del desarrollo de los procesos de las instituciones estudiadas fueron personas de una alta formación académica, precedidos por amplia experiencia en el campo. En el caso de la Escuela, tanto los directivos como los docentes se contrataban al tomar en cuenta las especificidades de dichos Planes, algunos de los cuales se seleccionaron por medio del concurso público de méritos, acción que permitió garantizar la calidad del servicio educativo. También, los colegios, salvo pocas excepciones, vincularon a personal idóneo para el desarrollo de los programas establecidos, muchos de los cuales alcanzaron importantes logros en la interpretación vocal e instrumental.

En el aspecto económico, y para el caso de las instituciones públicas, el gobierno, votaba periódicamente las partidas requeridas para cubrir los diferentes gastos que el servicio demandaba; sin embargo, estos dineros nunca fueron suficientes para cubrir a cabalidad las obligaciones y su adjudicación dependía, de algún modo, de la disposición de quienes estuvieron al frente de dichas instituciones; en algunas ocasiones, estas veleidades proyectaban un gran desconocimiento sobre la importancia sociocultural de la música en procesos fundamentales de reconocimiento identitario en el orden regional.

La educación musical formal tiene, como condición indispensable, una planta física; en la que se congregan los docentes y los estudiantes para vivir el rito cotidiano de la transferencia del saber; el sistema recluye periódicamente a los actores del proceso educativo para cumplir dicho rito, pero también para ejercer el control y la vigilancia; la inspección permite mantener bajo control el desarrollo de los programas establecidos, el rendimiento de los estudiantes, el cumplimiento de los profesores, la buena conducta, la sana convivencia, el orden, la higiene, etc.

Para que se pudiera ejercer con más eficacia el proceso de inspección, la escuela se divide en aulas; en cada una tiene lugar la transferencia gradual y determinada del conocimiento; como mecanismo de verificación del aprendizaje, se realiza la evaluación y, como su consecuencia, el premio o el castigo mediante la calificación, según fuese el adelanto o retraso del alumnado. El estudiante es el principal objeto de este proceso, pero al profesor también se lo somete a una cuidadosa vigilancia, que tiene por objeto detectar la adulteración de los textos oficiales, la ingesta de alcohol y la mala conducta, entre otras faltas.

En las aulas de la Escuela de Música, los estudiantes se sujetaban al control de sus docentes y directivos, recibían la instrucción musical y los evaluaban periódicamente; en ocasiones, los exámenes se realizaban en público. Los profesores debían vigilar que los estudiantes se sometieran a los manuales establecidos por la institución para el desarrollo de las actividades académicas, que eran en su totalidad europeos. El empirismo se proscribía en las aulas, pues ningún alumno podía prescindir de la lectura y escritura musical, porque constituían la condición básica para el desarrollo de los programas y el estudio de los manuales; quienes presentaran deficiencias en este aspecto, tenían pocas posibilidades de progresar.

Una de las condiciones fundamentales que exige la modalidad formal es la observancia de un modelo educativo, que es la síntesis de la praxis educativa dada en el decurso histórico de una sociedad específica; sin embargo, su validación social y su institucionalización no dependen únicamente de los resultados que se derivasen de su aplicación a los procesos de enseñanza y aprendizaje, sino, también, de su utilidad en la reproducción de las relaciones de poder. Esta situación implica la participación de unas ideologías proclives a la defensa del *establishment* y que convierten a la institución educativa musical en un Aparato Ideológico de Estado, que actúa en conjunción con otros, como la familia, la Iglesia, los partidos políticos y los medios de comunicación. En el decir de Althusser, las ideologías representan la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia,[2] lo que significa que las concepciones del mundo, o el conjunto de verdades que las sustentan, son ilusorias. Sin embargo, estas representaciones tienen una relación de eficacia con la realidad cotidiana concreta de las personas, en la medida en que devienen instrumentos y estrategias que estructuran esa realidad; entre las más elaboradas y efectivas se hallan la ideología religiosa, la moral, la política, la jurídica, la socioeconómica y la estética.[3]

Como resultado de la tendencia general de la educación en el país, el modelo educativo de estas instituciones fue el denominado "modelo tradicional" que, según Rafael Flórez Ochoa, enfatiza en la formación del carácter del estudiante, para moldear, a través de la voluntad, la virtud y el rigor de la disciplina, el ideal humanista y ético que incorpora la tradición metafísico-religiosa de la época medieval.[4] En la medida en que se basa en la emulación del buen ejemplo manifiesto en la conducta intachable del

[2] Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", 139.
[3] Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", 149.
[4] Rafael Flórez Ochoa, *Hacia una pedagogía del conocimiento* (Bogotá: Editorial Nomos, 2000), 167.

docente, este modelo se expresa con claridad en los diferentes reglamentos analizados en este trabajo, aspecto que se constituía en uno de los principales objetivos del sistema de inspección. La enseñanza se realiza por medio del modelo academicista, transmisionista e imitativo, donde el profesor posee el conocimiento y el alumno es un simple receptor. El aprendizaje, que se confunde con la memorización, se produce por medio de la repetición, práctica muy común, aun en la actualidad, en el aula de música. El pensamiento de los autores clásicos nutre los contenidos de este modelo.

En congruencia con estos principios educativos, la Escuela de Música centró su trabajo en la capacitación de instrumentistas y cantantes destinados, fundamentalmente, a la interpretación de repertorios de la tradición clásico-romántica europea. Al tomar en cuenta este antecedente, es posible colegir que la Escuela buscó la preservación de esta tradición, por considerarla el estereotipo políticamente adecuado de cultura, para constituir una hegemonía soportada en formas de pensamiento que validan estructuras de sometimiento propias del neocolonialismo. Las élites sociales de la ciudad, quienes armonizaban con esta tendencia, defendían esta cultura en tanto iba en beneficio de la perpetuación del orden institucional que favorecía sus intereses.

La educación musical informal también se produjo al amparo de la institucionalidad; es decir, de algún modo la ampararon los Aparatos Ideológicos de Estado (familia, Iglesia, instituciones culturales y educativas y medios de comunicación); sin embargo, los procesos que guiaron su desarrollo no fueron estructurados sino, como diría Deleuze, descentrados y discontinuos. Al tener en cuenta que los aprendizajes dados en esta modalidad se produjeron de un modo más libre y espontáneo, los mecanismos de control y vigilancia del Estado fueron menos eficaces respecto de la modalidad de educación musical formal, circunstancia que permitió que quienes se educaron en los ambientes informales eligieran más autónomamente sus inclinaciones, para generar con ello posibilidades de expresión y de creación diferentes de las establecidas, aspecto que permitió el desarrollo de expresiones musicales emergentes.

Los tres ejes que componen la educación musical informal (los núcleos familiares, las agrupaciones musicales y la tecnología del disco y la radiodifusión) desarrollaron sus procesos en ámbitos no estructurados; sin embargo, los mecanismos de apropiación del saber musical, dadas sus particularidades, fueron diferentes. En las familias estudiadas en el Capítulo 3, en lo fundamental se presentaron dos formas: en una, los pupilos recibían instrucción musical directa de un familiar y, en otra, el

estudiante aprendía de la práctica musical que se producía en el hogar por medio de la observación silenciosa, muchas veces en contra de sus progenitores. En las agrupaciones musicales, también se presentaron dos formas: una, se produjo en la Banda Departamental, y dos, la que se ocasionó en los conjuntos empíricos. En relación con el tercer eje, se puede hablar de tres formas: la que se dio en la radio cultural, la de la radio comercial y la relacionada con el disco de música popular.

En los núcleos familiares en los que la formación musical fue direccional, muchas veces se retomaron algunos elementos de la educación escolarizada, como la enseñanza de la notación y el uso de manuales, lo que permitía la reproducción de las tendencias en las que se educaron musicalmente los familiares, como la tradición clásica, la popular europea y la tradicional andina colombiana. En los hogares donde los menores —especialmente las niñas— no contaban con la anuencia de sus padres para el estudio de la música, esta situación formativa estaba lejos de ocurrir; en este caso, el aprendizaje utilizaba canales subrepticios, que dejaban mayor margen de libertad para que los pupilos se interesaran por músicas marginales, como las tropicales.

Los procesos adelantados en la Banda Departamental fueron de dos tipos: por un lado, la formación musical tuvo una intencionalidad expresa, lo que quiere decir que los integrantes recibieron clases del músico mayor y del director en las áreas de lectura y escritura y de instrumento; por el otro, estaba el desarrollo de habilidades derivadas de la práctica misma, como, por ejemplo, la lectura a primera vista, el desarrollo auditivo y el conocimiento de estilos y repertorios, entre otros. Este eje, si bien posibilitó la imposición del modelo clásico-romántico, también permitió la coexistencia de otras músicas, entre las que tuvieron gran cabida las tradicionales colombianas y las populares caribeñas y antillanas, lo que dio vía libre a los músicos para que se interesaran en las nuevas sonoridades sin mayores restricciones, para que pudieran, no sólo interpretarlas, sino también componerlas.

En cuanto a la radio, sólo quienes produjeron programación cultural tuvieron la intención de educar musicalmente a la audiencia, pero esta educación estuvo enteramente al servicio de la reproducción del modelo europeo, puesto que la gran mayoría de los repertorios que trasmitían por sus canales los conformaban repertorios académicos del Viejo Continente. Quienes estaban detrás de la radio comercial, jamás pensaron en enseñar música a los oyentes, puesto que su fin expreso era el lucro por medio de la comercialización de los discos y el recaudo por concepto de las pautas publicitarias; debido a ello, la generalidad de sus

transmisiones la componía la música popular internacional y la tropical colombiana. Los acetatos fueron el material didáctico por excelencia, ya que en ellos contenían las clases de ritmo, armonía, solfeo, instrumento, canto, instrumentación, arreglo, etc., pero, además, los discos venían impregnados de la embriaguez del bolero, el picante del merecumbé, la sensualidad del porro, la alegría del mambo, el dinamismo del mapalé, materiales que contribuyeron mucho a la transformación ideológica de la sociedad pastusa, sociedad que permaneció durante largo tiempo bajo la restricción de la moral católica.

3. La concomitancia de las dos modalidades de educación incidió hondamente en aspectos técnicos y estéticos de la música. La Escuela de la Universidad de Nariño posibilitó el desarrollo de habilidades para interpretar los instrumentos y para cantar, situación de la que se beneficiaron las prácticas musicales, ya fueran académicas o populares; además, proporcionó conocimientos en armonía, contrapunto, estilos, historia, formas e instrumentación, recursos muy útiles para la creación, los arreglos, la interpretación y la dirección. Se debe anotar que, a pesar de que la acción educativa de la Escuela proporcionó las herramientas teórico-prácticas para la composición, en el ámbito académico no hubo producción musical que se le pudiera adjudicar; ninguno de los compositores que elaboraron sus trabajos en dicho ámbito, y que nacieron antes o durante el transcurso del período objeto de estudio, se relacionó directamente con ella;[5] según esto, se puede afirmar que quienes se beneficiaron de estos conocimientos fueron aquellos que incursionaron en el campo de la música popular.

La educación musical informal, unida como estuvo en su amplia generalidad a los nuevos influjos, trajo a la cultura local, entre otras cosas, los siguientes aportes: rítmicas, instrumentos, armonías, temáticas y danzas. Los nuevos ritmos, tanto nacionales como internacionales, traídos a la ciudad por la incontrolable modernización, produjeron un sincretismo que, si bien generó profundas tensiones, también permitió aumentar las posibilidades de intérpretes y compositores, quienes se habían mantenido en la circularidad de unas formas estereotipadas, fuertemente ancladas en la cultura local. La mirada del poeta dejó de fijarse en el níveo rostro de la mujer blanca, para posarla en las caderas de la sensual mulata. Las implicaciones de la síncopa de los ritmos antillanos y caribeños, relativa al uso de los instrumentos y al movimiento corporal de la danza, produjo una

[5] Los compositores a los que se hace referencia son: Justino Revelo Obando (1927-2000), José Rafael Guerrero (1937), Horacio Mora Ordóñez (1945), Javier Fajardo Chaves (1950-2011), Alfonso Yépez Huertas (1953), Gustavo Parra Arévalo (1963) y Javier Martínez Maya (1964).

revolución estética y social que ha traído consecuencias de todo tipo, de las que resulta heredera la música popular actual. Desde esta óptica, esta modalidad es sinónimo de renovación, de cambio y de transformación.

El peso histórico de la educación musical en Pasto, en el período objeto de estudio, al considerar las dos modalidades, se inclina con fuerza hacia la modalidad informal, puesto que la producción de intérpretes, compositores, arreglistas y directores es abrumadoramente más numerosa que la generada en la educación musical formal. Al tomar en cuenta estas situaciones, se puede concluir que la Escuela no fue un eje articulador de los procesos musicales que se dieron en su tiempo de existencia. Al margen de sus procesos, la informalidad creció libre y espontáneamente; algunas veces se nutrió de sus conocimientos, pero la necesidad -en sus muchas configuraciones: expresiva, emocional, económica, existencial e histórica- fue la que determinó su crecimiento y expansión. Los músicos vinculados a una y otra modalidad tocaban en el día la música de Ludwig van Beethoven y en las noches la de *Lucho* Bermúdez; no había en ello una doble moral: era la inercia de una corriente incontenible y el deseo de entender que, a pesar de las múltiples implicaciones ideológicas presentes en la música, la música es una sola y es la expresión de la imperiosa necesidad de trascendencia del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos

Archivo Banda Departamental de Nariño
Archivo y Correspondencia de la Universidad de Nariño (ACUN)
Archivo Histórico de la Gobernación de Nariño (AHGN)
Archivo Histórico de Pasto (AHP)
Archivo del Programa de Música de la Universidad de Nariño

Entrevistas

Antonio Alvarado: Pasto, 12 de marzo de 2014.
Luis Antonio *Noro* Bastidas: Bogotá, 24 de abril de 2009.
Rolando Chamorro Jiménez: Pasto, 24 de abril de 2014.
Marino Coral: Pasto, 22 de octubre de 2014.
Jaime Enríquez Miranda: Pasto, 12 de diciembre de 2014.
Sigifredo Enríquez Martínez: Pasto, 26 de febrero de 2015.
Luis *El Chato* Guerrero: Pasto, 10 de febrero de 2010.
Manuel Eduardo Martínez Bastidas: Bogotá, 28 de enero de 2013.
Javier Martínez Maya: Bogotá, 12 de noviembre de 2014.
Oscar Montoya, Hermano Marista: Pasto, 30 de julio de 2015.
Augusto Ordóñez: Pasto, 13 de diciembre de 2014.
Laureano Rosero: Pasto, 12 de febrero de 2014.
Álvaro Sansón Hernández: Chachagüí, 26 de febrero de 2015.
Javier Vallejo: Pasto, 5 de diciembre de 2014.

Documentos oficiales

Constitución Política de 1832.
Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre 1º de 1870.
Decreto 57, de 13 de enero de 1928.
Decreto 386, de junio 20 de 1930. AHP, Fondo Gobernación.
Decreto 461, de 10 de marzo de 1915.
Decreto 491, de 1904.
Decreto 559, de 15 de septiembre de 1934. AHP, Fondo Gobernación.

Decreto 571, de 27 de diciembre de 1874.
Decreto 1570, de 2 de agosto de 1939.
Ley 66, de 22 de septiembre de 1867.
Ley 1ª, de 6 de agosto de 1904. Creación del Departamento de Nariño.
Ley de 15 de junio de 1857. Creación de los estados soberanos de los Estados Unidos de Colombia.
Ley 31, de 10 de noviembre de 1917.
Ley 39, de 26 de octubre de 1903.
Ley 56, de 10 de noviembre de 1927.
Ley 114, de 20 de diciembre de 1922, o Ley de Inmigración.
Ley 115, de 1994, Ley General de Educación.
Ordenanza 5, de 20 de marzo de 1930. IM, AHP, Fondo Gobernación.
Ordenanza 8, de 14 de abril de 1858. AHP, Fondo Cabildo.
Ordenanza 54, de 7 de mayo de 1923. AHP, Libro de Ordenanzas de 1923.
Proceso 586436, de la Unidad Delegada Ante el Tribunal Superior de Bogotá, Fiscalía 22.

Libros y tesis doctorales

Abadía Morales, Guillermo. 1977. *Compendio general de folklore colombiano.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Acosta, Leonardo. 1982. *Música y descolonización.* La Habana: Editorial Arte y Cultura.

Álvarez, Jaime. 1973. *Qué es qué en Pasto.* Pasto: Tipografía Javier.

Álvarez, María Teresa. 2007. *Élites intelectuales en el sur de Colombia.* Pasto: Universidad de Nariño.

Áñez, Jorge. 1951. *Canciones y recuerdos.* Bogotá: Imprenta Nacional.

Barriga Monroy, Martha. 2011. *Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida.* Barcelona: Paidós.

___ 1971. *Elementos de semiología.* Madrid: Alberto Corazón.

Bastidas-España, José Menandro. 2014. *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917.* Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

___ 2014. *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950.* Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

___ 2014. *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990.* Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

Bastidas Urresty, Julián. 2003. *Son Sureño.* Bogotá: Ediciones Testimonio.

Bautista García, Melissa y Amado Argüello, Vladimir. "Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez". Tesis de pregrado en música, Universidad Industrial de Santander. 2006. file:///C:/Users/Administrador/Downloads/120242.pdf

Bermúdez, Egberto y Duque, Ellie Anne, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938.* 2000. Bogotá: Fundación de Música Juan Luis Restrepo.

Bloch, Marc. *Introducción a la Historia*. 1997. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Boyd, Malcolm. *Bach*. 1985. Barcelona: Salvat.

Bravo Grijalva, Efraín. *La Comunidad, orgullo de Pasto, 1893-2008*. Texto inédito.

Carr, Edward H. *¿Qué es la historia?* 1984. Barcelona: Planeta De-Agostini.

Colmenares, Germán. *Ensayos sobre historiografía*. 1997. Bogotá: TM Editores.

Collingwood, Robin George. *La idea de la historia*. 1980. México: Fondo de Cultura Económica.

Chaves Chamorro, Milciades. *Desarrollo de Nariño y su Universidad*. 1983. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

Day, Timothy. *Un siglo de música grabada*. 2002. Madrid: Alianza Editorial.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* 2001. Barcelona: Editorial Anagrama.

___ 1977. *Rizoma*. Medellín: Oveja Negra.

Delgado Guerrón, Alfonso. *Cartilla Alma de Escuela*. (s.p.i.)

Descartes, René. *Discurso del método*. 1993. Barcelona: Altaya.

Duby, Georges. *Diálogo sobre la historia*. 1988. Madrid: Alianza Editorial.

Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. 1993. Barcelona: RBA Editores.

Espriella Ossío, Alfonso de la. 1997. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero.* Bogotá: Norma.

Febvre, Lucien. 1993. *Combates por la historia*. Barcelona: Planeta De-Agostini.

Ferrater Mora, José. 1994. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

Flórez Ochoa, Rafael. 2000. *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Bogotá: Editorial Nomos.

Foucault, Michel. 2002. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, versión digital.

___ 1994. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Barcelona: Altaya.

___ 2010. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Gadamer, Hans-Georg. 1977. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

García-Pelayo y Gross, Ramón. 1975. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Buenos Aires: Larousse.

Garretson, Robert L. *La música en la educación infantil*. 1980. México: Editorial Diana.

Goléa, Antoine. 1991. *Diccionario Larousse de la música*. Barcelona: Argos Vergara.

Gómez-Vignes, Mario. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 1991. Vol. 1. Cali: Corporación para la Cultura.

Goubert Burgos, Beatriz, *et al*. 2009. *Estado del arte del área de música en Bogotá, D. C*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá/Panamericana Formas e Impresos.

Guerrero Vinueza, Gerardo León. 2004. *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

Guiraud, Pierre. *La semiología*. 1978. México: Siglo XXI.

Hemsy, Violeta. *La iniciación musical del niño*. 1964. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Jaramillo Uribe, Jaime. 1996. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.

Kurz Muñoz, Juan Alberto. 1991. *El arte ruso, la era soviética*. Valencia: Instituto de Arte Ruso y Soviético.

Le Goff, Jacques. 1995. *Pensar la Historia*. Barcelona: Altaya.

Londoño, María Eugenia y Betancur, Jorge. 1983. *Estudio de la realidad musical en Colombia. Las Bandas*. Parte 3. Bogotá: Colcultura/PNUD/Unesco.

Marulanda Morales, Octavio. 1993. *Hernando Sinisterra, huella y figura.* Cali: Secretaría de Educación Municipal.

Mazuera, Lubín. 1957. *Orígenes históricos del bambuco.* Cali: Editorial El Carmen.

Masiá, Concepción. 2010. *Las tres culturas: cristianos, moros y judíos.* Madrid: Alba Libros.

Menuhin, Yehudi y Davis, Curtis W. 1981. *La música del hombre.* México: Fondo Educativo Interamericano.

Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2014. *Maruja Hinestrosa. La identidad nariñense a través de su piano.* Pasto: Fondo Mixto de Cultura.

___ 2015. *Luis Enrique Nieto, la música en los años del Clavel Rojo.* Pasto: Fondo Mixto de Cultura, 2015.

___ "Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología". Tesis doctoral. Universidad de Granada. 2013.

Melo Delgado, Fidencio. 2004. *Protagonistas de la historia samanieguense*. Pasto: (sin editorial).

Mora P., Orlando. 1989. *La música que es como la vida.* Medellín: Secretaría de Educación y Cultura/Ediciones Autores Antioqueños.

Nieto, Luis E. *Autobiografía*. 1945. Documento mecanografiado que reposa en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, en Bogotá.

Pardo Tovar, Andrés. 1966. "La cultura musical en Colombia", en *Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner.

Pascual Mejía, Pilar. 2002. *Didáctica de la música para primaria.* Madrid: Prentice Hall/Pearson.

Perdomo Escobar, José Ignacio. 1980. *Historia de la música en Colombia.* Bogotá: Plaza y Janés.

Pereira Gamba, Fortunato. 1919. *La vida en los Andes colombianos.* Quito: Imprenta de El Progreso.

Portaccio Fontalvo, José. 2010. *Colombia y su música. Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y de las Islas de San Andrés y Providencia.* Bogotá: Disformas Triviño.

Rendón Marín, Héctor. "De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980". Tesis de Maestría en Historia: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. 2009.

Restrepo Duque, Hernán. 1986. *A mi cánteme un bambuco.* Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia/Editorial Eafit.

Rico Salazar, Jaime. 2000. *Cien años de boleros.* Bogotá: Jaime Rico Salazar.

Ricoeur, Paul. 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.

Rincón Galvis, Nemesiano. 1978. *Impresiones de Arte*. Pasto: Imprenta Departamental.

Rosero Arteaga, Ramiro. 1996. *Historia de la radio en Nariño.* Pasto: Organización Ardila Lulle.

Salas Salazar, Marcos Ángelo. 1998. *Banda Departamental de Músicos de Nariño.* Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.

Santacruz Guerrero, Pablo. "Entre la salvación y el progreso: confrontación entre los discursos humanista-católicos y prácticos de las élites políticas, religiosas y académicas en el gobierno de Julián Bucheli (1904-1909)". Tesis doctoral en Ciencias de la Educación, Universidad de Nariño/ Rudecolombia. 2011.

Santamaría Delgado, Carolina. 2014. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana/ Banco de la República.

Saussure, Ferdinand. 2005. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada.

Silva, Armando. 1998. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos.* Bogotá: Norma.

Sitton, Thad *et al*. 1989. *Historia oral.* México: Fondo de Cultura Económica.

Uscátegui, Mireya. "La institucionalización de la enseñanza del arte en Colombia: antecedentes y evolución. (De la colonia al siglo XIX)". Tesis doctoral en Ciencias de la Educación, Universidad de Nariño/Rudecolombia. 2010.

Willems, Edgar. 1981. *El valor humano de la educación musical.* Barcelona: Paidós.

Zapata Cuéncar, Heriberto. 1979. *Compositores nariñenses.* Cali: Editorial Granamérica.

Zuleta Jaramillo, Alejandro. 2008. *El método Kodály en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Artículos en libros y en revistas

Abadía Morales, Guillermo. 1970. Panorama de las músicas folklórica y popular. *Revista Espiral, Letras y arte* 116-119: 9-30.

Althusser, Louis. 2003. Ideología y aparatos ideológicos de Estado. En: *Ideología, un mapa de la cuestión*, ed. Zizek, Slavoj, 115-55. México: Fondo de Cultura Económica.

Álvarez, María Teresa. 2004. Karl Brunner y el Plan Regulador Urbano de Pasto, 1941. En: *Manual de Historia de Pasto*, Vol. 12, ed. Academia Nariñense de Historia, 126-53. Pasto: Alcaldía de Pasto.

Andrade J., Eduardo. 1934. Universidad de Nariño. *Revista Ilustración Nariñense* 53.

___ 1954. Monografía de la Universidad de Nariño. *Revista Anales de la Universidad de Nariño* 41 (noviembre).

Aristizábal, Jorge Alberto. 2011. Reseña histórica del Teatro Aristi. *Revista Épocas* 1, septiembre 15.

Bastidas-España, José Menandro. 2009. Historia de la Educación Musical en la Universidad de Nariño. *Revista Historia de la Educación Colombiana* 12:47-76.

___ 2012. La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización. *Revista Historia de la Educación Colombiana,* 15:141-62.

Benavides Rivera, Neftalí. 1961. Ochenta años atrás. *Revista Cultura Nariñense* 12:41-50.

___ 1970. Una serenata inolvidable. *Revista Cultura Nariñense* 24, junio: 29-36.

___ (Kar A. Melo). 1940. Una serenata inolvidable. *Revista Pasto* 4, junio-julio: 28-30.

Bianco, Silvia del. 2007. Jaques-Dalcroze. En *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical,* eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez, 23-32. Barcelona: Editorial Graó.

Bindhoff, Cora. 1964. Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical en América Latina. *Revista Musical Chilena* 18, 87-88:5-8. http://www.cuadernosdehistoria. uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860

Bogaert, Irène. 1964. Situación actual de la educación musical en Bélgica. En *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 28-45. Buenos Aires: Eudeba.

Bornet, Mireille y Ortiz Cerrato, Olga. 2001. Julio César Moncayo Candia: médico, hombre público y rector de la Universidad de Nariño. En *Personajes ilustres de la historia de la Universidad de Nariño,* ed. Gerardo León Guerrero Vinueza, 99-116. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

Brering, Rodolfo. 1943. Escuela de Bellas Artes. *Revista Ilustración Nariñense* 7, diciembre.

Caicedo y Rojas, José. 1978. Estado actual de la música en Bogotá. En *Textos sobre música y folklore,* eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaum. Vol. 1. Bogotá: Colcultura.

Cameron, Alexandra E. 1964. La música en la educación australiana. En *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 11-25. Buenos Aires: Eudeba.

Cartes, Brunilda. 1964. Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la educación musical. *Revista Musical Chilena,* 18, 87-88:9-13. http://www. cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860

Castro Chamorro, Carlos Eduardo. 2011. Benjamín Belalcázar: primer rector de la Universidad de Nariño. En: *Personajes importantes en la historia de la Universidad de Nariño,* ed. Gerardo León Guerrero Vinueza, 15-42. Pasto: Universidad de Nariño.

Castro-Gómez, Santiago. 2007. Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En: *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global,* eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 79-91. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar.

___ 2014. Descolonizar las artes. Una genealogía del modelo de la universidad-empresa en Colombia. En: *Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Segundo encuentro,* 21-33. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano/Alcaldía Mayor de Bogotá.

Cerón Solarte, Benhur. 1998. Pasto: vida cotidiana, siglo XX. En: *Manual de Historia de Pasto*. Ed. Academia Nariñense de Historia, vol. 2:149-89. Pasto: Alcaldía de Pasto.

Chaves Benítez, Arturo (Juan del Sur). 1940. Nariño y su evolución instrumentista musical en la emoción nativa. *Revista Ilustración nariñense* 3, abril; 38-44.

Córdoba, Estella María. 1872. La Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Nacional de Bogotá y su organización entre 1867 y 1874. *Revista La América*, 1 de noviembre, http://www.bdigital.unal.edu.co/1444/3/9587 01345X.02. pdf

Cortés Moreno, Gerardo. 2012. Las clases sociales en Pasto. En: *Manual de Historia de Pasto.* Ed. Academia Nariñense de Historia, vol. 13:18-36. Pasto: Alcaldía de Pasto.

___ 1999. "San Juan de Pasto en los años 30. Memorias". En: *Manual de Historia de Pasto*. Ed. Academia Nariñense de Historia, vol. 3:355-82. Pasto: Alcaldía de Pasto.

___ 2000. Pasto en los años 40. En: *Manual de Historia de Pasto*. Ed. Academia Nariñense de Historia, vol. 4:276-97. Pasto: Alcaldía de Pasto.

Cortés Polanía, Jaime. 2009. Emilio Murillo. Gruta Simbólica y nacionalismo musical. *Credencial Historia* 120. http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/murillo/ indice.htm

Cuño, Justo. 2013. Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875). *Revista de India* 73, 259:663-692.

Duque, María Fernanda. 2003. Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796-1850). *Revista Historia Crítica* 25, Universidad de los Andes. http://www.redalyc. org/articulo.oa?id=81111333008

___ 2010. Nuevos ciudadanos: entre el imperio español y la república colombiana. *Boletín Americanista*, 60.1, 60:165-86.

Fernández Ortiz, José. 2007. Edgar Willems. En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical,* eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez, 45-53. Barcelona: Editorial Graó.

Fernaud Palarea, Álvaro. 1977. Realidad y utopía en la educación musical. En: *América Latina en su música*, ed. Isabel Aretz, 271-85. México: Unesco/ Siglo XXI.

Fray Heliodoro de Túquerres. 1932. Discurso. *Revista Ilustración Nariñense* 4, 47, octubre: 23-24.

Gembitskaja, Elena. 1964. Principios metodológicos en la educación musical y en la instrucción musical en las escuelas soviéticas. En: *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 224-30. Buenos Aires: Eudeba.

Gil Araque, Fernando. 2009. Congresos nacionales de música, 1936-1937. *Revista Música, Cultura y Pensamiento* 1:13-34. http://www.academia.edu/3659805/Revista_Musica_Cultura_ y_pensamiento_Vol_1

González Zuleta, Fabio. 1977. Adiestramiento del artista en el medio social. En: *América Latina en su música,* ed. Isabel Aretz, 88-102. México: Unesco/Siglo XXI.

Guido, Walter. Interignorancia musical en América Latina. 1977. En: *América Latina en su música,* ed. Isabel Aretz, 286-314.

Hermano León. 1939. La pedagogía del Venerable P. Champagnat. *Revista El Colegial* 6, (junio):21-26.

Hermano Jaime. 1931. Ideas pedagógicas de un educador ilustre. *Revista el Colegial* 7, febrero 15:86-87.

___ 1931. Ideas pedagógicas de un educador ilustre. *Revista el Colegial* 8, marzo 1º:106-107.

Hernández, José Ángel. 2000. Los Leopardos y el fascismo en Colombia. *Revista de Historia y Comunicación Social* 5:221-22, file:///C:/Users/Administrador/Downloads/20484-20524-1-PB%20(1).PDF

Hernández Salgar, Óscar. 2012. La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7, 1:39-77. http://cuadernos musicayartes.javeriana.edu.co.CódigoSICI:1794-6670(201203)7:1<39:SMHESM>2.3.TX;2-E

Jorquera Jaramillo, María Cecilia. 2004. Métodos históricos o activos en educación musical. 2004. *Revista Electrónica de Leeme* (Lista Europea de Música en la Educación) 14 (noviembre). http://musica.rediris.es

López Ibor, Sofía. 2007. Carl Orff. En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical,* eds. Maravillas Díaz, Maravillas y Andrea Giráldez, 71-78. Barcelona: Editorial Graó.

Kraus, Egon. 1964. La educación musical en los colegios de Alemania. En: *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 88-102. Buenos Aires: Eudeba.

Malagón Pinzón, Miguel y Pardo Motta, Diego Nicolás. 2009. Laureano Gómez, la Misión Currie y el proyecto de reforma constitucional de 1952. *Revista Criterio Jurídico* 9, 2 (Santiago de Cali):7-33.

Martínez, José Luiz. 2001. Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. *Revista Signa* 10 (Alicante):177-192. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asocia cion-espanola-de-semiotica-4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_25.html#I_34_

Narváez Dulce, Guillermo. 1999. La fundación de sociedades como mecanismo de pensamiento político-religioso. En: *Manual de Historia de Pasto*, ed. Academia Nariñense de Historia, vol. 3:257-287. Pasto: Alcaldía de Pasto.

Ortíz, Sergio Elías. 1934. El pleito de la nobleza. *Boletín de Estudios Históricos* 5, 55:213-220.

Santacruz Guerrero, Pablo. 2011. El entorno discursivo de la Ley Uribe: la relación saber-poder y el carácter instituyente de la ideología. *Revista de Historia del Educación Colombiana* 14:75-96.

Pantoja Guerra, César. 1946. La enseñanza Marista en Pasto. *Revista Ilustración Nariñense* 97, noviembre: 9-13.

Pardo Tovar, Andrés. 1959. Los problemas de la cultura musical en Colombia (II). *Revista Musical Chilena* 13, 65:47-56.

Reich, Trude. 1964. El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual. En: *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 156-81. Buenos Aires: Eudeba.

Rodríguez Guerrero, Ignacio. 1971. Dos artistas inolvidables, Julio Zarama y Luis E. Nieto. *Revista Cultura Nariñense* 42: 5.

Rumer, María. 1964. La educación musical en las escuelas de la Unión Soviética. En: *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 212-30. Buenos Aires: Eudeba.

Sambamoorthy, P. 1964. La música y su ubicación en la educación de la India. En: *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 126-142.

Samudio, Daniel.1978. El folclore musical en Colombia. En: *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff, Hjalmar y David Feferbaun, 398-421. Bogotá: Colcultura.

Santa Cruz, Domingo. 1978. Realidad musical de América Latina. La Radio. En: *Textos sobre música y folclore. Boletín de la Radiodifusora Nacional*

de Colombia 1942-66 / 1969-71, eds. Hjalmar de Greiff, Hjalmar y David Feferbaun, 45-59.

Schoch, Rudolf. 1964. La educación musical en las escuelas suizas. En: *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 182-97.

Souriac, Blanche. 1964. La enseñanza de la música en Francia. En: *El estado actual de la educación en el mundo,* ed. Egon Kraus, 70-87.

Valencia Rincón, Victoriano. 2011. Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa. *Revista A Contratiempo* 16, octubre. http://www.territoriosonoro.org/ CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-16/artculos/bandas-de-msica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html

Vallejo, Javier. 2007. Marino Miranda, un romántico del sur. *Revista Equinoccio* 13, Pasto: Alcaldía de Pasto, marzo: 30-33.

Verdugo Villota, Alfredo. 2004. La ciudad de Pasto en el presente siglo. En: *Manual de Historia de Pasto*. Ed. Academia Nariñense de Historia, vol. 1, 408-18. Pasto: Alcaldía de Pasto.

Verdugo Villota, Alfredo.1986. Reseña de la música en Nariño, *Revista de Historia*, 8, 59: 39-47.

Prensa (física y digital)

Gallo, Lylia. 1993. Nacionalismo en primer plano. *El Tiempo*, Bogotá, 11 de abril. http://www. eltiempo.com/archivo/documento/MAM-98222

Mercado, Agustín. 1928. Influencia de la música nacional en el ejército. *El Tiempo*, Bogotá, 25 de noviembre. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-98222

Araújo Vélez, Fernando. 2010. La Radiodifusora Nacional de Colombia, de aniversario. *El Espectador*, Bogotá, 2 de febrero. http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpre s0185576-radiodifusora-nacional-de-colombia-de-aniversario.

Referencias de Internet

Acerca de Unicauca.
http://portal.unicauca.edu.co/versionP/acerca-de-unicauca/facultades/facultad-de-artes/historia

Alcaldía de Ipiales – Nariño.
http://www.ipiales-narino.gov.co/presentacion.shtml?apc=I-xx-1-&s=i

Amparo de Echeverri - Locura Mía - YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YzK2J bX7LqY

Anuario de la Universidad Nacional. http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf

Araújo Vélez, Fernando. 2010. La Radiodifusora Nacional de Colombia, de aniversario. *El Espectador*, 2 de febrero. http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso18557 6-radiodifusora-nacional-de-colombia- de-aniversario

Asociación Jaques-Dalcroze Argentina de Rítmica. http://pedagogiamusicalupel.files.word press.com/2010/10/jaques.pdf

Bassi Labarrera, Rafael. 2014. José Barros, el de 'La piragua'. *Revista Latitud, El Heraldo*, 18 de mayo. http://revistas.elheraldo.co/latitud/jose-barros-el-de-la-piragua-130981

Bastidas-España, José Menandro. 2014. La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók". En: *América Latina social, cultural, política,* eds. Gábor Molnár, 27-47. Szeged: Belvedere Meridionale. http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03_ bastidas_2014_2.pdf

Bermúdez, Gastón. 2012. El maestro Pablo Tarazona Prada, un apóstol en el arte de la música. http://cronicasdecucuta.blogspot.com/2012/11/285-el-maestro-pablo-tarazona-prada-un.html

Bernal Duffo, Eufrasio. Geografía cultural de Boyacá. Autores y compositores boyacenses consagrados. Emilio Murillo Chapul. http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=208&Itemid=40

Candela, Mariano. 1992. Homenaje a Biava. *El Tiempo*, 29 de agosto. http://www.eltiempo. com/archivo/documento/MAM-189064

Candelazos tropicales. La música negra de *Lucho* Bermúdez - Piano y ritmos - Frec McDonald y Gerardo Sansón. 2011. http://candelazostropicales.blogspot.com/2011/07/la-musica -negra-de-lucho-bermudez-piano.html

Comune di Fresagrandinaria. http://www.halleyweb.com/c069036/zf/index.php/servizi-aggiun tivi/index/index/ idtesto/12

Conservatorio Nacional de Música. http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf

Constitución Política del Estado de Nueva Granada. http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/ normas/Norma1.jsp?i=13694

Consuelo Velázquez - Bésame Mucho – YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0u0bX 5gBCRw

Córdoba, Estella María. La Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Nacional de Bogotá y su organización entre 1867 y 1874. http://www.bdigital.unal.edu.co/1444/3/9587013 45X.02. pdf

Cronología de la Vida de *Lucho* Bermúdez. 2012. *El Universal*. Cartagena, 25 de enero. http:// www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182.

Diccionario Real Academia Española de la Lengua, http://dle.rae.es/?id=S4Caraz.

Los diez mandamientos de Ševčík. http://www.deviolines.com/los-10-mandamientos-de-sevcik/

Duque, Eliana. 1980. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*. Bogotá: Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín. http://www.banrepcultural. org/blaavirtual/musica/trozos/2.htm

España, Fernando. 2011.
Un músico - Samuel Torres (entrevista). http://nuestracosabogotana.blogspot.com/2011/08/samuel-torres- el-inquieto.html

Giroux, Henry, eds. 1983. *Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico.* Publicado originalmente en *Harvard Education Review* 3. Traducción de Graciela Morzade. Buenos Aires, http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/ articulos/17_07pole.pdf.

Gómez-Vignes, Mario. 2013. La polifacética personalidad de Luis Antonio Calvo. *Revista Ricercare*, 1, 1. file:///C:/Users/Administrador/Downloads/2320-8268-1-PB.pdf

Hernández, José Ángel. 2000. Los Leopardos y el fascismo en Colombia. *Revista de Historia y Comunicación Social* 5:221-27. file:///C:/Users/Administrador/Downloads/ 20484-20524-1-PB %20(1).PDF

Jaramillo Uribe, Jaime. Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre de 1870. http:// www. pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/5_8docu.pdf

José Benito Barros. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/barrosjose.htm

López Cano, Rubén. 2007. Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf

Loyola Fernández, José. 2010. El filin: génesis, desarrollo y trascendencia internacional. http:// www.radiocubana.cu/index.php/la-revistica/55-entre-notas/1513-el-filin-genesis-desarrollo-y-trascendencia-internacional

Martínez Navarro, María del Pilar. 2016. Funcionalidad y disfuncionalidad de la familia (perspectiva de la psicología familiar). http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2106/27.pdf.

Massana, Julián. 1926. Las escuelas salesianas de artes y oficios. http://www.euskomedia.org /PDFAnlt/congresos/04/04263271.pdf

Miguel Granados, "El viejo Mike". http://miguelgranados.blogspot.com/2006/01/miguel-granados-el-viejo-mike.html

Muñoz, María Luisa. 1976.
La educación musical en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena* 30, 134. file:///C:/Users/Administrador/Downloads/13459-34643-1-PB%20(1).pdf

Muñoz Vélez, Enrique Luis. Cultura bandística en el Caribe colombiano. Ensayo. 1891.http://www.atipicotrio.com/musicologia/OtrosArticulos/MunozVelez37-60.pdf

Obando Acosta, Pablo Emilio. Fray Anselmo de Caradona: el cura ye-ye. http://www. soyperiodista.com/cronicasemigrantes/nota-13895-fray-anselmo-de-caradona-el-cura-ye-ye

Ojaba, Ebiru. 2013. De Colombia para el mundo - Documental homenaje en su Centenario. https://www. youtube.com/watch?v=OlBHZ3uNROY

Oquendo B., Catalina. 2015. El compositor del río. *El Tiempo*, 19 de marzo. http://www. eltiempo.com/mul timedia/especiales/jose-barros-vida-y-obra-del-

Ospina, Luis. 2012. Antonio María Valencia: música en cámara. (Banco de la República, s.f.) http://vimeo.com/39433720

Ospina Romero, Sergio. 2013. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Inicio* 40, 1. http:///C:/Users/Administrador/Downloads/38772-173065-1-PB%20(1).pdf

Página institucional del Conservatorio de Ibagué.
http://web.archive.org/web/20120214155610/http://conservatoriodeibague.loquegustes.com/pages/view/conservatoriodeibague1950-2000/

Pierret, Florencia. 1972. Mito y realidad en la educación musical en América Latina. *Revista Musical Chilena* 26, 117: 24-35. http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/ article/view/11334/11671

'El Pollo' Burbano alzó el vuelo eterno. 2008. *El país*, 6 de febrero. historico.elpais.com.co/ historico/feb062008/VIVIR/eve01.html

Premios de Colcultura. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-252406

Revista Semana. 2006. 6 de mayo. http://www.semana.com/cultura/articulo/andrea-madre-hija/78757-3

Segura, Marta. Luis Eduardo "*Lucho*" Bermúdez. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ biografias/luchobermu.htm

Tarazona Montañez, José Pablo. 2012. El maestro Pablo Tarazona Prada, un apóstol en el arte de la música. http://cronicas decucuta.blogspot.com/2012/11/285-el-maestro-pablo-tarazona-prada-un.html

Tchijova, Tatiana. 2011. Antonio María Valencia, pedagogo, compositor e intérprete. Antigua, Guatemala: XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical. http://www.galileo. edu/esa/files/2011/12/23.-Antonio-Mar%C3%ADa-Valencia-Tatiana-Tchijova.pdf

Terán-Solano, Daniel. 2009. La historia del bolero latinoamericano (1), 9 de agosto. http://historiatotal-dantesol.blogspot.com.co/2009/08/la-historia-del-bolero-latinoamericano. html

Valencia, Antonio María. 1932. *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia.* Bogotá: Editorial E. J. Posee. http://www.atipicotrio.com/musicologia/OtrosArticulos/AntonioMariaValencia.pdf

Vereda Tropical - Letra: Gonzalo Curiel - Interpreta Lupita Palomera. https://www.youtube. com/watch?v=jMiOcRH27vo

Zoé - Bésame Mucho - You-Tube. https://www.youtube.com/watch?v=CSELNSslBVk

ALBUM FAMILIA BURBANO

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

CLUB COLOMBIA

Se invita a los socios y a sus familias a una

CENA BAILABLE

que tendrá lugar el sábado 22 a las 10 y 30 p.m., y el domingo 23 a las doce y media p.m.

El Famoso Conjunto Musical Nariñense

JAZZ COLOMBIA

de paso para la ciudad de Pasto, que obtuvo el mejor éxito en la Exposición de Medellín, ha sido contratado especialmente para estos dos días.

DIARIO DEL PACIFICO

73

LLEGO EL JAZZ COLOMBIA

Regreso de Medellín el Jazz Colombia, magnífico conjunto musical de Pasto, que actuó con gran éxito en el Pabellón que tiene en la Exposición Nacional el departamento de Nariño. La prensa de la capital de Antioquia hizo merecidos elogios del conjunto. Aquí tocó el domingo en el Café "El Globo" y en estos días ha sido contratado para amenizar varias fiestas. Saludamos a los profesores del Jazz Colombia y les deseamos grata permanencia entre nosotros.

—DESPUES de haber representado con lujo de arte y por propia iniciativa, al Departamento de Nariño en la Feria Exposición de Medellín, acaba de llegar a la ciudad el elenco artístico Jazz Colombia.

A todos estos viajeros saludamos con atención.

NOTAS BREVES

El "Jazz Colombia"

—Procedente de Medellín, adonde fue con motivo de la Exposición Nacional, está en la ciudad este alumnado conjunto musical nariñense, en viaje de regreso a Pasto. El Jazz Colombia, especializado en música autóctona, al ritmo de rumbas, porros y otros aires muy en boga actualmente, tuvo en la capital de Antioquia destacada actuación. Integran el referido grupo, el cual actuó anoche con buen éxito en "El Globo", diez profesores, y lo dirigen los señores Guillermo Rincón, Otto Cadavid y José Ignacio Burbano. Presentamos muy lindo aliento a los artistas del Jazz Colombia.

74

NOTAS BREVES

El "Jazz Colombia"

—Procedente de Medellín, a donde fue con motivo de la Exposición Nacional, está en la ciudad este afamado conjunto musical matinée, en viaje de regreso a Pasto. El Jazz Colombia, especializada en música autóctona, así como en rumbas, porros y otros aires muy en boga actualmente, tuvo en la capital de Antioquia destacada actuación. Integran el referido grupo, el cual actuó anoche con buen éxito en "El Globo", diez profesores, y lo dirigen los señores Guillermo Rincón, Otto Calderón y José Ignacio Barbano. Presentamos un saludo atento a los artistas del Jazz Colombia.

Pto 23/44

ciudad el elenco artístico Jazz Co lombia.

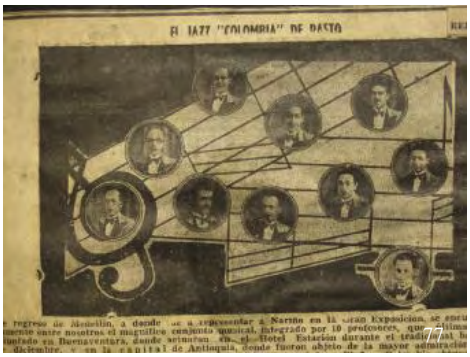
75

ciudad el elenco artístico Jazz Co lombia.

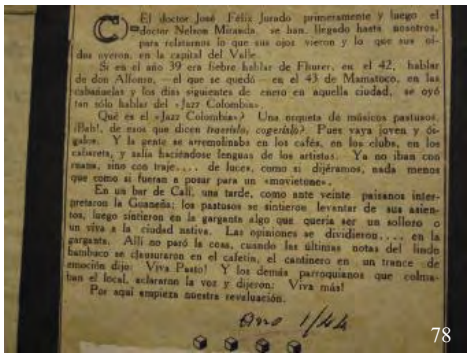
A todos estos viajeros saludamos con atención.

Pto 23/44

76



77


El doctor José Félix Jurado primeramente y luego el doctor Nelson Miranda, se han llegado hasta nosotros, para relatarnos lo que sus ojos vieron y lo que sus oídos oyeron, en la capital del Valle.

Si en el año 39 era febre hablar de Fluorer, en el 42, hablar de don Alfonso, —el que se quedó— en el 43 de Mamatoco, en las cabaretas y los días siguientes de enero en aquella ciudad, se oyó tan sólo hablar del «Jazz Colombia».

Qué es el «Jazz Colombia»? Una orquesta de músicos pastusos. ¡Bah!, de esos que dicen *traerlo, cogerlo*? Pues vaya joven y digabor. Y la gente se arremolinaba en los cafés, en los clubs, en los cabaretas, y salía haciéndose lenguas de los artistas. Ya no iban con ropas, sino con traje.... de luces, como si dijéramos, nada menos que como si fueran a posar para un «movietone».

En un bar de Cali, una tarde, como ante veinte paisanos interpretaron la Guaneña; los pastusos se sintieron levantar de sus asientos, luego sintieron en la garganta algo que quería ser un sollozo o un viva a la ciudad nativa. Las opiniones se dividieron.... en la garganta. Allí no paró la cosa, cuando las últimas notas del lindo bambuco se clausuraron en el cafetín, el cantinero en un trance de emoción dijo: Viva Pasto! Y los demás parroquianos que colmaban el local, aclararon la voz y dijeron: Viva más!

Por aquí empieza nuestra revaluación.

Ano 1/44

78

79

80

81

82

83

84

85

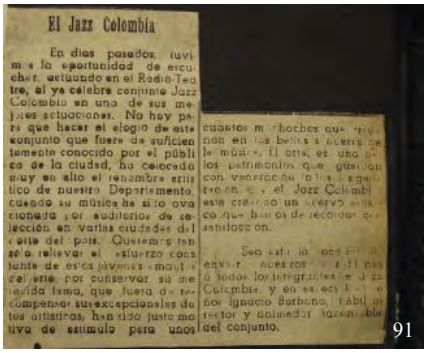
86

87

88

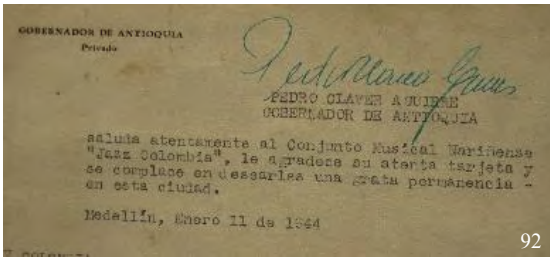
89

90


El Jazz Colombia

En días pasados, tuvimos la oportunidad de escuchar, actuando en el Radio-Teatro, al ya célebre conjunto Jazz Colombia en una de sus mejores actuaciones. No hay pero que hacer el elogio de este conjunto que fuera de suficientemente conocido por el público de la ciudad, ha colocado muy en alto el renombre artístico de nuestro Departamento. Cuando su música ha sido ovacionada por auditorios de selección en varias ciudades del centro del país. Queremos tan solo relevar el esfuerzo consistente de estos jóvenes maestros del arte por conservar su merecida fama, que fuera de recompensar sus excepcionales dotes artísticos, han sido justo motivo de estímulo para unos cuantos muchachos que [illegible] en los bellos secretos de la música. El arte es uno de los patrimonios que guardan con veneración [illegible] el Jazz Colombia está creando un nuevo [illegible] lo que hemos de felicitar [illegible] sabiosos.

Sea esta la ocasión [illegible] enviar nuestros [illegible] a todos los integrantes del Jazz Colombia, y en especial [illegible] Ignacio Burbano, hábil director y animador incansable del conjunto.
91

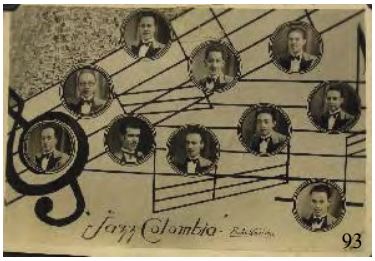

GOBERNADOR DE ANTIOQUIA
Privado

PEDRO CLAVER AGUIRRE
GOBERNADOR DE ANTIOQUIA

saluda atentamente al Conjunto Musical Marifiense "Jazz Colombia", le agradece su atenta tarjeta y se complace en desearles una grata permanencia en esta ciudad.

Medellín, Enero 11 de 1944

92



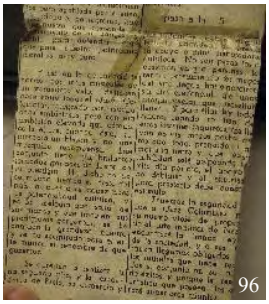
93

94

AL MARGEN DE LA VIDA

La cedulación

95

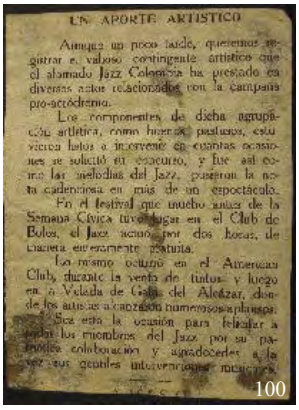


96

97

98

99


UN APORTE ARTISTICO

Aunque un poco tarde, queremos registrar el valioso contingente artístico que el afamado Jazz Colombia ha prestado en diversas actos relacionados con la campaña pro-acróderma.

Los componentes de dicha agrupación artística, como buenos, pasteros, estuvieron listos a intervenir en cuantas ocasiones se solicitó su concurso, y fue así como las melodías del Jazz, pusieron la nota cadenciosa en más de un espectáculo.

En el festival que inaugró antes de la Semana Cívica tuvo lugar en el Club de Bolos, el Jazz actuó por dos horas, de manera enteramente gratuita.

Lo mismo ocurrió en el American Club, durante la venta de tintos y luego en la Velada de Gala del Alcázar, donde los artistas alcanzaron numerosos aplausos.

Sea esta la ocasión para felicitar a todos los miembros del Jazz por su patriótica colaboración y agradecerles a la vez sus gentiles intervenciones musicales.

100

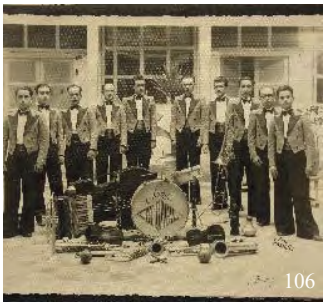
101

102

103

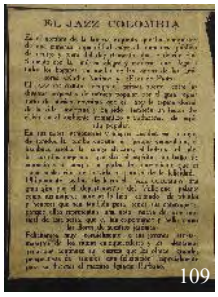
104

105


106

107

108



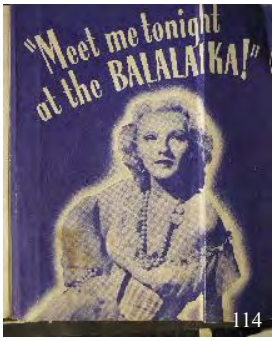
109

110

111

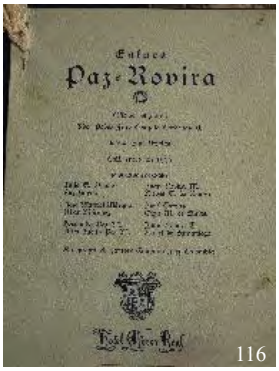
112

113



114

115

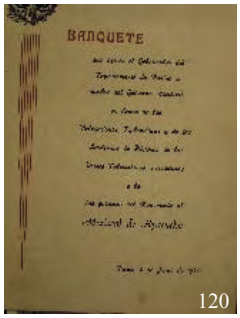


116

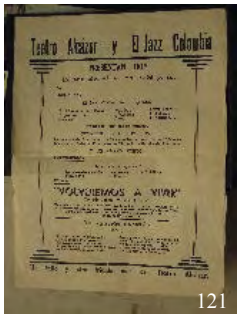
117

118

119



120



121

122

123

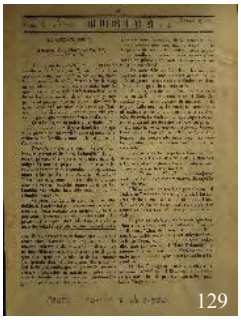
124

125

126

127

128

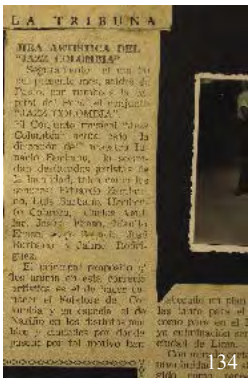

129

130

131

132

133


LA TRIBUNA

134

135

El viaje del Jazz Colombia

136

137

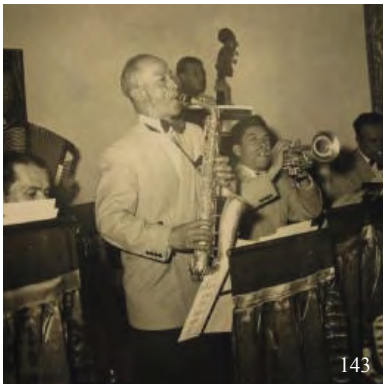
138

139

140

141

Orquesta: "DON AMERICO Y SUS CARIBES"
LUEUENHAR FOTO
142


143

144

145

146

147

148

149

Dada su compleja historia, la ciudad de Pasto mantendrá vigentes en los tiempos de la República muchos de los fundamentos ideológicos que dieron sustento a las instituciones coloniales, ideologías que cobraban forma y sustancia en la vida cotidiana de sus moradores. Las viejas tradiciones señoriales permanecerán en la mentalidad de los meridionales bajo la tutela de la Iglesia católica, la escuela, la familia y el conservatismo, aparatos ideológicos que permitieron la reproducción de las relaciones de poder convenientes a los intereses de quienes gobernaban la ciudad y la región. La música, como parte de la superestructura, favorecerá dichos intereses y lo hará desde la academia, toda vez que esta es parte del sistema educativo nacional. Desde la concepción educativa de los conservadores, la música clásico-romántica europea se presentará como un modelo de cultura civilizado y civilizador, concepción desde la cual las músicas ancestrales, tradicionales y populares no tenían ningún valor estético. Sin embargo, son estas, precisamente, las que crearon los espacios para que una sociedad sujeta a los cánones eclesiales, afloje sus preceptos morales y permita la expresión del erotismo y la sensualidad. *Atavismos coloniales, música y transformación social. La educación musical en Pasto: 1938-1965,* presenta una historia leída de una manera diferente, interpreta signos lingüísticos y semióticos en el afán de estudiar críticamente la realidad pasada de esta ciudad para comprender mejor su presente.

En su primer Capítulo se hace una contextualización general del objeto de estudio desde la perspectiva histórica, educativa e ideológica. Este Capítulo busca articular los procesos de la trama socio-histórica local en los contextos nacional y global. El segundo Capítulo aborda la modalidad de educación musical formal desde dos ejes que la direccionan: la formación profesional dada en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño y la educación musical elemental de los colegios, apartado en el que se estudió el Liceo de la misma Universidad y el Colegio de la Inmaculada de los hermanos Maristas. El tercer Capítulo se centra en el estudio de la educación musical informal, cuyos ejes articuladores son tres: las agrupaciones musicales, los núcleos familiares de músicos y los aportes derivados de la escucha de discos y estaciones de radio.

CIENCIAS
DOCTORADO
EDUCACIÓN
RUDECOLOMBIA

TANTVM POSSVMVS QVANTVM SCIMVS
UNIVERSIDAD DE NARIÑO

Editorial
Universidad de **Nariño**