

**LA EDUCACIÓN MUSICAL EN PASTO EN UN CONTEXTO DE  
TRANSFORMACIÓN, REACCIÓN Y RESISTENCIA: 1938-1965.**

**JOSÉ MENANDRO BASTIDAS ESPAÑA**

**RUDECOLOMBIA  
UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
PASTO  
2016**

**LA EDUCACIÓN MUSICAL EN PASTO EN UN CONTEXTO DE  
TRANSFORMACIÓN, REACCIÓN Y RESISTENCIA: 1938-1965.**

**JOSÉ MENANDRO BASTIDAS ESPAÑA**

**TESIS DOCTORAL  
DIRECTOR DE TESIS:  
PABLO SANTACRUZ GUERRERO**

**RUDECOLOMBIA  
UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
PASTO  
2016**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1<sup>o</sup> del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**Nota de aceptación:**

---

Calificación: 5.0

---

---

---

DR. GERARDO LEÓN GUERRERO

---

**Firma del Presidente del jurado**

DR. JUSTO CUÑO BONITO

---

**Firma del jurado**

DR. LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ

---

**Firma del jurado**

**San Juan de Pasto, mayo de 2016**

## RESUMEN

El presente trabajo hace un recuento histórico de la educación musical en la ciudad de Pasto, actual capital de Departamento de Nariño. En este contexto se identificaron dos modalidades de educación que fueron la formal y la informal y que, a su vez, estuvieron direccionadas por cinco ejes a saber: la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y los colegios laicos y religiosos -la primera- y las agrupaciones musicales, los núcleos familiares y la tecnología del disco y la radiodifusión -la segunda. Se trabajó desde la Nueva Historia, el neomarxismo althusseriano, la hermenéutica gadameriana y la semiología de R. Barthes.

## ABSTRACT

This paper makes a historical review of music education in Pasto city , the capital of Nariño Department. In this context two types of education were formal and informal and that, in turn, were addressed by five axes namely identified: The School of Music at the University of Nariño and lay and religious schools -the first- and musical groups, family units and disc technology and broadcasting -the second. It worked from the New History, Althusser neo-Marxism, Gadamer hermeneutics and semiotics of R. Barthes.

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>CAPÍTULO I</b>	43
<b>CONTEXTO GENERAL</b>	43
1.1. Pasto, contexto general en la primera mitad del siglo XX y algunos antecedentes históricos	43
1.1.1. Transformación, reacción y resistencia, desde la lucha ideológica	43
1.1.2. Pasto desde la vida cotidiana	53
1.1.3. Música y tradición. Reacción y resistencia.	64
1.1.4. La educación musical, sus modalidades y los ejes que las direccionalizaron en el período 1938-1965	74
1.1.5. Las modalidades de educación y su relación con las músicas que tuvieron vigencia en el período 1938-1965	82
1.2. Contexto general de la educación musical en el hemisferio occidental	86
1.2.1. La educación musical en Europa y Estados Unidos	86
1.2.2. La educación musical en Latinoamérica	100
1.2.3. La educación musical en Colombia	109
<b>CAPÍTULO II</b>	133
<b>MODALIDAD DE EDUCACIÓN MUSICAL FORMAL EN PASTO EN EL PERÍODO 1938-1965</b>	133
2.1. La educación musical en la Universidad de Nariño	133
2.1.1. Antecedentes históricos de la formación musical escolarizada	133
2.1.2. La Universidad de Nariño y la Escuela de Bellas Artes	154
2.2. Educación musical formal en la primaria y el bachillerato. Establecimientos públicos y privados.	196
2.2.1. Normativa educativa, la educación musical en la primaria y secundaria	197
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. Liceo de la Inmaculada de los hermanos Maristas	208
2.2.4. Alma de Escuela, un aporte de Nariño a la educación musical de los niños colombianos	216

<b>CAPÍTULO III</b>	222
<b>LA EDUCACIÓN MUSICAL INFORMAL EN PASTO: UN DESAFÍO A LA HEGEMONÍA SOCIO-CULTURAL</b>	222
3.1. Generalidades	222
3.2. El pensum de estudios en la modalidad de educación musical informal	223
3.3. Las agrupaciones musicales como espacios de formación musical	229
3.3.1. Banda Departamental de Nariño, una institución centenaria	230
3.3.2. The Betters, nuevas músicas y viejas tensiones	265
3.3.3. Los tríos románticos: el amor y la sensualidad del bolero	268
3.3.4. La Lira Clavel Rojo. La tradición y el nacionalismo musical	288
3.4. Las familias de músicos	299
3.4.1. Fanegadas de familias de músicos	303
3.4.2. La familia Burbano, iconografía de una tradición musical	314
3.5. El disco y la radio	326
3.5.1. Antecedentes históricos	326
3.5.2. La música tropical caribeña. Antecedentes históricos. Ritmos, compositores, instrumentistas	336
3.5.3. La música tropical: contracultura y derivas políticas	347
3.5.4. Los procesos de aprendizaje a partir de la escucha de discos y estaciones radiales	349
3.5.5. Incidencia de la música tropical colombiana en la producción musical local. Las estructuras musicales y el pensum de la necesidad	353
3.5.6. El Rincón Porteño y Antillano, un centro de estudios musicales	356
<b>CONCLUSIONES</b>	360
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	368
<b>ANEXOS</b>	385



## LISTA DE FOTOGRAFÍAS

	Pág.
La sociedad pastusa reunida en el Club Colombia en las festividades de los carnavales de 1944.	52
La ciudad de Pasto en la década de los años veinte.	58
Orquesta Jazz Colombia, 1939.	72
Orquesta Sinfónica de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño bajo la dirección de Luis G. Ponce, 1945.	154
Profesores de la Escuela de Música, 1954.	170
Grupo de estudiantes de la Escuela de Música, 1954.	193
Profesores y directivos del Liceo de Bachillerato, 1950.	203
Hermanas de la Compañía de María Nuestra Señora con las alumnas del Liceo Femenino Colombia, 1958.	205
Hermano Eutiquiano, hacia 1948.	212
Coro del 4º grado del Colegio de la Inmaculada, 1949.	214
Banda organizada por el sacerdote jesuita Alejandro Martínez, hacia 1894.	237
La Banda Departamental de Nariño en el quiosco de la plaza principal de Pasto, hacia 1930.	264
Grupo The Betters, hacia 1967.	265
La Lira Clavel Rojo, hacia 1930.	290
Emilio Murillo y Luis E. Nieto, hacia 1938.	296
Orquesta Champagnat, 1937.	303
Banda Departamental de Nariño, 1930. Director Julio Zarama Rodríguez.	324
Banda Departamental de Nariño en un viaje a Tumaco, hacia 1955.	325
Luis Antonio <i>Noro</i> Bastidas, hacia 1953.	351
Repertorio de la Orquesta Alma Nariñense.	353

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
<b>Anexos Capítulo II</b>	385
Anexo A. Acuerdo No. 27 del 15 de octubre 1945	385
Anexo B. Acuerdo de Creación de La Escuela de Bellas Artes	389
Anexo C. Comentario confidencial a un concierto sinfónico	391
Anexo D. Ordenanza No. 8 14 de abril de 1858	394
Anexo E. Proyecto de Ordenanza 13 de abril de 1858	397
<b>Anexos Capítulo III</b>	399
Anexo F. Oficio del vocal del Cabido de Pasto Juan Moncayo – copia	399
Anexo G. Ordenanza No 17 del 7 de abril de 1927 – copia	401
Anexo H. Ordenanza No. 5 del 20 marzo de 1930 – copia	402
Anexo I. Ordenanza No. 26 del 7 de junio de 1947 – copia	405
Anexo J. Ordenanza No. 40 del 15 de noviembre de 1967 – copia	408
Anexo K. Marcha <i>Bodas de plata</i> y pasillo <i>Elvira</i> .	414
Anexo L. Vals <i>Bertha</i> . Julio Zarama – copia	418
Anexo M. Listado de valeses Banda Dptal. de Nariño – copia	427
Anexo N. Catálogo de Manuel J. Zambrano – copia	430
Anexo O. <i>Bésame mucho</i> . Consuelo Velázquez – copia	465
Anexo Q. <i>Bésame mucho</i> . Consuelo Velázquez	466
Anexo R. Bolero <i>Inolvidable</i> Hugo Ordóñez Mazuera	467
Anexo S. Porro <i>Mi compadre cuy</i> . Jesús Maya S.	469

## INTRODUCCIÓN

### El campo problémico

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”<sup>1</sup>, permite direccionar la investigación histórica en función de su estrecha relación con los sucesos actuales. El objeto de la auscultación del pasado debe estar enfocado 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 a la historia.

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 tuvo origen, 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 expandir su visión para la realización de su trabajo creativo<sup>2</sup>. 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.

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 del presente trabajo, pregunta

---

<sup>1</sup> Edward H. Carr. *Qué es la historia* (Barcelona: Planeta De-Agostini, 1984). 40.

<sup>2</sup> Desde el momento en que existen las grabaciones, este hecho se extiende también a la interpretación.

conducente a identificar los procesos formativos que contribuyeron a la capacitación de los músicos; las incidencias estético-musicales que se vieron reflejadas 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<sup>3</sup>, 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 fue necesario dividir el campo problémico central en cuatro categorías que permitieron abordarlo con mayor precisión. Estas categorías estuvieron relacionadas con los procesos técnico-musicales y con algunas dinámicas que involucraron aspectos tensionales en tanto se presentaron irrupciones culturales en un medio social de fuerte raigambre conservadora; entre estas 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 musical formal que, gracias 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. La separación nominal de estas dos modalidades, sin embargo, no produce escisiones taxativas puesto que en la práctica cotidiana los diferentes ejes estuvieron estrechamente vinculados.

El período 1938-1965 fue elegido porque está relacionado 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

---

<sup>3</sup> La conceptualización de estas modalidades partió de las definiciones presentadas por la Ley 115 de 1994, la Ley General de Educación. 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.

musicales, convergen muchos de los elementos constitutivos de las modalidades de educación musical formal e informal y se generaron 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 estuvieron cobijadas por 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 popular y académica europea -procedentes del siglo XIX- y las nuevas tendencias caribeña nacional y popular internacional<sup>4</sup>. Estas últimas fueron traídas por la tecnología del disco y la radiodifusión llegando 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 al interior de 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 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

---

<sup>4</sup> 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.

elementos que viabilizaron dichos programas, de tal suerte que posibilita la comprensión de este fenómeno que rige en el presente la educación musical formal en la región y el país. Permite también 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.

### **Los objetivos general y específicos**

El objetivo general de la investigación estuvo enfocado 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. Caso contrario, la modalidad informal discurrió por canales descentrados y discontinuos en procesos desestructurados que hicieron necesaria 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 cual tenían mayor asiento los nuevos influjos-, en los medios social y específico, afectó profundamente las concepciones de los músicos y los de la sociedad misma. La introducción de textos, ritmos y sonoridades diferentes impelió a intérpretes y compositores a mudar las concepciones sobre los cuales habían desarrollado su trabajo y en los que estaba asentada 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 se originaron en el campo de las subpreguntas, campo que se agrupó en cuatro categorías: procesos educativos musicales, incidencias estético-musicales, impacto social y cultural e implicaciones ideológicas en las propuestas educativas de las dos modalidades. Las subpreguntas relativas a la primera categoría buscaron la comprensión de los procedimientos que se desarrollaron en los diferentes ejes de las dos modalidades estudiadas, permitiendo, como lógica consecuencia, un enfoque direccional en las diferentes prácticas educativas que se dieron en los medios académico y social. Respecto de la segunda categoría, las subpreguntas estuvieron enfocadas en precisar los procesos de transformación que se dieron en las orientaciones de compositores, instrumentistas y directores permitiendo, por un lado, la identificación de una marcada escisión entre la tradición<sup>5</sup> y los nuevos influjos de la música comercial nacional e internacional, y, por otro, la práctica indiferenciada de algunos músicos ocasionada por la demanda social que los llevó a abordar rítmicas, formas y estilos ajenos a sus más acentuadas concepciones estéticas. El tercer campo categorial contempló las subpreguntas que conducirían a confirmar o denegar la hipótesis principal, como se verá más adelante. Los causes formados por tales cuestiones buscaron los impactos producidos en el medio social respecto de sus concepciones morales, por ejemplo, cómo a partir de los bailes de pareja cogida de las músicas tropicales, el hombre y la mujer conquistaron terrenos en la reafirmación del cuerpo y de la sensualidad que antes no era posible tan siquiera suponer. En la cuarta categoría la cuestión principal buscó la identificación de las diferentes ideologías que estuvieron presentes en la formulación de propuestas educativas musicales, bien fueran implícitas o explícitas.

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 los impactos socio-culturales de las mismas, 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, encontrando que su acción estuvo direccionada 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.

Esta situación, sin embargo, no fue óbice para la participación subrepticia de los nuevos influjos. Muchos de quienes estudiaron y trabajaron como profesores en la Escuela estaban relacionados con los núcleos familiares de músicos, tocaban en

---

<sup>5</sup> Hace referencia a la tradición andina colombiana y popular y clásico-romántica europeas.

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 en el 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 cual 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 construían 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, sirviéndose del primero para conjugar sus propósitos evangelizadores y repudiando, en el segundo, la sensualidad de las músicas negras. Estas últimas 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.

### **Del campo de las hipótesis**

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 estuvo orientada 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 conclusión No. 2, 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.

## **Estructura del trabajo**

El trabajo está compuesto por tres capítulos. El primero permite hacer 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 cual 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 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 y el Colegio de la Inmaculada de los hermanos Maristas. Se abordó también el aporte regional a la educación musical nacional de la infancia desde los trabajos de Alfonso Delgado Guerrón y Jeremías Quintero, trabajos que fueron acogidos por 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 pensum de estudios que poseen, como constitutivos de una modalidad de educación, y que fueron implícitos en unos casos, motivados por el afecto en otros y conducidos por la necesidad en otros.

## **Antecedentes de investigación**

Los trabajos que soportaron el proceso investigativo se agrupan en cinco campos que mezclan, respecto del objeto de estudio, los aspectos de interés particular y general. Dichos trabajos están relacionados 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 folklore) 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.

Desde el punto de vista de las investigaciones relacionadas con la historia de la educación musical en Pasto existen a la fecha cinco trabajos que abordan diferentes aspectos con mayor o menor profundidad. Uno de los más cercanos al objeto de estudio es *Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño* (2009)<sup>6</sup>. Resalta los principales acontecimientos de la historia de la educación musical desde la creación de la Escuela de Bellas Artes en 1938 dentro de lo que fue la Escuela de Artes y Oficios creada por la Gobernación de Nariño en 1923 y regentada por la Universidad de Nariño a partir de 1935. Describe los procesos de creación, desarrollo y declive de la Escuela de Música, hechos ocurridos entre 1938 y 1965 y, subsecuentemente, la creación y desarrollo del actual Programa de Licenciatura en Música que tuvo sus orígenes hacia 1979. Es una investigación de carácter documental que toma como referencia el archivo de dicha universidad.

La tesis doctoral de Luz Dalila Rivas, *La etnomusicología en los planes de estudio del licenciado en educación musical de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño de Colombia* (2011)<sup>7</sup>, si bien no se enfoca en el estudio histórico de la educación de la música en Pasto, en la contextualización hace un recuento de la Escuela de Música desde su creación (1938) hasta su cierre (1965). Para realizar su análisis, la autora parte de ordenanzas, acuerdos y planes de estudio que le dan carácter de investigación documental. La importancia de este trabajo radica en la relación que hace del pasado con el presente y en la proyección futura de los procesos de formación musical en Pasto por medio de su propuesta etnomusicológica.

*La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización* (2012)<sup>8</sup>, hace un acercamiento a los procesos de formación musical dados en la Pasto decimonónica. Describe cómo dichos procesos se dieron a partir de cinco ejes inscritos en las modalidades de

---

<sup>6</sup> Este texto fue publicado por la Revista de Historia de la Educación Colombiana, revista del doctorado en Ciencias de la Educación, No. 12, 2009. pp. 47-76. Textos escrito por el autor del presente trabajo.

<sup>7</sup> Trabajo presentado por Luz Dalila Rivas para optar por el título de Doctora en Pedagogía en el Programa de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

<sup>8</sup> Este texto fue publicado por la Revista de Historia de la Educación Colombiana, revista del doctorado en Ciencias de la Educación, No. 15, 2012. pp. 141-162. Textos escrito por el autor del presente trabajo.

educación musical formal e informal. Los ejes en mención son los siguientes: el gremio de músicos, las bandas, las comunidades religiosas, los grupos familiares y la Academia de Música. Este estudio de la educación musical en el siglo XIX permitió proyectar, en el desarrollo investigativo del presente trabajo, un enfoque desde ejes similares posibilitando una visión holística de los procesos formativos en el período 1938-1965.

Un trabajo que hace una retrospectiva general de la música en el departamento, con un fuerte acento en su capital es *Historia de la música en Nariño* (2011)<sup>9</sup>, un texto de Fausto Martínez Figueroa, no toca aspectos específicos sobre el objeto de estudio pero relaciona compositores, agrupaciones musicales de diversa índole, obras destacadas y procesos de formación musical desde los tiempos de la colonia hasta el presente. Este trabajo aporta diferentes temáticas que coadyuvan en el proceso de comprensión del campo de estudio: congregaciones religiosas, organistas y maestros de capilla, educación musical en Pasto, Escuela de Música de la Universidad de Nariño, profesores, bandas musicales en Nariño, Banda Departamental, Banda Sansón, conjuntos y orquestas entre 1910 y 1950 y un amplio listado de compositores que permite conocer las diferentes tendencias compositivas que se dieron a lo largo del siglo XX. Es necesario hacer la aclaración de que, por ser un texto en el cual la autorreferencia es recurrente, se hace necesaria la triangulación con otras fuentes.

*Historia curricular del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, 1993-2006* (2009)<sup>10</sup>, a pesar de que no se centra en la Escuela de Música de dicha universidad, en la contextualización histórica hace una retrospectiva que permite conocer pormenores sobre ella. Subdivide su estudio en tres períodos: creación y cierre de la Escuela de Música (1938-1965); reapertura de la nueva escuela en 1978 (1978-1993) y aprobación por parte del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES) del programa profesional en 1993 (1993-2006). En la primera parte habla de la expedición de la Ley 39 de 1903 que regula la Instrucción Pública y crea las escuelas de artes y oficios, Ley que se estudió detenidamente en el Capítulo II de este trabajo. A partir de dicho año se produce una serie de hechos que permiten la creación de la Escuela de Artes y Oficios en Pasto, cómo ésta pasa de la Gobernación del Departamento a ser parte de la Universidad de Nariño y cómo se crea en ella la Escuela de Bellas Artes en la que se implementan los cursos de música, pintura y modelado. En la segunda etapa estudia la reapertura de la Escuela y se generan las condiciones

---

<sup>9</sup> Libro en versión digital publicado por Arte Nova. Bogotá, 2011.

<sup>10</sup> Este fue el trabajo que Carlos Andrés Cuenca realizó como requisito para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño, 2009. Está depositado en la biblioteca central de la misma universidad.

académicas, administrativas y económicas para la creación del programa profesional, no sin antes haber pasado por un sinnúmero de dificultades.

El segundo grupo de trabajos están relacionados con el objeto de estudio de modo indirecto, esto es, no abordan específicamente el tema de estudio pero sus contenidos permiten reconstruir entramados históricos en torno a los diferentes ejes. Se destacan especialmente las investigaciones sobre historia de la composición pero también los hay sobre las bandas y diferentes agrupaciones musicales. Los primeros aportan significativos datos sobre la transmisión familiar del conocimiento musical porque en sus reseñas biográficas se evidencian los influjos recibidos por los compositores en el seno de sus respectivas familias.

Inicialmente conviene referirse a tres trabajos que han abordado un período de 130 años de la creación musical en los Andes meridionales de la nación colombiana: *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2011)<sup>11</sup>; *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950* (2014) y *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990* (2014)<sup>12</sup>. Estas publicaciones reflejan la amplia producción de más de un centenar de compositores desde 1860 hasta 1990. Dos terceras partes de ellos tuvieron su natalicio en Pasto y muchos de los que nacieron en otros municipios desarrollaron su actividad en dicha ciudad, bien fuera como miembros de la Banda Departamental y de otras agrupaciones o como docentes de las diferentes instituciones educativas. Su acción colectiva no sólo produjo obras musicales sino una amplia gama de instrumentistas agrupados en bandas, conjuntos populares, orquestas de cuerdas, estudiantinas y uniones musicales. Los libros presentan material biográfico, partituras, fotografías y un extenso catálogo de obras. En estos libros es posible diferenciar las tendencias compositivas, establecer los vínculos de las familias de músicos y la referencia a los centros de educación musical con los cuales tuvieron relación como estudiantes o profesores algunos de ellos.

*El Son Sureño* es un libro escrito por Julián Bastidas Urresty y publicado en 2003. Globalmente está dividido en dos grandes partes: el pasado y el presente. En la primera relaciona sucintamente la historia de la Banda Departamental, los grupos Jazz Colombia, Clavel Rojo, Ronda Lírica y Alma Nariñense; en el mismo orden presenta un listado de compositores con algunos datos biográficos. En esta parte el libro tiene un importantísimo aporte: incluye fotografías de agrupaciones existentes desde finales del siglo XIX con los nombres de los integrantes. En la

---

<sup>11</sup> Por su actualización se tendrá en cuenta la segunda edición de este texto, edición que se publicó en 2014.

<sup>12</sup> Estos libros fueron escritos por el autor del presente texto.

segunda parte hace referencia a conjuntos musicales más recientes como Los Better, Trío Martino, América Libre, Nukanchy, Tradición, Dama-Wha, Quillacinga, Tierra Mestiza, Raíces Andinas, entre otros. También relaciona a los grupos Trigo Negro y Sol Barniz en los que destaca a los músicos Javier Martínez, Chucho Vallejo, Hugo Ortega y Julián Guerrero. En esta parte aborda la rítmica del sonsureño<sup>13</sup>, lo que considera sus orígenes y su vigencia en la música actual a través de los conjuntos y los músicos antes mencionados.

La educación musical informal se expresa a través de tres ejes entre los cuales las agrupaciones musicales revisten gran importancia. Una de ellas, la Banda Departamental de Nariño, ha recibido un tratamiento especial debido a su larga tradición y a su significativo aporte a los procesos formativos de los instrumentistas que hicieron parte de ella. El texto *Banda departamental de músicos de Nariño* (1998)<sup>14</sup>, es un trabajo que brindó un aporte muy importante para la comprensión de dichos procesos. El texto se basa en la documentación existente en los archivos Histórico de Pasto, Departamental de Nariño y de la misma Banda. Dicha documentación evidencia las prácticas de enseñanza de la música en los diferentes momentos de su historia.

*Impresiones de Arte* es el más pretérito intento que se conoce por relacionar hechos, compositores y partituras. Escrito y recopilado por Nemesiano Rincón Gálvez a partir de 1934, fue publicado por la Casa de la Cultura de Nariño el 13 de julio de 1978. El trabajo de Rincón está dividido en 2 partes: en la primera presenta una reseña sobre el estado de la música en su momento y una retrospectiva con alguna documentación. Menciona parcialmente a directores que tuvo la “Banda de Pasto” desde el Padre Alejandro Martínez hasta José María Navarro, pasando por Ismael Solís, José María Bucheli, Conrado Hammerle, José Antonio Rincón, Samuel Delgado, Julio Zarama, Jesús Maya S. y Diógenes Ocaña. En la segunda parte del libro relaciona 38 compositores con 146 obras, en su mayoría de la ciudad de Pasto y nacidos en la segunda mitad del siglo XIX.

Otra publicación regional que tiene incidencia indirecta es *Historia de la radio en Nariño* (1996) de Ramiro Rosero Arteaga. Por el hecho de estar relacionado con uno de los ejes de esta investigación con la radiodifusión, se hizo necesario conocer la creación de las emisoras que han tenido asiento en esta ciudad desde 1935. Este texto da cuenta cabal de los pormenores de este proceso, desde la

---

<sup>13</sup> Julián Bastidas le ha dado el nombre de Son Sureño a su libro y llama del mismo modo a la rítmica andina nariñense. Sobre la base de una sustentación semántica y musicológica, en la que se busca establecer una forma única y característica del ritmo, se ha convenido en configurar la expresión sonsureño como un solo vocablo que evite ambigüedades con el son cubano.

<sup>14</sup> Texto escrito por Marcos Salas Salazar y publicado por el Fondo Mixto de Cultura de Nariño.

aparición de la emisora El Gato hasta las grandes cadenas de radiodifusión actuales. Fueron de consulta reiterada otras investigaciones históricas no específicas del campo de la música por su aporte a la comprensión de la realidad social y cultural de la ciudad. En este sentido se destacan los trabajos de María Teresa Álvarez, Gabriela Hernández, Gerardo León Guerrero, Benhur Cerón, Lydia Inés Muñoz, Rosa Isabel Zarama, María Fernanda Duque, Guillermo Narváez Dulce, Alberto Quijano Guerrero, Gerardo Cortés Moreno, Pedro Verdugo, Manuel Zarama, Sergio Elías Ortiz, José Vicente Ágreda, Doramaría Chamorro, Pablo Santacruz, Milciades Chaves Chamorro, Vicente Pérez Silva, Emiliano Díaz del Castillo, Enrique Herrera, Edgar Bastidas Urresty, Eduardo Zúñiga y Javier Rodríguez R., entre otros.

Desde el campo de las investigaciones sobre historia de la educación musical en el ámbito nacional se destacan los trabajos de Martha Lucía Barriga. *La educación musical en Bogotá, 1880-1920, un palimpsesto indescifrable* (2005) es su trabajo más destacado del cual se deriva una serie de artículos. En esta, su tesis doctoral, muestra cómo conviven en la capital dos modalidades de educación musical, la formal y la informal. En la primera hace referencia a la creación de la Academia Nacional de Música y en la segunda señala cómo fueron las bandas y las estudiantinas las que se encargaron de direccionar los procesos de enseñanza. Este es un trabajo pionero en el estudio de la educación musical del país porque la generalidad de las investigaciones están relacionadas con los compositores, su producción, los estilos, las tendencias, la estética musical, los intérpretes y los estudios específicos sincrónicos (análisis morfológico, contrapuntístico y armónico). De este trabajo sorprende el subtítulo, *un palimpsesto indescifrable*, ya que todo objeto de estudio es, de algún modo, un palimpsesto que es descifrado por medio del proceso investigativo.

En el mismo campo y conservando el enfoque y metodología, la autora ha publicado otros artículos en su revista virtual El Artista, algunos de los cuales se detallan a continuación: *Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y comienzos del XX* (2010), que es un compendio de 65 reseñas biográficas de profesores de la música vinculados a diferentes instituciones; *Educación musical informal grupal en Bogotá, 1880-1920* (2007), en este artículo desglosa de manera detallada lo planteado en el texto arriba referido, centrando su atención en la manera como el conocimiento musical se transmitió al interior de las agrupaciones en Bogotá y el país hasta la aparición de las primeras academias. Un tema de particular interés en el campo de la educación musical lo constituye la participación de la mujer. Martha Barriga permite conocer la historia de dicha participación en el trabajo *Entre tiples y pianos, la mujer y la educación musical en la sociedad bogotana, 1880-1920* (2006). Muestra cómo la mujer de clase alta

aprendía la música con profesores particulares en el seno de su hogar y luego en la Academia Nacional de Música. Analiza cómo este hecho abrió para la mujer un nuevo campo de trabajo limitado, sin embargo, a la interpretación de algunos instrumentos como el tiple para el acompañamiento de la música popular nacional y el piano para la música erudita europea.

La revista del Conservatorio Nacional de Puerto Rico, *Musiké*, publicó un artículo de Jorge Zorro Sánchez, *Orígenes de la educación superior musical (sic) en Colombia: una visión desde diferentes perspectivas pedagógicas y curriculares* (2008), en el que sostiene que, en el plano de la educación musical del siglo XX, los programas profesionales han estado marginados de su realidad social y cultural y permanecido anclados en la tradición de los siglos precedentes. Manifiesta que:

“Una característica común que encontramos en el análisis de los diseños curriculares hasta 1960 es la descontextualización social y cultural de los mismos en los cuales su particular interés se orienta a destacar los elementos fundamentales aparecidos en los lenguajes musicales del siglo (sic) XVII, XVIII y XIX pero tomados como normas absolutas por fuera de su contextualización social e histórica”<sup>15</sup>.

Este artículo permite comprender por qué en los conservatorios Antonio María Valencia de Cali y el Nacional de Bogotá no se consentía el ingreso de las músicas populares nacionales por considerarlas inferiores estéticamente y morfológicamente, en relación con los modelos de la música europea de los siglos mencionados<sup>16</sup>. La Escuela de Música de la Universidad de Nariño, no ajena del todo a esta tendencia, presenta una circunstancia que atenúa un poco esta visión desconsiderada: muchos de sus docentes estaban profundamente unidos al fenómeno de la música popular colombiana, circunstancia que los llevó a conjugar los dos campos musicales. Daniel Samudio y Rito Mantilla, directores de esta escuela, son los ejemplos más claros de esta aseveración.

Otro texto, *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* (2009), escrito por Beatriz Goubert Burgos y otros, abre un nuevo punto de vista para poder comprender esta problemática. Desde el estudio de la realidad musical contemporánea de la capital del país, el grupo de investigación ha logrado descifrar las relaciones de poder en las que están inmersos los músicos que viven, trabajan y producen en ella. Al respecto dice:

---

<sup>15</sup> Jorge Zorro Sánchez, “Orígenes de la educación superior musical (sic) en Colombia: una visión desde diferentes perspectivas pedagógicas y curriculares”, *Revista del Conservatorio Nacional de Puerto Rico, Musiké*, No. Vol. 1 (septiembre de 2008): 2.

<sup>16</sup> Octavio Marulanda Morales. *Hernando Sinisterra, huella y figura*. (Cali: FERIVA, 1993), 75-76.

Entendiendo la música en Bogotá como un *campo de fuerzas en interacción*, se iluminan asuntos que de otro modo quedan ocultos en la penumbra. En el mercado cultural, ciertamente, se dan situaciones donde tales juegos de fuerzas se muestran con mayor claridad. Todo productor cultural está inmerso en relaciones de poder que suelen tomar la forma de conflictos de *definición* del campo en el que está inmerso (Bourdieu, 1992). Tales conflictos de definición, en general, se dan cuando los actores luchan por imponer los *límites* del campo que sean más propicios a sus intereses. Debido a que en cada campo se da —aunque no se diga explícitamente— una pugna por la imposición de la definición legítima de *músico competente*, en una primera aproximación puede decirse que hay tres modelos claramente definidos en cuanto a las formas como los sujetos sociales dedicados a un determinado género musical apelan a ciertos criterios de legitimidad para salvaguardar su posición dentro del campo. Se trata de: a) músicos que se sienten adscritos a una comunidad imaginada, a la cual se deben, y de la cual son un fruto “natural”; b) músicos que legitiman su trabajo no por su relación con la tradición, sino por su relación con el conocimiento musical, avalado con frecuencia por el poder instituyente de la academia; y c) 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<sup>17</sup>.

El tercer *modelo* es el resultado de la alta tecnificación de los *mass media* en una sociedad de consumo cuya demanda de productos de fácil deglución ha terminado por legitimar la competencia del músico a partir de la rentabilidad antes que por las características estéticas de su trabajo. Para el objeto de estudio esta categorización será beneficiosa toda vez que en las tensiones generadas por la confluencia de los tres modelos en Pasto, el tercero es el que coloca el más interesante ingrediente.

Victoriano Valencia Rincón, en el artículo *Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa* (2011), sostiene que:

La creación de bandas demandó, lógicamente, la formación de músicos en la enseñanza de los instrumentos de viento. Esta dinámica expresa otro profundo vínculo de servicio social, en este caso educativo, que se proyecta en el contexto colombiano desde las primeras agrupaciones hasta nuestros días. 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

---

<sup>17</sup> 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 S.A., 2009). 21.



banda/músico mayor/maestro de música. El servicio educativo musical informal de las bandas tanto del propio músico integrante de las bandas que va desarrollando sus facultades y habilidades, como de formación del buen gusto y conocimientos por parte del público la convierte, junto a las estudiantinas, en importante referente para los primeros procesos de educación formal a finales del siglo XIX en el país<sup>18</sup>.

Las bandas, así como otras agrupaciones, fueron las dinamizadoras de la educación musical en Pasto no sólo en el período objeto de estudio sino a lo largo de buena parte de la historia de esta ciudad. Cuando no existieron los centros formales de aprendizaje de la música, ellas se encargaron de suplir ese vacío. Valencia analiza con detalle esta circunstancia a la luz del actual fenómeno de las “bandas escuela” impulsadas por el Ministerio de Cultura en diferentes municipios del país. Con similar orientación, el artículo *Influencia de la composición musical en el desarrollo de la música de banda en Colombia*, publicado por Pedro Alejandro Sarmiento en su página web personal, es un esbozo general del pasado de las bandas en Colombia y de la producción que este formato de agrupación instrumental ha canalizado.

*Una lectura a la revista del Conservatorio (1910-1911) en su centenario*, ensayo de Jaime Cortés publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional en 2011, permite una visión analítica del nacimiento y fundamentación ideológica y musical del Conservatorio Nacional, considerado el centro de estudios musicales más importante del país. La orientación de dicha revista estuvo a cargo de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) desde su visión académica, eurocentrista y excluyente. En la misma perspectiva de las instituciones de formación musical se cuenta con un folleto publicado en 1965 que posee información de los orígenes del Conservatorio de la Universidad de Antioquia. En la parte inicial se pueden conocer los objetivos de esta institución donde se aprecia su intención de formar profesionales tanto en el campo específico de la interpretación como de la docencia. Este conservatorio existe legalmente desde 1959 y continúa en el presente como un programa profesional universitario y con una amplia oferta de servicios de educación no formal para niños y adultos.

Dos investigadores, María Eugenia Londoño y Jorge Franco, reflexionan sobre *La educación musical contemporánea e identidad latinoamericana* (1992)<sup>19</sup>. Exponen la dependencia cultural de estos países respecto de los cánones europeos en detrimento de la identidad musical regional. El desconocimiento del acervo cultural

---

<sup>18</sup> Victoriano Valencia Rincón, “Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa”. *Revista A Contratiempo*. No. 17, (octubre de 2011). Sin p.

<sup>19</sup> Artículo publicado por la revista *Educación y Pedagogía* de la Universidad de Antioquia, 1992.

latinoamericano se ve acentuado por el predominio de prácticas tradicionales que recrean valores culturales fuera del contexto.

Por último, *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología* (2014), la tesis de Luis Gabriel Mesa Martínez, defendida en el programa doctoral de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Es una exhaustiva investigación sobre la historia de la educación musical en occidente, centrada en Latinoamérica y Colombia y orientada hacia el campo de la musicología. Este trabajo suministra información relativa al objeto de estudio y sobre su componente metodológico, toda vez que el tratamiento de las fuentes fue abordado desde una perspectiva hermenéutica y crítica. Sus estudios sincrónicos permiten analizar, de manera profunda, aspectos relacionados con la historia de la educación musical en el país, aspectos que serían poco visibles en una descripción secuencial y cronológica.

Respecto de la historia general de la música en Colombia, sólo se tuvieron en cuenta aquellas publicaciones que por sus temáticas y tratamiento metodológico aportaron a este trabajo. Una de las obras más destacadas en el ámbito de los estudios musicales en Colombia es *Imagen y obra de Antonio María Valencia* (1991) de Mario Gómez-Vignes; su profusa investigación sobre la vida y obra del compositor y pianista vallecaucano, en su estrecha relación con el conservatorio que ahora lleva su nombre, es sin duda un referente metodológico para abordar el estudio de la educación musical en Pasto en su modalidad formal. En este mismo sentido brindaron sus aportes los textos de Octavio Marulanda Morales, *Hernando Sinisterra, huella y memoria* (1993) y *Un concierto que dura 20 años* (1994), porque por medio de ellos se pudo entender cómo amplios conglomerados de músicos concurren en una época para generar diferentes procesos relacionados con la educación musical, la interpretación y la composición.

En esta misma línea de estudios sobre folklore<sup>20</sup> se pudo contar con los trabajos de Javier Ocampo López, *Manual del folclor colombiano* (2011) y *El folclor y su manifestación en las supervivencias musicales de Colombia* (1970), y los de Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano y ABC del folklore colombiano* (1997). Ocampo sostiene que para una mejor comprensión de la historia se hace necesario conocer el folklore de los pueblos estudiados, siendo ésta la directriz de algunos de sus trabajos investigativos.

---

<sup>20</sup> Aquí aparecen las palabras folclor y folklore, la primera utilizada por algunos de los autores citados y la segunda como se usa en este proyecto. No existe exclusión entre ellas.

Otras investigaciones igualmente importantes por la seriedad y profundidad con que se han abordado son: *La realidad musical en Colombia* del grupo de investigación liderado por María Eugenia Londoño de la Universidad de Antioquia, estudio que se convierte en referente para investigaciones regionales en el área. *Orígenes históricos del bambuco* (1957) de Lubín Mazuera, en la que presenta una particular visión sobre los orígenes del aire colombiano y una reseña de los principales compositores vallecaucanos. Mazuera, durante su permanencia en Pasto al frente de la Banda Departamental, dejó profunda huella musical, educativa y humana entre sus habitantes. La labor docente de este músico permite considerarlo como uno de los más importantes gestores de la educación musical en el período objeto de estudio.

Los artículos de Daniel Samudio sobre folklore colombiano, publicados en el Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia, sirvieron para encontrar enlaces entre los compositores del centro del país con los meridionales. El estudio de su visión musical nacionalista permitió la comprensión de la orientación educativa de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño porque Samudio fue su primer director en 1938. De particular importancia son los trabajos de investigación realizados por Egberto Bermúdez, especialmente la *Música en el arte colonial colombiano* (1994). En él, Bermúdez estudia la presencia de los instrumentos musicales en la iconografía religiosa de la época colonial; esto permite la construcción histórica de un pasado musical del cual hay poca información. Este libro suministra elementos para abordar el estudio de los signos visuales en el presente trabajo, toda vez que, parte de su metodología, estuvo relacionada con el estudio semiológico de la imagen. En *instrumentos Musicales de Colombia* (1985), Bermúdez asume el estudio de los *objetos sonoros*<sup>21</sup> desde su composición material, sus funciones organológicas y desde su relación simbólica, lamentablemente no muy desarrollada en el texto.

Otro texto de Bermúdez de particular importancia es *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (2000). En este texto, Bermúdez construye una historia de larga duración en la que analiza la situación de la música desde la Santafé colonial hasta la Bogotá republicana. Este trabajo aborda diferentes temáticas como las relaciones entre música e Iglesia, música y baile, música y teatro, música y sociedad, música e industria, entre otras. En el capítulo relativo a la formación musical hay un texto de Ellie Anne Duque, *Instituciones musicales*, en el que se puede apreciar la preocupación por comprender las tensiones generadas en la dinámica propia de las relaciones contrastantes de la comunidad de músicos

---

<sup>21</sup> Bermúdez hace una clarificación en la presentación del libro relacionada con los *objetos sonoros*, en la medida en que estos objetos son *cosas que producen sonido* y no precisamente instrumentos musicales definidos desde la concepción de la música occidental.

de la capital que permitió soportar con mayor peso el campo problémico del presente trabajo. La autora dice al respecto:

El contraste entre lo popular y lo “clásico” será uno de los móviles más conflictivos en la discusión sobre el nacionalismo musical en la primera mitad del siglo. La brecha entre los dos mundos musicales, el propuesto por el director del Conservatorio y de la orquesta, Guillermo Uribe Holguín, y el percibido como importante por el público en general y por las prácticas musicales heredadas del siglo XIX, propiciará los debates más acalorados que se hayan dado en la historia del país en materia de estética musical. El debate generará odios y diatribas personalistas y dejará secuelas para la segunda mitad del siglo XX<sup>22</sup>.

Otros importantes trabajos que se han convertido en referente obligado son: *Canciones y recuerdos* (1952) de Jorge Áñez, un relato anecdótico sobre repertorios, agrupaciones y compositores en el que se lamenta la tangencialidad con que fueron tratados los nariñenses; la revista *Espiral* números 116 y 117 (1970), con su notable grupo de articulistas como Guillermo Abadía, José Ignacio Perdomo, Hernando Caro Mendoza, entre otros; *Lecturas de Música Colombiana* (1988), un esfuerzo de la Alcaldía de Bogotá en el trisesquicentenario de la ciudad, por dar a conocer la música nacional. Los textos de esta publicación fueron escritos por Octavio Marulanda Morales en los que presenta una visión amplia de muchos aspectos relacionados con la vida sonora del país, especialmente la de los grandes centros como Bogotá, Medellín, Cali y Bucaramanga. Hace especial mención a Jorge Áñez y presenta un artículo titulado *Concurso Mono Núñez, un concierto que dura 15 años*, que es, sin duda, la génesis de su posterior libro arriba mencionado.

*Historia de la música en Colombia* (1980) es la obra más difundida de la musicología colombiana; su autor, el sacerdote José Ignacio Perdomo, dedicó muchos años al estudio de la historia musical del país. En este libro el padre Perdomo expone, del modo más sucinto, la historia de la música en Nariño limitándose a la publicación de tres fotografías, una de Jesús Maya S., otra de Luis E. Nieto y una tercera de José Antonio Rincón. En la página 187 aparece Rincón relacionado en un grupo de músicos colombianos que participaron en un curso de dirección orquestal ofrecido por Alfred Greenfield, profesor de la Universidad de New York. Es el primer trabajo que presenta, de manera organizada y coherente, la información que permanecía dispersa en archivos privados y públicos. Su valor radica en tener una visión global de la historia de la música en Colombia abordada desde tiempos precolombinos hasta las últimas décadas del siglo XX. En esta

---

<sup>22</sup> Egberto Bermúdez et al., *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. (Bogotá: Fundación de Música y Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000), p. 126.

historia, Perdomo hace referencia a la Academia Nacional de Música, posterior Conservatorio Nacional, y al papel de la Iglesia en la formación musical, entre muchos otros temas de importancia para este trabajo. No obstante sus bondades, el texto no deja de tener sesgos que pueden poner en riesgo la objetividad y llevar a conclusiones peregrinas a quienes se basen sólo en su contenido. Al respecto Luis Gabriel Mesa dice: “...el texto supone un paso importante en la reconstrucción histórica de la música del país desde lo prehispánico hasta la modernidad, pero la subjetividad del autor suprime constantemente el rigor metodológico esperado”<sup>23</sup>.

Un texto que salió a la luz pública en 1997 y que marcha en la misma intencionalidad del trabajo de Perdomo Escobar es *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero* de Alfonso de la Espriella Ossío. Posee una breve monografía del bolero en la que se pueden apreciar algunos pormenores del origen y evolución de este ritmo cubano así como de sus principales cultores en el territorio latinoamericano. Contiene, además, una amplia relación de reseñas biográficas de compositores nacidos en los siglos XIX y XX entre los que se encuentran algunos nariñenses como Faustino Arias, Luis E. Nieto, Tomás Burbano y Alfonso Delgado Guerrón. De este último dice, erradamente, que es de nacionalidad ecuatoriana. Para los fines del presente trabajo serán de mucha utilidad los capítulos V y VII, *Nacimiento de la radio* y *Evolución de la profesión musical*, respectivamente. En el primero hace un esbozo de los orígenes de la radio y su posterior desarrollo a partir de 1929 cuando José Elías Pellet creó la Voz de Barranquilla HKD. Comenta como el bolero y la radio formaron una simbiosis que permitió alcanzar, tanto a uno como a otra, una amplia popularidad en Latinoamérica. En el Capítulo VII hace un recuento de cómo se produce un paulatino cambio en la visión de la sociedad respecto de la profesión del músico, el que estaba dedicado a los repertorios populares, especialmente del bolero.

En la búsqueda de referentes que analicen cómo la radio fue la causante del declive la música tradicional colombiana heredada del siglo XIX se encontró un importante texto, *A mi cánteme un bambuco* (1986), escrito por Hernán Restrepo Duque, en el que narra la historia de este ritmo andino en sus períodos de gloria y decadencia. Muestra como la radio va mudando los gustos del pueblo paisa hacia el tango y como se fue operando un proceso de transculturación que terminó por imponer sonoridades ajenas al contexto cultural de esta región y el resto del país. En la misma región de Antioquia se produce otro texto, *De liras a cuerdas* (2009), de Héctor Rendón Marín, en el que se puede conocer la historia de las

---

<sup>23</sup> 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 en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, 2014. p. 199.

estudiantinas en el período comprendido entre 1940 y 1980. Rendón logra producir una estrecha vinculación entre la historia de las estudiantinas y los fenómenos sociales y económicos del período mencionado. Esto permite pensar que este trabajo se inscribe en los presupuestos teóricos de la Nueva Historia, presupuestos que soportan teóricamente el presente texto.

En el afán por comprender una de las más importantes influencias que tuvo la música de Pasto en los años cuarenta, sirvió como referente el texto *Colombia y su música* (1993), escrito por José Portaccio Fontalvo. Es un texto que permite conocer detalles de la música de las regiones Pacífica, Caribe y del Archipiélago de San Andrés y Providencia en su contexto cultural, social, económico y geográfico. Aborda los diferentes ritmos de estas regiones como el vallenato, el porro, el currulao, la cumbia, el bullerengue, el shottish, el quadrille, la polca y la mazurca asociados con las fiestas tradicionales. Otro texto de la Costa Caribe es *La música en Cartagena de Indias* (1983) del compositor Luis Antonio Escobar. Este trabajo, dada la formación académica de su autor, presenta un panorama diferente con relación al anterior, aunque también se enfoca en la producción musical negra e indígena. Dado que Cartagena fue uno de los centros esclavistas por excelencia en la Nueva Granada, Escobar estudia la música negra en función de su profundo sufrimiento, hecho del que se desprenden *spirituals*, villancicos, guineos, contradanzas, alabaos, salves, entre otros.

*La música que es como la vida* (1989)<sup>24</sup> posee una serie de entrevistas realizadas a los más importantes exponentes de la música popular de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Uno de estos compositores es Lucho Bermúdez quien, además de ser el protagonista de la historia de la música caribeñaailable, tuvo como escuela de formación musical la Banda Militar de Santa Marta en la que tocó clarinete y flauta. Su música redireccionó los gustos de la población colombiana en general, del mismo modo que cambió el panorama de la composición popular y la interpretación de estos repertorios. El influjo de la música caribeña en la sociedad pastusa, entre otras la de Bermúdez, ocasionó cambios en órdenes que trascienden el plano musical para ubicarse en el ámbito sociológico.

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, el último campo referencial, 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 de cómo esas transformaciones se vieron reflejadas en lo local. Segundo, desde sus aportes

---

<sup>24</sup> Volumen 55 de la colección de Autores Antioqueños, fue escrito por Orlando Mora.

metodológicos, esto es, desde el tratamiento de las fuentes, el análisis de la información, los enfoques teóricos y conceptuales y la narrativa del texto. En el primer aspecto un trabajo que aportó significativamente fue *El estado actual de la educación musical en el mundo* (1964) de Egon Kraus (compilador). Este texto presenta un estado global de la educación musical en 1964, a todas luces desactualizado, pero útil para establecer relaciones del objeto de estudio con el ámbito internacional.

## Fundamentos teóricos y conceptuales

- **De la historia**

El positivismo, definido como sistema filosófico al servicio de las ciencias naturales<sup>25</sup>, influyó en el siglo XIX en la constitución de una pretendida ciencia histórica basada en una concepción del dato como esencia. Con Ranke (1795-1886) a la cabeza, el positivismo propendía por una historia fundamentada en el hecho y en la descripción de los acontecimientos<sup>26</sup>. En un intento por construir una historia objetiva, el investigador debía describir los hechos como ocurrieron realmente. Pero el historiador no puede mirar su objeto de estudio de la misma manera que el biólogo el suyo, porque la realidad social es cambiante, múltiple e interpretable desde un horizonte valorativo. En la perspectiva positivista el investigador debía conservar prudencial distancia del objeto para no contaminarlo, es decir, debía ser neutral para garantizar la objetividad.

Esta neutralidad, sin embargo, se ve afectada de inmediato por un hecho simple: el que ausculta la realidad no es un ser escatológico ubicado más allá del bien y del mal, sino un ser corpóreo que analiza, valora, critica, interpreta, sugiere, imagina, siente y yerra. Toma partido, ineludiblemente, desde sus condicionamientos culturales, políticos, económicos, sociales, religiosos, étnicos, de género. Edward Carr dice que si hay lugar para hablar de objetividad en historia ésta “... *no puede ser la objetividad del dato, sino de la relación, entre dato e interpretación, entre el pasado, el presente y el futuro*”<sup>27</sup>.

Germán Colmenares comenta que para la historiografía erudita<sup>28</sup> de comienzos del XX, el método de investigación consistía en extraer los hechos de las fuentes documentales y lograr una sucesión cronológica dada por los hechos mismos. Los historiadores consideraban que esta sucesión era suficiente para explicar las

---

<sup>25</sup> Robin George Collingwood, *La idea de la historia*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1980). 129.

<sup>26</sup> Edward H. Carr *¿Qué es la historia?* 1.

<sup>27</sup> Edward H. Carr *¿Qué es la historia?* 162.

<sup>28</sup> La erudición para los positivistas consistía en la recopilación exhaustiva de los datos consignados en los documentos de archivo.

relaciones de causalidad y sus interrelaciones. Para evitar sesgos, el historiador debía mantenerse al margen de toda posible crítica o interpretación que pudiera introducir elementos de subjetividad, dado que su intervención estaba limitada a dar unidad formal al relato y limpiarlo de contradicciones y demás impurezas “...de manera que las secuencias de hechos reprodujeran la coherencia que se suponía existir en el tiempo vivido<sup>29</sup>”.

La Nueva Historia combatió esta visión positivista. La objetividad de la historia no es la misma, no puede ser la misma, por la naturaleza del objeto de estudio, que la de la biología o la química; el sujeto investigador hace 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<sup>30</sup>.

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<sup>31</sup>. Pero los hechos están dormidos en los documentos y estos no siempre han podido demostrar su objetividad. Esta relatividad conlleva a revisar la noción del hecho en concomitancia con la 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<sup>32</sup>.

Esta crítica llevó a desprenderse de esa concepción estrecha del documento como material inocente, tradicionalmente aceptado como texto escrito depositado en archivos, y a extender dicha concepción hacia otros materiales. La valoración del

---

<sup>29</sup> Germán Colmenares, *Ensayos sobre historiografía*. (Bogotá: TM Editores, 1997). 25.

<sup>30</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*. (México: Siglo XXI Editores, 2010). 19.

<sup>31</sup> Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?* 12.

<sup>32</sup> Jacques Le Goff, *Pensar la historia*. (Barcelona: Altaya, 1995). 11.



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<sup>33</sup>.

En esta visión de la historia el hecho se construye en función de una necesidad, la necesidad 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, sobretodo, trabajarse desde su interior y elaborarse<sup>34</sup>. 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 hipótesis y conjeturas<sup>35</sup>. En la visión positivista el historiador no tiene 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 hace necesario abreviar, simplificar, priorizar. El historiador debe elegir en función de su proyecto, de su campo problémico<sup>36</sup>.

Los documentos tienen muchos problemas y sesgos de diverso tipo. Un acta de cualquier corporativo, por ejemplo, está sesgada por la formalidad del discurso, los intereses de quien lo escribe -que es, además, quien lo archiva-, los errores no intencionales y el azar. Por eso el historiador debe ser selectivo y desechar la idea, como lo dice Edward Carr, de considerar que los hechos históricos son un núcleo óseo que existe objetivamente<sup>37</sup>.

El fetichismo decimonónico de los hechos venía completado y justificado por un fetichismo de los documentos. Los documentos eran, en el templo de los hechos, el Arca de la Alianza. El historiador devoto llegaba ante ellos con la frente humillada, y hablaba de ellos en tono reverente. Si los documentos lo dicen, será verdad<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*. 15.

<sup>34</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*. 16.

<sup>35</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. (Buenos Aires: Planeta Argentina, 1993). 23.

<sup>36</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 21-22.

<sup>37</sup> Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?* 16.

<sup>38</sup> Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?* 21.

Lo expuesto hasta aquí no debe permitir pensar que se está satanizando el documento y estigmatizando el hecho; lejos de ello, lo que se quiere es poner en claro que son elementos, entre otros, que contribuyen a la búsqueda de la comprensión de la realidad histórica, sin perder de vista que es el historiador quien realiza el análisis de tales elementos y la síntesis de esta comprensión. La historia debe contar con los documentos pero cuando no están disponibles hay que buscar otras alternativas. El investigador debe buscar todo lo que esté a su alcance para lograr comprender su objeto de estudio. Debe recurrir a todo aquello que necesite para sus fines:

Por tanto, con palabras. Con signos. Con paisajes y con tejas. Con formas de campo y malas hierbas. Con eclipses de luna y cabestros. Con exámenes periciales de piedras realizados por geólogos y análisis de espadas de metal realizados por químicos. En una palabra: con todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y las formas de ser del hombre<sup>39</sup>.

Aquí se aprecia la necesidad de una semiología para develar los signos manifiestos en esos materiales *otros* que, para el caso del presente proyecto, son elementos acústicos y no acústicos relacionados con la música, como se detallará más adelante.

La Nueva Historia produjo una cisura, como se ha visto hasta aquí, que cambió la noción de hecho y de documento y redimensionó la función del historiador. Dos grandes autores, Marc Bloch y Lucien Febvre, fueron quienes dieron en Francia esta dura pelea contra el positivismo. Desde los orígenes de la escuela de los *Annales* en 1929, esta nueva tendencia tomó fuerza para crear una corriente de pensamiento que, al presente, ha generado frutos importantes para la comprensión de la realidad histórica. Georges Duby, testigo de este acontecimiento, lo cuenta de esta manera:

Cuando Febvre y Bloch trabajaban en la renovación del oficio del historiador, hubo momentos polémicos, momentos de combates muy intensos; y en aquellos momentos se podía tener la impresión de que, en su renovación, la historia iba a echar por la borda los instrumentos tradicionales de la antigua forma de hacer historia, es decir, la erudición. Que iba a deshacerse del complejo arsenal, de la panoplia de detective de la que se servía Seignobos para dar tormento a los testigos, a fin de, llevando a término la investigación sobre la intriga de los acontecimientos, hacer explotar la “verdad” del pequeño hecho<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 232.

<sup>40</sup> Georges Duby, *Diálogos sobre la historia*. (Madrid: Alianza Editorial, 1988). 51.

Germán Colmenares analiza cómo este cambio se dio paulatinamente cuando examina los orígenes positivistas de los *Annales*. A partir de Henri Berr (1863-1954), filósofo francés y creador de la Revista de Síntesis Histórica (1900), se inició un cambio que permitió cuestionar la excesiva importancia de la erudición. Su propuesta consistió en realizar procesos inductivos conducentes a la constitución de leyes generales partiendo de la síntesis erudita<sup>41</sup>. Este postulado plenamente positivista llevó, sin embargo, a desarrollos posteriores que tendrían espacio en la corriente iniciada por la Escuela de los *Annales* y que cuestionaría profundamente, en el ámbito francés, a historiadores como Langlois y Seignobos. En la mencionada revista de Berr se dieron cita muchos importantes filósofos e historiadores (Lamprecht, Windelband, Rickert, Lacombe y Simiand, entre otros) que fueron creando paulatinamente las condiciones para que se pudiera pensar en una historia del hombre y la sociedad.

Esta historia, de los hombres en sociedad, es la historia del hombre concreto donde este se expresa como tal, en su dimensión humana y en su relación con otros hombres en su medio social. *“La historia es ciencia del hombre; y también de los hechos, sí. Pero de los hechos humanos”*<sup>42</sup>. En este sentido el historiador tiene una misión que consiste en hallar a quienes vivieron esos hechos para saber cuáles fueron sus motivaciones y cuáles las razones que los llevaron a actuar de la manera como lo hicieron.

A partir del planteamiento de una nueva historia, Bloch y Febvre se propusieron abordar una historia económica y social. Pero en la natural evolución de los planteamientos y las discusiones llegaron a la convicción de que *“...no hay historia económica y social. Hay historia sin más, en su unidad. La historia que es por definición, absolutamente social”*<sup>43</sup>. A renglón seguido Febvre define la historia como

...el estudio científicamente elaborado de las diversas actividades y de las diversas creaciones de los hombres de otros tiempos, captadas en su fecha, en el marco de sociedades extremadamente variadas y, sin embargo, comparables unas a otras (el postulado es de la sociología); actividades y creaciones con las que cubrieron la superficie de la tierra y la sucesión de las edades<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Germán Colmenares, *Ensayos sobre historiografía*. 19.

<sup>42</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 29.

<sup>43</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 39.

<sup>44</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 40.

En esta definición se observan varios tópicos que bien vale detenerse en ellos un momento. La historia como “el estudio científicamente elaborado” no debe conducir, necesariamente, a considerar que se hable de la historia como ciencia “dura”. El investigador realiza su trabajo desde una teoría, va armado de una metodología y busca la respuesta a una pregunta a partir de las hipótesis que se ha dado a sí mismo, aspecto que le da carácter de científicidad a la historia sin hacerla ciencia, en el sentido en el que se entiende la ciencia positiva. Febvre habla del hombre y sostiene que él es, en su multidimensionalidad y compromiso con la vida, el único objeto de la historia. Un hombre concreto, finito, cambiante, vital, social y determinado por su temporalidad. La historia estudia el cambio como única constante del pasado humano y, dentro de él, estudia la adaptación de las sociedades a las nuevas condiciones económicas, políticas, estéticas, religiosas, morales y culturales. *“Es preciso que la historia deje de ser una necrópolis dormida por la que sólo pasan sombras despojadas de sustancia”*<sup>45</sup>.

La historia es la búsqueda de lo palpitante, de lo vibrante. Es preciso penetrar en el mutismo del pasado con la vitalidad de la visión del presente para poder captar en su plenitud ese pasado que, expectante, aguarda la presencia del historiador. Es necesario mirar las antiguas cosas con ojos renovados, impregnados de juventud y de presente. Febvre sostiene que al organizar el pasado en relación con el presente, la historia cumple con su función social, independientemente de los problemas de orden teórico y metodológico que esto puede acarrear. Dice Carr que *“el historiador pertenece a su época y está vinculado a ella por las condiciones de la existencia humana”*<sup>46</sup>. El mismo autor sostiene más adelante, en respuesta a su pregunta fundamental, que la historia es *“...un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado”*<sup>47</sup>. Esta dinámica permitirá, necesariamente, la comprensión del uno y del otro simultáneamente, posibilitando al hombre de hoy aguzar su mirada hacia el porvenir como se dijo al inicio de esta introducción.

Marc Bloch apoya esta apreciación. Considera que no hay comprensión del presente si se ignora el pasado, como también que es vano tratar de comprender el pasado en el desconocimiento del presente<sup>48</sup>. Un anticuario puede estar interesado sólo en lo viejo pero un historiador debe interesarse por la vida y la vida está en el presente. De aquí se desprende otra consideración que Bloch clarifica muy bien en su texto póstumo *Introducción a la historia* (1949): la importancia de buscar la comprensión contrapuesto al enjuiciamiento. Comprender y juzgar son

---

<sup>45</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 57.

<sup>46</sup> Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?* 33.

<sup>47</sup> Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?* 40.

<sup>48</sup> Marc Bloch, *Introducción a la historia*. (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997). 38.

dos posibilidades que el historiador tiene cuando ausculta el pasado y con facilidad puede orientarse por la segunda; por ello Bloch hace tanto hincapié en la necesidad de acercarse al pasado con una sonrisa, con una actitud amigable. Las dos, sin embargo, buscan la verdad y eso las hace válidas pero diferentes en procedimientos y diferentes en resultados. El presente proyecto se inscribe en la comprensión y se inhibe de poner el acento en el acto de juzgar.

El que desea comprender observa y busca explicaciones y allí se detiene, el que juzga hace lo mismo pero también dicta sentencia<sup>49</sup>. El problema de esta sentencia es que obedece a principios y leyes inherentes al horizonte histórico del que juzga, y este puede estar impregnado de una profunda relatividad. ¿Cuáles principios morales son los adecuados para juzgar el pasado? ¿Los del pasado mismo, los del presente o unos atemporales y sobrenaturales? Cuando se juzga se puede caer fácilmente en un juicio de valor: esto es bueno, aquello malo, este personaje obró bien y aquel otro mal. Comprender lleva a buscar las razones, se pregunta por qué. “¿Quién no se reiría hoy -dice Bloch- si un químico apartara a un lado un gas malo, como el cloro, y a otro, un gas bueno, como el oxígeno?”<sup>50</sup>.

Por último, conviene puntualizar un aspecto complementario a la discusión generada en este trabajo que se ha tocado al abordar uno y otro historiador: la científicidad de la historia. Larga es la lista de los historiadores y filósofos que han discutido este problema. Le Goff dice que “...Casi todos están persuadidos de que la historia no es una ciencia como las demás, para no hablar de quienes consideran que no es una ciencia en absoluto”<sup>51</sup>. Ciencia o disciplina, arte, literatura o retórica, la historia es la herramienta más expedita que la humanidad posee para explorar, conocer y reflexionar sobre su pasado. Sin ella no podría entender su presente y menos proyectar sus acciones futuras.

- **De la hermenéutica**

Como se puede ver en las líneas precedentes, el propósito fundamental del presente trabajo es alcanzar la comprensión del entramado histórico que imbrica dos modalidades de educación musical en Pasto, en el período 1938-1965. La información que va a permitir acercarse a ese estado deseado está dispuesta en documentos escritos y en materiales y formaciones discursivas semióticas detalladas más adelante. Para abordar el texto escrito se hace necesaria una metodología planteada desde la hermenéutica.

---

<sup>49</sup> Marc Bloch, *Introducción a la historia*. 108.

<sup>50</sup> Marc Bloch, *Introducción a la historia*. 111.

<sup>51</sup> Jacques Le Goff, *Pensar la historia*. 21.

Según la definición de Ferrater Mora, la palabra hermenéutica significa “expresión” del pensamiento, por lo tanto explicación e interpretación de ese pensamiento<sup>52</sup>. Vemos aquí dos conceptos, explicación e interpretación, que en el desarrollo de la hermenéutica decimonónica encuentran una relación dicotómica pero que, más tarde, Ricoeur los resignifica desde la lingüística, como se verá más adelante.

Teniendo en cuenta los planteamientos de la Historia Nueva tomados del pensamiento de Febvre, Bloch, Braudel, Le Goff, Duby y Carr, entre otros, no se podría pensar en una hermenéutica exegética y formalista porque en el presente trabajo no se pretende ser prescriptivo. Se hace necesaria una hermenéutica crítica que permita al investigador acercarse a su objeto sin negar su propia historicidad, esto es, sin negar su acervo heredado, como plantea Gadamer, de su relación con la tradición y la autoridad.

Para este filósofo la tarea 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 tenga eficacia, Gadamer recomienda que el investigador no vaya directamente al texto desde el condicionamiento de sus prejuicios sin antes haber averiguado su origen y validez<sup>53</sup>.

Pero esto no quiere decir que las opiniones previas del intérprete se vayan 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”<sup>54</sup>. La alteridad supone el reconocimiento del otro que se expresa por medio del texto, pues sólo cuando el otro es reconocido 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 la interpretación se imposibilita.

El prejuicio está determinado por la tradición del interpretante. Pero la palabra prejuicio llega al presente con una enorme carga negativa heredada, según

---

<sup>52</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. (Madrid: Alianza Editorial, 1994). 366.

<sup>53</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977). 333.

<sup>54</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. 335.

Gadamer, de la Ilustración<sup>55</sup>. 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”<sup>56</sup>. En este sentido el prejuicio es preconocimiento. La tradición es la relación histórica del sujeto, la relación con el pasado del cual hace parte. 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. Esto 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 direccionan la opinión del interpretante. Comprender está determinado por el nivel de conciencia histórica que tenga el sujeto interpretante porque sus prejuicios más que ser suyos, son “...la realidad histórica del ser”<sup>57</sup>. Los prejuicios son la manifestación viva de la historia y por lo tanto una condición *sine qua non* de la comprensión.

De la misma manera 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”<sup>58</sup>. 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 que 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 está determinado por las necesidades del presente y esas necesidades, en el caso de la investigación histórica, están direccionadas por el campo problémico.

---

<sup>55</sup> Gadamer 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”. p. 343.

<sup>56</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. 337.

<sup>57</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. 344.

<sup>58</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. 361.

En la comunidad que lector y texto hacen en el reconocimiento de la tradición, el primero no permanece extático porque está ampliando permanentemente su horizonte y en la medida en que más se acerca al horizonte del autor, se produce una fusión haciendo posible la comprensión. Cuando los presupuestos del interpretante están por fuera del horizonte del autor la comprensión no es posible; por ello “...la hermenéutica tiene que partir de que el que quiere comprender está vinculado al asunto que se expresa en la tradición, y que tiene o logra una determinada conexión con la tradición desde la que habla lo transmitido”<sup>59</sup>.

La hermenéutica tiene su clímax cuando el interpretante adquiere conciencia histórica, o sea que ha identificado sus prejuicios y los que, silenciosamente, viven en el texto. Hay un estado al que el investigador de la historia debe tender permanentemente y ese estado es el de estar buscándose a sí mismo, buscando comprenderse en función de su historia porque “...el que aparta la mirada de sí mismo se priva justamente del horizonte histórico”<sup>60</sup>.

Vistos los planteamientos de Gadamer es conveniente una consideración complementaria encontrada en el ensayo de Ricoeur *Qué es el texto* (1986). El filósofo francés parte de la antinomia explicación/interpretación de Wilhelm Dilthey para introducir su concepto de hermenéutica crítica. La explicación, dentro de la consideración del filósofo alemán, está circunscrita a las ciencias naturales y la interpretación, derivada de la comprensión, a las ciencias del espíritu, o como él las llamaba, ciencias subjetivas (derecho, religión, arte e historia). Ricoeur considera que, gracias a los avances de la hermenéutica contemporánea la explicación ya no se puede decir que sea exclusiva de las ciencias naturales y menos que sea una herencia de estas. Conviene en que la explicación proviene de modelos lingüísticos porque el análisis estructural del texto está relacionado con la semántica. Por su lado, la interpretación también se ha alejado de la noción formal de comprensión establecida por Dilthey<sup>61</sup>. En este orden de ideas el texto, como discurso fijado por la escritura, puede ser explicado e interpretado en el proceso de lectura. Si se aísla del mundo y del autor el texto puede ser explicado estructuralmente y si se propicia que se realice como habla, porque todo discurso es primero habla y pensamiento, y se lo reincorpora a la comunicación viva, al diálogo, entonces puede ser interpretado.

Estas maneras de abordar el texto, según Ricoeur, son dos posibilidades legítimas y complementarias puesto que considera que “el análisis estructural es una etapa

---

<sup>59</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. 365.

<sup>60</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. 376.

<sup>61</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999). 59.



*necesaria entre una interpretación ingenua y una interpretación crítica*<sup>62</sup>. Cuando acontece este fenómeno en el proceso de lectura, se puede decir que la explicación y la interpretación pueden ubicarse en un plano de correlatividad, lo que Ricoeur llama el *arco hermenéutico*, en el que se posibilita “...integrar las actitudes opuestas de la explicación y de la comprensión en una concepción global de la lectura como recuperación de sentido”<sup>63</sup>.

En la necesidad de acercarse a la comprensión, a esa búsqueda de sentido que todo proceso de investigación histórica necesita, se tomarán en cuenta los postulados de Gadamer y Ricoeur bosquejados en las líneas anteriores. El primero desde su concepción del círculo hermenéutico en el cual se busca ampliar el horizonte interpretante por medio de la conciencia histórica y el segundo desde lo que él llama el arco hermenéutico en el cual cabe el proceso de análisis estructural para pasar de la etapa de interpretación superficial (fase de los preconceptos) a la hermenéutica crítica (interpretación profunda); teniendo en cuenta que el análisis estructural es concebido para proteger la objetividad del texto, protección que se realiza mediante la explicación.

- **De la semiología**

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*<sup>64</sup> abrió, a comienzos del siglo XX, un campo fecundo que permitió el estudio del signo en general (verbal y no verbal). Roland Barthes, partiendo de este presupuesto, consideró, en su texto *Elementos de Semiología* (1971), que esta se encargaría del estudio de todos los sistemas de signos independientemente de su sustancia o sus límites; esto quiere decir que el estudio se puede aplicar, no sólo al signo lingüístico propiamente dicho, sino también a imágenes (fotografía, pintura, cine), música, gestos y todo tipo de objetos que constituyan 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 lingüísticos”<sup>65</sup>. En lo que concierne a este trabajo, los materiales que fueron sometidos 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 significación (semiosis) en los signos acústicos (grabaciones) y no

---

<sup>62</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*. 77.

<sup>63</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*. 77.

<sup>64</sup> Ferdinand Saussure, *Curso de lingüística general*. (Buenos Aires: Losada, 2005). 66.

<sup>65</sup> Pierre Guiraud, *La semiología*. (México: Siglo XXI, 1978). 7.

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. Consideró, en su momento, “...*que pese a la invasión de las imágenes, la nuestra es más que nunca una civilización de la escritura*”<sup>66</sup>. Agrega, además, que, a pesar de esta relación de subordinación, el lenguaje no es tomado en sus unidades mínimas de significación sino que se aborda en “...*fragmentos más amplios del discurso que remiten a objetos y episodios, los cuales significan bajo el lenguaje, pero nunca sin este*”<sup>67</sup>.

En el mismo texto Barthes hace otra especificación que se tuvo en cuenta en el proceso investigativo: la pertinencia. Esto quiere decir que el trabajo semiológico debe obedecer al propósito de reconstruir ampliamente los sistemas de significación antes de relacionarlos con campos conexos (psicológico, sociológico, económico, físico, histórico, educativo, entre otros) con los cuales los signos musicales tienen vinculación. Para la semiología es pertinente que estos campos estén en estrecha relación con la significación; sin embargo, la actitud del investigador fue la de buscar, denodadamente, derivas en los signos estudiados que estuvieran relacionadas con el objeto de estudio.

En otro plano del campo semiológico, Guiraud permite la distinción entre signo lógico y signo emotivo, entre lo objetivo y lo subjetivo, la inteligencia y la afectividad, el saber y el sentir, lo denotativo y lo connotativo, en últimas, entre las ciencias y las artes. En este sentido la música posee dos niveles de semiosis. En el uno el signo es inmotivado, convencional, arbitrario, monosémico y denotativo; en el otro el signo es motivado, natural, polisémico, subjetivo y connotativo. El primero está relacionado con el código de lecto-escritura, la notación musical, en el cual hay una relación convencional de signos universalmente aceptada<sup>68</sup>. Estos signos poseen una significación concreta y precisa que es entendida por los músicos de cualquier región del mundo y que puede parangonarse con los signos lingüísticos en su función denotativa o con los matemáticos. El segundo caso, el signo motivado, es el que está relacionado con la subjetividad. Este signo

---

<sup>66</sup> Roland Barthes, *Elementos de semiología*. (Madrid: Editorial Alberto Corazón, 1971). 14.

<sup>67</sup> Roland Barthes, *Elementos de semiología*. 14.

<sup>68</sup> Excepción hecha para la música contemporánea en la cual los compositores no han podido ponerse de acuerdo en una gramática que facilite la interpretación de sus obras. Salvo en el caso de unos pocos signos, en la mayoría de los trabajos sus creadores deben colocar una relación de los signos usados en ellos.

transmite una semiosis relativa por su carácter polisémico y está relacionado, como bien lo expresa Rubén López Cano, con

“...el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad o pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música”<sup>69</sup>.

No obstante esta división entre el signo lógico y el emotivo es de convenir con Guiraud que, debido a ciertas tendencias, también se establecen niveles de relatividad aquí. De esta apreciación se infiere que los signos no son radicalmente convencionales o naturales, arbitrarios o motivados, homológicos o analógicos, objetivos o subjetivos, etc.<sup>70</sup>. Si se observa, por ejemplo, el patriotismo y el chauvinismo, emociones producidas en un individuo al escuchar el himno nacional, se puede apreciar que poseen un alto grado de convencionalidad generada por la publicidad que el Estado despliega en torno a la nacionalidad y los símbolos patrios. De igual modo, la aceptación o el rechazo a un determinado tipo de música, puede presentar un dejo de arbitrariedad originado en el prejuicio social en torno al grupo étnico que la produce. Este hecho puede condicionar la reacción favorable o desfavorable del individuo. Para el caso del presente trabajo, es evidente el rechazo de un sector de la sociedad pastusa frente a la proliferación de las músicas caribeñas, compuestas e interpretadas por músicos mestizos, mulatos y negros.

Para evitar la relatividad, el signo debe restringir su significación a niveles monosémicos; para lograr esto se hace necesario que se establezca un acuerdo entre los usuarios del mismo. En la música no existe un acuerdo entre compositor y auditorio, por ejemplo, sobre la relación emotiva de un acorde, de un tracto melódico o de un esquema rítmico en particular. A pesar de haberse generalizado la idea entre los músicos de que el acorde menor es triste y el mayor es alegre, no se constituye en un principio generalizador porque queda excluida la extensa variedad de acordes alterados utilizados tanto en la música popular como en la académica. Se dice que los ritmos repetitivos y ágiles son alegres pero puede darse el caso de que estos acompañen textos que denoten tristeza, rencor, venganza, desamor o dolor, como es el caso de los corridos mexicanos. Esto implica que el trabajo semiológico en este campo específico deberá relacionar

---

<sup>69</sup> Rubén López Cano, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitiva de la música*. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). (30 de agosto de 2013).

<sup>70</sup> Pierre Guiraud, *La semiología*. 17-18.

muchos elementos: armonía, melodía, ritmo, texto, morfología, tendencia compositiva y estética, contexto social (tanto en el que se origina como en el que se consume la música), así como su contexto histórico. Al respecto Óscar Hernández Salgar comenta que

...el significado musical se puede entender... como el resultado de una articulación entre el texto musical, sus usos decantados históricamente, su convencionalización cultural, por un lado, y el sujeto oyente, su experiencia auditiva y su nivel de familiaridad con el estilo, por el otro. Los significados emergen en la experiencia activa de una audición (o interpretación) musical en un momento histórico y cultural particular. Por esta razón, el estudio de la significación musical difícilmente se puede limitar al estudio del texto (partitura) o al del tópico como construcción cultural. Se hace necesario entender qué pasa concretamente en el momento del encuentro entre música y sujeto<sup>71</sup>.

Dicho estudio deberá centrarse en la descripción de los procesos creativos, en la estructura de la obra compuesta y en los diferentes niveles de la percepción. Son importantes tres actores en este estudio: el compositor, el intérprete (instrumentista, cantante, director) y el oyente, consumidor individual y colectivo, dado que la semiótica estudia el hecho musical en función de su contexto social. El intérprete, a la vez que devela el sentido del creador de la obra, involucra también su emotividad, hecho que permite vivificar la música y darle, de paso, una connotación muy amplia<sup>72</sup>. Este actor reviste una gran importancia por su papel de transmisor, de medio sensible de la música. José Luiz Martínez, semiólogo de orientación peirciana, dice que *“...es en la complejidad del campo de los interpretantes donde la música realmente se presenta, existe y significa”*<sup>73</sup>.

La concepción estética se refleja en las estructuras melódica (incluye el texto cuando es música vocal), armónica y rítmica -lo mismo que la forma, la dinámica y la agógica- y en la periodicidad con que estos elementos se repiten en la obra. Dichos elementos son los que ponen en escena las intencionalidades del compositor concebidas al interior de los parámetros estéticos en los cuales se

---

<sup>71</sup> Óscar Hernández Salgar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 7, No. 1. (Bogotá: Universidad Javeriana, 2012). 57. <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>.

Código SICI: 1794-6670(201203)7:1<39:SMHESM>2.3.TX;2-E

<sup>72</sup> La relación compositor-intérprete-consumidor genera un flujo en espiral porque la respuesta del último condiciona la orientación del creador y mueve a incorporar elementos técnicos y estéticos al intérprete. Esta concepción servirá para analizar cómo los compositores locales se vieron en la necesidad de cambiar los cánones establecidos por la tradición andina colombiana para poder entender e interpretar los nuevos ritmos, movidos por una sociedad que demandaba ritmos cadenciosos y sensuales.

<sup>73</sup> José Luiz Martínez, “Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce”. *Revista Signa* No. 10 (Alicante: 2001). 177-192.

inscribe. El análisis estructural de la obra aborda estos elementos permitiendo establecer vínculos morfológicos bien sea del orden popular o académico.

La semiología fue muy útil en el análisis de la información de los diferentes ejes de la modalidad de educación musical informal puesto que el desarrollo de sus procesos se dio al margen de la escolaridad; por lo tanto, no contó con documentos convencionales (planes de estudio, programas sintéticos de asignaturas, acuerdos de creación, reglamentos, etc.) que permitieran acercarse a sus concepciones educativas, pedagógicas, didácticas y metodológicas. De esta modalidad sólo existen sus productos, bien sean escritos (partituras) o grabados (discos).

- **La historia oral**

En términos muy simples, la historia oral hace referencia a “...*las memorias y los recuerdos de la gente viva*”<sup>74</sup>. Dada la corta duración de la vida humana en relación con las grandes eras de la historia es lógico pensar que estas memorias son útiles sólo para la recuperación del pasado cercano. En este sentido el período objeto de estudio (1938-1965) es, lo que se podría llamar, historia reciente. Y lo es porque algunas personas nacidas antes de la fecha inicial aún viven y, como es obvio, muchos de los que nacieron durante este lapso también. Tanto unos como otros conservan una memoria útil a la construcción histórica de la ciudad en diferentes campos. La memoria acumulada en estas personas es abundante y rica desde dos puntos de vista: hay quienes recuerdan los acontecimientos destacados de la vida social, económica, política y cultural de la ciudad, y también aquellos que sólo rememoran los hechos cotidianos. Los dos son igualmente valiosos en la medida en que su testimonio llenó los vacíos dejados por las fuentes documentales.

El testimonio oral no ha sido bien visto por los historiadores “serios” por la falibilidad de su contenido. Al buscar en la mente de una persona los hechos del pasado se interponen un sinnúmero de factores que pueden sesgar la investigación y por ello es un recurso al que el historiador acude con poca recurrencia.

Como tal (la historia oral), está sometida a todas las vaguedades y debilidades de la mente humana; no obstante, en este punto no es considerablemente diferente de la historia como un todo, que con frecuencia es distorsionada, subjetiva y vista a través del cristal de la experiencia contemporánea... Abundante en triunfos y

---

<sup>74</sup> Thad Sitton, *Historia oral*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1989). 12.

tragedias personales, es una historia de la persona común, de quienes no aparecen en los documentos, pero que son capaces de hablar articuladamente<sup>75</sup>.

Es útil para la reconstrucción de la vida cotidiana de los pueblos y sirve de soporte para comprender los hechos “mayores” privilegiados por el historicismo tradicional.

## **Metodología**

El planteamiento del campo problémico de la investigación hizo necesaria la utilización de procedimientos alternativos que hicieron posible 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 campos social, político, estético y religioso. Dichos procedimientos estuvieron estrechamente relacionados, como se vio, con la hermenéutica y semiología críticas.

Las características propias de este trabajo -enfoque desde la corriente de la Historia Social, tratamiento crítico de las fuentes, resultados de investigación particulares y no generales y vinculación intelectual, emocional y anímica del investigador con el objeto de estudio-, lo inscriben en el paradigma cualitativo. En los procesos de recolección de información y de triangulación, el investigador debió recurrir a testimonios orales y a usar recursos propios de la etnografía; sin embargo, su carácter es netamente histórico ya que la generalidad de sus procedimientos metodológicos pertenece a este campo.

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 fue sometido 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 preconceitos 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

---

<sup>75</sup> Thad Sitton, *Historia oral*. 12.

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 construir un conocimiento histórico más confiable. Respecto de las fuentes orales es de 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 la información. Estas preguntas eran respondidas de manera evasiva o con simples monosílabos. Como consecuencia se hizo necesario 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 elaborada, en específico, para cada entrevistado<sup>76</sup>. La resultante de este proceso fue una gran cantidad de información pertinente para la comprensión del campo problémico cuyo contenido fue necesario trasvasar inmediatamente 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 secundaria.

Las fuentes primarias fueron consultadas en archivos institucionales, recursos de la Internet y colecciones particulares; entre las primeras se encuentran las siguientes: Universidad de Nariño, Banda Departamental del Nariño, Banco de la República de Pasto, Colegio Champagnat y 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, las de la Universidad de Nariño y la Universidad Mariana, y archivos y colecciones particulares de las familias Coral, Burbano y la personal. Con relación a la Internet, el recurso más usado, como podrá verse en la bibliografía, fue YouTube. Las fuentes secundarias se tomaron de las investigaciones, específicas y generales, relativas al objeto de estudio descritas en los antecedentes de investigación.

---

<sup>76</sup> Tampoco fue posible utilizar, salvo un caso, el procedimiento de la grabación por la considerable inhibición que esto generaba entre los entrevistados. Este recurso, por demás útil, es uno de los más importantes en el registro de la historia oral.

## CAPÍTULO I

### LA EDUCACIÓN MUSICAL EN PASTO EN UN CONTEXTO DE TRANSFORMACIÓN, REACCIÓN Y RESISTENCIA: 1938-1965.

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

##### 1.1.1. Transformación, reacción y resistencia, desde la lucha ideológica.

Las primeras décadas del siglo XX fueron para Pasto 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 estuvieron acompañadas 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, está asociado 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 del presente 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 insipiente burguesía que empezó a perfilarse en la escena socio-política de la ciudad a finales del siglo XIX.

La clase dominante, que afianza 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*”<sup>77</sup>. Para lograr controlar a la población, las élites tienen a su servicio medios coercitivos de tipo físico e ideológico que, siguiendo 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,

---

<sup>77</sup> 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 No. 3, 1983. Traducción de Graciela Morzade. Buenos Aires), [http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/17\\_07pole.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/17_07pole.pdf). (6 de mayo de 2014).



partidos políticos, sindicatos, medios de comunicación y culturales como la literatura, las artes y los deportes)<sup>78</sup>. Dice el citado pensador que en los ARE existen formas de control ideológico pero de forma muy atenuada, primando en ellos 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”<sup>79</sup>.

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 capas más profundas de su mente subconsciente. Una vez dicho individuo actúe desde los tópicos impuestos por el sistema ideológico reinante, ya no será necesario tomar acciones de tipo físico como castigarlo o someterlo por medio de la fuerza, porque este configura un estado de subjetivación que lo autorregula manteniéndolo 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”<sup>80</sup>. 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 repartición 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 está ubicada en el plano de la infraestructura y busca el control de los medios de producción, pero en los comienzos del capitalismo fue, además, superestructural<sup>81</sup>. La lucha por el control económico no estaba dada entre dueños

---

<sup>78</sup> Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, En: *Ideología, un mapa de la cuestión*, eds. Slavoj Žižek. (México: Fondo de Cultura Económica, 2003). 115-155.

<sup>79</sup> Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”. 128.

<sup>80</sup> Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”. 152.

<sup>81</sup> Esta subvaloración de la superestructura por el marxismo clásico, como es sabido, ha sido revaluada por distintas corrientes neomarxistas, donde evidenciaron la importancia no solamente del control de los medios de producción sino también del control del acceso al discurso, a las manifestaciones culturales, etc. generándose lo que se ha concebido como control de las subjetividades.

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*”<sup>82</sup>. Desde algunas corrientes del neomarxismo como la althusseriana, dicha lucha se ubica en el plano ideológico en la cual 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, ideas que llevaron a occidente a los más profundos cambios de los cuales la historia da cuenta.

En este contexto, en América se produjeron las revoluciones y la Nueva Granada se independizó de España dejando atrás la monarquía para hacer su ingreso al republicanismo. Pero los cambios tuvieron un desarrollo desigual debido a un cúmulo de factores que hicieron que ciudades como Pasto, a comienzos del siglo XX, aún se desarrollaran 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*”<sup>83</sup>. Es en este escenario en el que 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*”<sup>84</sup>. 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.

---

<sup>82</sup> Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. (Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1996). 22.

<sup>83</sup> Gerardo Cortés Moreno, “Las clases sociales en Pasto”. En: *Manual Historia de Pasto*, editado por Academia Nariñense de Historia, vol. XIII. (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2012). 218-236.

<sup>84</sup> Justo Cuño, “Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)”, *Revista de Indias*, vol. LXXIII, n° 259 (2013): 668.

La ciudad mantenía una economía autárquica porque los canales de acceso eran dificultados por barreras naturales en todos sus puntos cardinales. 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”<sup>85</sup>. Su gobierno estaba orientado por 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:

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.<sup>86</sup>.

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, generando una grieta en las concepciones tradicionales para darle cabida a otras maneras de pensar, de hacer, de comportarse 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 dio inicio a la que se denominó Primera República Liberal, esta contienda que fue promovida por los defensores del federalismo y terminó por implantar la Constitución de Rio Negro de 1863. Esta Constitución consagró todas las libertades posibles, fortaleció el Congreso, debilitó el poder ejecutivo y limitó las acciones de la Iglesia sujetándola al control

---

<sup>85</sup> Benhur Cerón Solarte. “Pasto: vida cotidiana, siglo XX”. En: *Manual de Historia de Pasto*, editado por Academia Nariñense de Historia, vol. II. (Pasto: Alcaldía de Pasto, 1998). 149-189.

<sup>86</sup> Gerardo León Guerrero Vinuesa, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*. (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2004). 57.

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 modificaciones estructurales pero que, contrariamente, contribuyeron a agudizar las diferencias entre conservadores y liberales, diferencias que produjeron múltiples enfrentamientos armados que tuvieron su máxima expresión en la Guerra de los Mil Días.

En dicho 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”<sup>87</sup>. Por medio de él, el pensamiento reformista liberal buscaba consolidar cambios que sirvieran de impulso para el desarrollo económico y la modernización del país. El Decreto es la viva manifestación del pensamiento utilitarista burgués europeo forjado en las ideas de la ilustración, en tanto que “...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”<sup>88</sup> y en general, todo aquello que hace 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”<sup>89</sup>. Uno de los aspectos más críticos que posee el Decreto es la neutralidad religiosa porque excluye del pensum de estudios la materia de religión. Da autonomía a los padres de los estudiantes para que sean estos los que tomen, libremente, la decisión de acercar a sus hijos a la religión católica por medio del sacerdote de su parroquia<sup>90</sup>. Con esto, el Estado se libera de la sujeción a la Iglesia católica y crea las bases para el fomento de la libertad de cultos. Como es de suponerse estas medidas tendrían fuerte oposición en Pasto. Guerrero comenta cómo en el Colegio Académico sus directivas decidieron no acatar estas disposiciones produciendo con ello agudos enfrentamientos entre profesores, estudiantes, padres de familia y clérigos<sup>91</sup>. El Decreto se analizará en el siguiente Capítulo cuando se aborde lo relacionado con la enseñanza musical en las escuelas.

---

<sup>87</sup> Jaime Jaramillo Uribe, *Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre de 1870*.

[http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/5\\_8docu.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/5_8docu.pdf). (17 de mayo de 2014).

<sup>88</sup> Jaramillo Uribe, *Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre de 1870*.

<sup>89</sup> Gerardo León Guerrero Vinuesa, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*. 15-16.

<sup>90</sup> Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre 1º de 1870, Artículo No. 36.

<sup>91</sup> Gerardo León Guerrero Vinuesa, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*. 14.

Veintitrés años después de la proclamación de la Constitución de Rio Negro, tras profundos 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, imponiendo el gobierno centralista y redimió a la Iglesia católica devolviéndole todas sus propiedades y privilegios. El encabezado del documento expresa taxativamente: *En el nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad*. Teniendo 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, llamada el Plan Zerda, con su respectivo decreto reglamentario, el Decreto No. 349 del 31 de diciembre del mismo año.

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.)<sup>92</sup>. 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 el joven universitario estaba alineado en la doctrina católica por el trabajo realizado sobre él en los períodos precedentes. 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 había 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. La Ley pretende generar, al decir de Pablo Santacruz Guerrero, la complementación entre el amor patrio, los estudios humanistas y la educación para el trabajo<sup>93</sup>. Esta Ley se analizará cuando se hable de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, la cual nació bajo el amparo de la Escuela de Artes y Oficios que tiene sus orígenes en este marco legal.

---

<sup>92</sup> Decreto No. 349 del 31 de diciembre de 1892, artículos 32, 34 y 76.

<sup>93</sup> Pablo Santacruz Guerrero, “El entorno discursivo de la Ley Uribe: la relación saber-poder y el carácter instituyente de la ideología”. *Revista de Historia del Educación Colombiana* No. 14 (2011): 75-96.

En las primeras décadas del siglo XX, muchas de las reformas que se estaban dando en Pasto eran promovidas, a pesar de su derrota en la Guerra de los Mil Días, por ciudadanos liberales, los nuevos ricos<sup>94</sup>, quienes querían la 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.

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*”<sup>95</sup>. Jaramillo habla aquí de la nobleza española cuyo comportamiento frente a 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*”<sup>96</sup>. Esta evidente nostalgia se immortaliza en su célebre frase: *Pasto se va*, tan citada por estudiosos de la historia de esta ciudad<sup>97</sup> y que, al parecer, en su intención básica, proviene de un

---

<sup>94</sup> Esta denominación se adjudicaba, generalmente, a personas carentes de títulos nobiliarios y apellidos de abolengo cuya fortuna se derivó del esfuerzo personal y del trabajo físico. Esta clase de personas no tenía cabida en la élite pastusa porque se los consideraba miembros del vulgo. La relación amorosa entre miembros de la clase aristocrática y los nuevos ricos era repudiada, salvo cuando los primeros estaban de capa caída.

<sup>95</sup> Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. 21.

<sup>96</sup> Alfredo Verdugo Villota, “Ciudad de Pasto en el presente siglo”. En: Manual de historia de Pasto, tomo 1, segunda edición. (Pasto: Academia Nariñense de Historia, 2004). 411.

<sup>97</sup> Han citado este texto en sus escritos, entre otros, Benhur Cerón Solarte, Alfredo Verdugo Villota, Gerardo Cortés Moreno y Pablo Santacruz Guerrero.

texto de los hermanos Ángel y Rufino José Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, volumen I (1892)<sup>98</sup>. 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<sup>99</sup>.

Santacruz encuentra una contraposición entre el *Pasto se va* y el *así sea*; el primero como la interpelación al entumecimiento monacal que vivía la ciudad y el segundo “...como una fuerza inercial de resistencia”<sup>100</sup> que buscaba perpetuar ese estado. Los aparatos ideológicos de la clase hegemónica pastusa, especialmente 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 amen), 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”<sup>101</sup>.

Continuando con la hegemonía que venía desde 1886, el conservatismo dominó el ámbito político las tres primeras décadas del nuevo siglo, alternando acciones entre los progresistas y los ortodoxos hasta que es nuevamente interpelado por el advenimiento de la segunda república liberal, 1930, donde 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 en 1932. Ante estos irrefrenables hechos, el poder de la clase dominante empezó a fracturarse paulatinamente no sin antes reaccionar fuertemente por medio de sus aparatos ideológicos 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),

---

<sup>98</sup> Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, 205.

<sup>99</sup> 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 de doctorado en Ciencias de la Educación, Universidad de Nariño, 2011. 213.

<sup>100</sup> 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.

<sup>101</sup> Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. 153.

primer gobernador de Nariño (1904-1909). Estos dos personajes poseían una alta formación intelectual y humanística y estaban dotados de 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 puso como su primer rector a Belalcázar<sup>102</sup>.

En un afán por mantenerse en el poder, la clase conservadora echó mano de ideas poco ortodoxas y 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 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*”<sup>103</sup>. La situación que se estaba presentando en Pasto, en las primeras décadas del siglo XX, reflejaba tardíamente lo que estaba sucediendo en el centro del país y más tardíamente 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<sup>104</sup>.

Las reformas educativas adelantadas por los conservadores progresistas estaban impregnadas 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 ingeniería. Esta carrera fue creada y regentada por algún tiempo por 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

---

<sup>102</sup> Carlos Eduardo Castro Chamorro, “Benjamín Belalcázar: primer rector de la Universidad de Nariño”. En: *Personajes importantes en la historia de la Universidad de Nariño*, eds. Gerardo León Guerrero (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.

<sup>103</sup> Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. 21.

<sup>104</sup> Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. 22.



carreteras para interconectar los municipios del departamento y así promover el desarrollo económico regional. Esta Facultad fue cerrada en 1910 por el conservatismo ortodoxo encabezado por Eliseo Gomezjurado, quien clausuró también la Revista de Matemáticas e Ingeniería<sup>105</sup>. 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 de desaparecer del panorama político, fueron los móviles que empujaron a los conservadores progresistas a proponer cambios que, hasta entonces, no estaban dentro de su consideración.

Los cambios, bien fueran promovidos por conservadores progresistas o por liberales, permitieron que la ciudad se fuera conectando paulatinamente con los desarrollos que estaba 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 que permitió que fluyeran, menos restrictivamente, sentimientos de alegría y exultación. La música está presente en este proceso y desempeña un papel muy importante.



La sociedad pastusa reunida en el Club Colombia en las festividades de los carnavales de 1944. En esta fotografía, tomada en enero de 1944<sup>106</sup> y perteneciente a la familia Burbano, vemos parte de la alta sociedad pastusa reunida en uno de los salones

<sup>105</sup> Carlos Eduardo Castro Chamorro, “Benjamín Belalcázar: primer rector de la Universidad de Nariño”. 22.

<sup>106</sup> La fecha se establece a partir de otra perteneciente al mismo álbum en la que sólo posan los miembros de la Orquesta Jazz Colombia. En ella la fecha aparece escrita a mano.

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 están disfrazados 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 fueron usadas en dicho carnaval de manera masiva hasta los años setenta.

No es la típica foto social donde los posantes asumen un rol determinado y se cuidan de quedar bien retratados para la posteridad. El *Stadium*<sup>107</sup> de esta fotografía está 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 ha 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 que fue 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<sup>108</sup> y los repertorios que interpretaba estaban relacionados 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*<sup>109</sup> del que habla Roland Barthes, un detalle fruto del azar: en la pared izquierda del salón está 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, refleja una especie de trampa que la autonomía del lenguaje fotográfico pone a las jerarquías sociales rígidamente establecidas cuestionando su legitimidad.

### **1.1.2. Pasto desde la vida cotidiana.**

La construcción del conocimiento histórico de una ciudad cuenta, ineludiblemente, con el horizonte desde el cual el investigador emite su opinión sobre la realidad del

---

<sup>107</sup> El *studium* hace referencia, en términos generales, a lo manifiesto. En el Capítulo III se hablará con más detalle del *studium* abordando los planteamientos de Roland Barthes en su texto *La cámara lúcida* (1989).

<sup>108</sup> Entrevista a Burbano Orjuela, Javier, Pasto, 1 de julio de 2012.

<sup>109</sup> El *punctum* se refiere, en términos generales, a lo insospechado. Se hará referencia al *punctum* según lo que se dijo en la nota 31.

pasado. Esto, según Gadamer<sup>110</sup>, 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. Pasto ha sido vista muchas veces con ojos 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 en favor del realismo español le han colocado una impronta fatídica con la cual deben cargar sus habitantes como hado ineluctable. Pero esta tendencia no sólo engrosa la historiografía oficial nacional sino que también blanda en los textos de muchos investigadores locales cuyos constructos históricos, lejos de ofrecer comprensión, producen confusión.

La historia de una ciudad no sólo es el conjunto de sus “errores”, pues es también el conjunto de todas sus acciones, bien se consideren acertadas o desacertadas. La función del historiador es lograr la comprensión de esas acciones, buscando saber, por todos los medios, por qué las personas actuaron como lo hicieron. El objeto de estudio del historiador, tradicionalmente, ha sido el conflicto bélico y los hombres iluminados que lideraron las grandes transformaciones, ignorando el “pequeño” hecho y el personaje anodino que, desde su modesta ubicación, coadyuva en 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<sup>111</sup>.

Esta definición de hombre evita segmentarlo y desmembrarlo. 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*”<sup>112</sup> 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 de sus aciertos como los logros de su arte, literatura y pensamiento.

---

<sup>110</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977). 337.

<sup>111</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 40-41.

<sup>112</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. 41.

Es 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:

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<sup>113</sup>.

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 está motivada en *La vida en los Andes colombianos* (1919), texto autobiográfico de Fortunato Pereira Gamba. El hilo conductor de dicho pensamiento traza una ruta desde la orientación liberal de éste hasta la marxista de Cerón, en la que se advierte una marcada concepción antirreligiosa. Esta manera 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)<sup>114</sup>. Sin embargo, existen otros aspectos que son fundamentales en su desarrollo histórico como el arte, por ejemplo, que no han sido considerados 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,

---

<sup>113</sup> Benhur Cerón Solarte. “Pasto: vida cotidiana, siglo XX”. En: *Manual Historia de Pasto*, editado por Academia Nariñense de Historia, vol. II. (Pasto: Alcaldía de Pasto, 1998). 149-189.

<sup>114</sup> Sergio Elías Ortiz, “El pleito de la nobleza”, *Boletín de Estudios Históricos*, Vol. 5, No. 55 (1934). 213-220.

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<sup>115</sup>.

Desde los estudios de Milciades Chaves hasta los presentes, el pensamiento liberal ha tenido carácter mesiánico; la tendencia generalizada es la de considerar que, gracias al liberalismo, los pastusos lograron salir de ese “*pozo horrible de fanatismo y suciedad*”<sup>116</sup> en que vivían. Esta misma tendencia historicista ha contribuido a generar una imagen idealizada de Fortunato Pereira Gamba<sup>117</sup>, desconociendo que los reales intereses de este ingeniero en venir al sur estaban más relacionados 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*”<sup>118</sup>.

Cuando sus coterráneos trataban de disuadirlo diciéndole que descendería al más espantoso de los infiernos de Dante, donde sus habitantes se alimentaban con piojos<sup>119</sup> 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 llegar a la riqueza y a la prosperidad*”<sup>120</sup>. 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<sup>121</sup>, con mala suerte, por cierto.

---

<sup>115</sup> Alfredo Verdugo Villota, “Reseña de la música en Nariño”, *Revista de Historia*, vol. VIII No. 59 (1986). 39.

<sup>116</sup> Fortunato Pereira Gamba. *La vida en los Andes colombianos*. (Quito: Imprenta de El Progreso, 1919). 198. Estas duras palabras son, al decir de Pereira Gamba, la opinión que tenían en Bogotá respecto de la ciudad de Pasto.

<sup>117</sup> Milciades Chaves Chamorro. *Desarrollo de Nariño y su Universidad*. (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1983). 243. En un evidente proceso de idealización, Milciades Chaves 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 de Pereira Gamba.

<sup>118</sup> Fortunato Pereira Gamba. *La vida en los Andes colombianos*. 197.

<sup>119</sup> Fortunato Pereira Gamba. *La vida en los Andes colombianos*. 198.

<sup>120</sup> Fortunato Pereira Gamba. *La vida en los Andes colombianos*. 198-199.

<sup>121</sup> Fortunato Pereira Gamba, *La vida en los Andes colombianos*. 284.

Pero ante este panorama prevalece otra imagen, otra manera 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 esperanza. Palabra, sobre todo, llena de amistad. Tanto la vida como la ciencia tienen el mayor interés en que este encuentro sea fraternal<sup>122</sup>.

En el artículo *Karl Brunner y el plan regulador urbano de Pasto, 1941*, hay una manera 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<sup>123</sup>.



---

<sup>122</sup> Marc Bloch. *Introducción a la historia*. (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997). 112.

<sup>123</sup> María Teresa Álvarez, “Karl Brunner y el Plan Regulador Urbano de Pasto, 1941. En: *Manual de Historia de Pasto*, vol. XII. Academia Nariñense de Historia. (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2004). 126.

San Juan de Pasto, la actual capital del Departamento de Nariño, es una de las primeras ciudades fundadas por los españoles en tierras americanas, ocurrida hacia 1537. Entre 1857 y 1904<sup>124</sup> 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 comenta 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*”<sup>125</sup>. La segregación del territorio del Gran Cauca se produjo en 1904, no sin antes presentar un sinnúmero de dificultades que debieron sortearse por quienes buscaban denodadamente independizarse del gobierno de Popayán para que Nariño pueda regir sus propios destinos.

En los albores del siglo XX la sociedad pastusa estaba compuesta, básicamente, por tres clases sociales. La clase alta la integraban las familias herederas de la tradición señorial colonial, dueños de grandes extensiones de tierra, asistidos por un nutrido grupo de sirvientes; además, hacían 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, integrado por comerciantes lugareños y foráneos que, en materia de abolengo, sus árboles genealógicos tenían pocas o ninguna rama, pero que, gracias a su disciplina y empeño, lograron acumular capital y propiedades inmuebles. La tercera clase estaba conformada principalmente por obreros, labriegos y sirvientes; este grupo mayúsculo estaba desposeído de abolengo, pureza de sangre, dinero y propiedades.

Esta división social, sin embargo, no era taxativa; también era dado encontrar 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, vivían en condiciones muy precarias, buscando casar a sus hijas con herederos de las familias adineradas, sin importar la procedencia<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Esta dependencia inició con la Ley del 15 de junio de 1857 que da vida a los estados soberanos de los Estados Unidos de Colombia que ubica las provincias del sur en el territorio del Gran Cauca. Esto tuvo vigencia hasta la promulgación de la Ley 1ª del 6 de agosto de 1904 que creó el décimo departamento llamado Nariño.

<sup>125</sup> Alfredo Verdugo Villota, “La ciudad de Pasto en el presente siglo”. En: Manual de Historia de Pasto, vol. I. Academia Nariñense de Historia. (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2004). 408.

<sup>126</sup> Gerardo Cortés Moreno. “Pasto en los años 40”. En: Manual de Historia de Pasto. Academia Nariñense de Historia. (Pasto: Alcaldía de Pasto, vol. IV, 2000). 286-289. En este texto Gerardo Cortés Moreno cuenta, jocosamente, la anécdota del casamiento de una bella joven, hija de una distinguida familia, con un cultivador de papa.

Para el primer caso se citan como ejemplos a Hermógenes Zarama, importador y distribuidor de radios y accesorios de la marca Philips<sup>127</sup>; a Daniel Zarama, dueño de negocios donde se ofrecía calzado, perfumes y ropa, entre otros artículos<sup>128</sup>; José María Navarrete, constructor del teatro Alcázar en 1942<sup>129</sup> 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<sup>130</sup>.

Las clases marginales cargaban con muchos pesos históricos que reproducían las relaciones de sometimiento, generación tras generación. Esta clase era responsabilizada, además, 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 manera:

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<sup>131</sup>.

Este avezado político endilgaba el atraso del país a la impureza racial de la población indígena, negra y mestiza. Laureano 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"<sup>132</sup>. Como es bien conocido el partido Conservador se inscribió en la ideología fascista del partido de la Falange Española, situación que también caracterizó al conservatismo latinoamericano<sup>133</sup>. En este partido político

---

<sup>127</sup> Revista Ilustración Nariñense No. 57, 1935. Páginas comerciales.

<sup>128</sup> María Teresa Álvarez, *Elites intelectuales en el sur de Colombia*. (Pasto: Universidad de Nariño, 2007). 261.

<sup>129</sup> Revista Ilustración Nariñense No. 79, 1942.

<sup>130</sup> María Teresa Álvarez, *Elites intelectuales en el sur de Colombia*. 261.

<sup>131</sup> Ilustración Nariñense, No. 66. Agosto de 1938.

<sup>132</sup> Miguel Malagón Pinzón y Diego Nicolás Pardo Motta. "Laureano Gómez, la Misión Currie y el proyecto de reforma constitucional de 1952". *Revista Criterio Jurídico* Santiago de Cali V. 9, No. 2 (2009). 9.

<sup>133</sup> José Ángel Hernández. "Los Leopardos y el fascismo en Colombia", *Revista de Historia y Comunicación Social*, No. 5 (2000): 221-222. file:///C:/Users/Administrador/Downloads/20484-20524-1-PB%20(1).PDF (4 de agosto de 2001)



se dieron facciones de militantes jóvenes que fueron defensores del socialnacionalismo hitleriano, posiciones políticas que no fueron plenamente aceptadas por los viejos dirigentes, pero que tampoco fueron condenadas<sup>134</sup>.

Este pensamiento segregacionista está asociado con la famosa Ley 114 del 20 de diciembre de 1922, la 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, emitió 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 deben 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<sup>135</sup>.

La ciudad, en su aspecto urbano, en 1906, según el plano de Jesús Rivera, estaba constituida por diez carreras y trece calles que formaban 64 manzanas, las mismas que graficara Hijinio Muñoz en 1864, que es, a su vez, muy similar al plano que levantó Alejandro Vélez por encargo de Pablo Murillo en 1816<sup>136</sup>. 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”*<sup>137</sup>. Su aspecto reticular obedecía al ordenamiento social establecido por los españoles desde la época colonial. El marco de la Plaza de la Constitución estaba reservado para las familias de alcurnia: Eraso, Navarrete, Moncayo, Candia, Zarama, Santacruz, Ortiz, Bucheli, Guerrero y Astorquiza, entre otras. Este mismo espacio era compartido con la Iglesia y el poder político y financiero. En orden descendente, y ocupando las manzanas aledañas al centro de la ciudad, estaban ubicados los comerciantes y

---

<sup>134</sup> José Ángel Hernández. “Los Leopardos y el fascismo en Colombia”. 222.

<sup>135</sup> Ley 114 del 20 de diciembre de 1922, la Ley de Inmigración. Capítulo I.

[http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/pdf/ley\\_0114\\_1922.pdf](http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/pdf/ley_0114_1922.pdf) (4 de agosto de 2014)

<sup>136</sup> Manual de Historia de Pasto, tomo 1, sección de anexos. (Pasto: Alcaldía de Pasto, 2004, 2ª edición). 421.

<sup>137</sup> 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 refleja la situación de una gran cantidad de pueblos colombianos en los cuales parece haberse detenido el tiempo, contrastando con los grandes centros urbanos en los cuales la población crece aceleradamente, lo mismo que su infraestructura.

en los lugares periféricos y marginales, la servidumbre<sup>138</sup>. La ciudad estaba rodeada por un nutrido grupo de caseríos de población indígena que fueron encomiendas en los tiempos de la colonia y que en el siglo XX, la mayoría de ellos, se convirtieron en corregimientos. De estas poblaciones la ciudad se servía de su fuerza laboral desempeñada en oficios domésticos, albañilería, carpintería y demás oficios manuales que permitían el mantenimiento de la ciudad.

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<sup>139</sup>, 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<sup>140</sup>. 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, a quienes nos visitaban, con otras ciudades de España ya que aquellas eran únicas en Colombia”*<sup>141</sup>.

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. Fueron instalados 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<sup>142</sup>. No obstante las bondades del acueducto

---

<sup>138</sup> Esta clasificación, sin embargo, no es tan taxativa, está relacionada más con una lógica que fue característica de la mayoría de ciudades de Iberoamérica.

<sup>139</sup> Benhur Cerón Solarte. “Pasto: vida cotidiana, siglo XX”. 163.

<sup>140</sup> Benhur Cerón Solarte. “Pasto: vida cotidiana, siglo XX”. 169.

<sup>141</sup> Gerardo Cortés Moreno. “San Juan de Pasto en los años 30. Memorias”. En: Manual de Historia de Pasto. Academia Nariñense de Historia. (Pasto: Alcaldía de Pasto, vol. III, 1999). 361.

<sup>142</sup> Gerardo Cortés Moreno. “San Juan de Pasto en los años 30. Memorias”. 358.

*“...perdimos los ciudadanos el sabor del agua pura, para comenzar a ingerir cloro y flúor propicio para úlceras y dolores estomacales”<sup>143</sup>.*

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 Rio Blanco; la de la curia, ubicada a cuatro kilómetros de la ciudad por la carretera a Ipiales; la del Rio Bobo, instalada por el ingeniero Jorge Rosero Rivera y la de Julio Bravo<sup>144</sup>. A partir de la implementación de este servicio la población empezó a utilizar equipos eléctricos para mejorar las condiciones de vida. Se empezó a usar la electrola, el tocadiscos y el equipo de sonido<sup>145</sup>, 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; esto 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 gracias al aprovechamiento de la noche; muchas tareas que no eran cubiertas 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”*<sup>146</sup>.

La luz eléctrica posibilitó mejorar las condiciones de reproducción de la música porque gracias 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 distorsionando el sonido por completo. La luz también facilitó el aprendizaje de los músicos empíricos porque, gracias a ella, estos podían realizar cuantas repeticiones fueran necesarias 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.

Un aspecto de particular interés en Pasto lo constituyeron las tiendas. Estas estaban esparcidas por toda la ciudad y en ellas se vendían infinidad de cosas, hasta el amor. La imagen de estos establecimientos se pinta muy a menudo con una paleta de colores muy acres. Están asociadas 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

---

<sup>143</sup> Gerardo Cortés Moreno. “Pasto en los años 40”. 280.

<sup>144</sup> Entrevista a Eraso Navarrete, Alberto, julio 15 de 2014.

<sup>145</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 32-36.

<sup>146</sup> Cortés Moreno. “Pasto en los años 40”. 277.

ellas se podía comprar chocolate en pasta, bolas de caucho crudo, alpargatas en algodón de hilo, dulces artesanales, aguardiente y productos importados como telas, zapatos, materiales para 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”*<sup>147</sup>. Una de estas tiendas fue el negocio de la señora Isabel Coral, “Doña Chava”. El negocio de Isabel mezclaba los aromas del café y el aguardiente con la música que se escuchaba en toda Latinoamérica<sup>148</sup>. 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 los discos de su abundante colección.

Antes de que existieran las primeras emisoras en Pasto, sus habitantes 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<sup>149</sup>. Paulatinamente este invento fue apoderándose de la cotidianidad de las familias pastusas hasta 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<sup>150</sup>. Le siguieron otras marcas de las cuales se hablará en el Capítulo III.

### **1.1.3. Música y tradición. Reacción y resistencia.**

La música, como una de las artes y estas 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 el arribo de las músicas negras caribeñas y antillanas a la ciudad de Pasto. No se puede decir que dichas músicas hicieran parte del atavío de la naciente burguesía, pero sí es posible afirmar que su aparición en Pasto obedeció a políticas

---

<sup>147</sup> Gerardo Cortés Moreno. “San Juan de Pasto en los años 30. Memorias”. 363.

<sup>148</sup> Entrevista a Coral, Marino, 21 de octubre de 2014.

<sup>149</sup> Gerardo Cortés Moreno. “Pasto en los años 40”. 278.

<sup>150</sup> Ilustración Nariñense No. 35, octubre 9 de 1929. Páginas comerciales.

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 el capitalismo. En este estado de cosas tuvieron lugar diferentes reacciones desde la sociedad, la Iglesia, el aparato escolar y los músicos representantes de la tradición.

Las maneras 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 acercarse 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, especialmente las relacionadas con el 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 sobrevivencia 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 habitantes, 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 justificando la compra del instrumental para la creación de la banda de la ciudad.

Se trata de comprar en el extranjero (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<sup>151</sup>.

En los albores del siglo XX los ritmos predominantes que se oían en Pasto estaban relacionados con los andinos colombianos (pasillo, danza, bambuco,

---

<sup>151</sup> “Informe de Juan Moncayo ante el Cabildo de Pasto” (Pasto, 13 de enero de 1883) Archivo Histórico de Pasto (AHP), caja 67, tomo 1, folio 113.

bunde y guabina)<sup>152</sup> y, predominantemente, los populares europeos (mazurca, vals, polca, pasacalle, jota, marcha, pasodoble, barcarola, *berceuse*, himno, villancico, serenata, fantasía, intermezzo, romanza, motete). Los instrumentos con los cuales se tocaban estos ritmos hacían parte también de las mismas tradiciones. En el caso de la 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 estaba asociado 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 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, valeses, 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 adornaban las grandes casonas de la élite fueron traídos hasta Pasto por la escabrosa vía de Barbacoas<sup>153</sup>. 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 tuvo Pasto. Fue traído por 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 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<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> Es necesario clarificar aquí que la producción de bundes y guabinas fue muy baja pero, gracias a su presencia en la obra de compositores como Luis E. Nieto, Jesús Maya Santacruz, Manuel J. Zambrano, Noé Rosero, es de suponer que eran escuchados por la población. 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 se transmitía por tradición oral ya que era parte de las tradiciones campesinas donde los músicos, en su generalidad, no conocían la notación musical.

<sup>153</sup> Arturo Chaves Benítez, “Nariño y su evolución instrumentista-musical en la emoción nativa”, *Revista Ilustración Nariñense*, No 3 (1940): 38-44.

<sup>154</sup> Neftalí Benavides Rivera, “Ochenta años atrás”, *Revista Cultura Nariñense*, No. 12, (1961): 41-50. El piano al que hace referencia la señora Rosa Mera, teniendo en cuenta el título del artículo y del año de su

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 porque, además de ser profesional en dicho campo, era políglota e intérprete del piano. Gracias a estas habilidades se convirtió en tutor de la jovencita Rosa Mera; fue su profesor de inglés, francés, alemán y, por supuesto, de piano<sup>155</sup>.

El baile, como práctica social, está íntimamente relacionado con la música. Una de las danzas extranjeras más apetecidas por la alta sociedad en las primeras décadas del siglo XX fue la mazurca. Esta 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, sublimándose en las manos de Chopin en obras como la *Mazurca en fa menor para piano*<sup>156</sup>.

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 bailar. 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!<sup>157</sup>

Aquí hay que 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 a la que se ha estado haciendo mención. Para entonces, muchas de las formas aceptadas por la sociedad de comienzos de siglo ya habían sido olvidadas 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

---

publicación, debió llegar en la última década del siglo XIX o a comienzos del XX, pero es poco probable que haya sido el primero. Muchas familias de la aristocracia criolla apreciaban este instrumento y es de suponer que a lo largo de dicho siglo se importaran pianos desde Europa y traídos hasta Pasto por la vía de Barbacoas.

<sup>155</sup> Neftalí Benavides Rivera, "Ochenta años atrás". 43.

<sup>156</sup> Antoine Goléa, *Diccionario Larousse de la música*. Tomo IV. (Barcelona: Argos Vergara, 1991). 767.

<sup>157</sup> Benavides Rivera, "Ochenta años atrás". 45.

tradicionalistas como Jesús Maya Santacruz (1904-1985), Luis E. Nieto (1898-1968), Manuel J. Zambrano (1889-1964) y Plinio Herrera Timarán (1904-1994) continuaron escribiendo pasillos y bambucos, pero su obra no logró mayor trascendencia porque no era acogida por las disqueras y la radio; éstas estaban interesadas 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 hay que resaltar es el que está relacionado con la manera como bailaban las parejas. La señora Mera hace hincapié en que esas parejas bailaban *bien apartaditas*, resaltando con ello la observación social de las normas morales de la época y condenando los nuevos bailes de pareja cogida. Antonio Alvarado<sup>158</sup> comenta, refiriéndose a la música tropical, que *“la bailábamos muy juntitos pero lo hacíamos con mucho respeto, no como los bailes de ahora”*<sup>159</sup>; se refiere al reggaetón, del cual se expresa con similares palabras a las de la señora Rosa Mera.

Por razones que están relacionadas 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 está dedicada 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”*<sup>160</sup>.

El bambuco, el torbellino y la guabina eran consideradas danzas de la plebe porque eran ritmos nacidos en la entraña popular (campesina, indígena y negra)

---

<sup>158</sup> Entrevista a Alvarado Rivera, Antonio. 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 éste 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 estuvo ubicada en la calle 17 con carrera 20 de la ciudad de Pasto, 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.

<sup>159</sup> Entrevista a Alvarado Rivera, Antonio.

<sup>160</sup> Guillermo Abadía Morales. “Panorama de las músicas folklórica y popular”, *Revista Espiral, Letras y arte*, Nos. 116-119, (1970): 9-30.



cuya transmisión se hacía por tradición oral. Este hecho 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<sup>161</sup>. Esta compilación contiene 146 obras en las que predomina 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 hacer 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<sup>162</sup>. Es comprensible que el torbellino y la guabina no tuvieran presencia en estos trabajos debido a que no eran característicos de los departamentos del sur occidente.

Sorprende que Abadía diga que el pasillo y la danza fueron adoptados por 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 sean aristocráticas o burguesas, ante aquello que amenace su orden establecido. La música popular no tenía la posibilidad de amenazar a las élites en ningún sentido debido a la profunda aversión que estas élites sentían por el vulgo. Sus ojos estaban puestos en 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 toda la concepción de ese pasado que gravitaba en el espíritu de su época y que estaba profundamente impregnado 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 luchó casi hasta la

---

<sup>161</sup> 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. Esta compilación fue publicada finalmente en 1978 por 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.

<sup>162</sup> José Menandro Bastidas España, “La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók”. En: *América Latina social, cultural, política*, eds. Gábor Molnár (Szeged: Belvedere Meridionale, 2014). 31. [http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03\\_bastidas\\_2014\\_2.pdf](http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03_bastidas_2014_2.pdf). (29/08/2014)

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<sup>163</sup>.

A pesar de que Nieto vivió en la época de los nuevos influjos musicales provenientes de la costa Caribe, especialmente los de *Pacho Galán* y *Lucho Bermúdez*, su trabajo no muestra signos de haberse dejado influenciar por ellos. Sus obras están inscritas 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 que fue 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 mantener los rasgos de la tradición llevó a muchos de ellos a la casi completa invisibilidad.

En torno a su rechazo por la música tropical, procedente de la costa Caribe, que empezó a hacer su arribo a la ciudad desde la década de los años treinta, hacia 1945 Nieto 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 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

---

<sup>163</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2014). 152.

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<sup>164</sup>.

Puede verse en este texto cómo Nieto reacciona desde sus concepciones tradicionales frente al peligro que supone la presencia de una cultura extraña, inspirada en valores ajenos a la moral y las buenas costumbres. Este hecho permite comprender que la música, como práctica social, está íntimamente ligada a la historia de la sociedad; el avance de la modernización que preocupaba a la clase hegemónica, preocupó también a los músicos; es el mismo progreso, representado por la tecnología del disco y la radiodifusión, el que 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 *estatus quo*, que pone en guardia las enmohecidas armaduras realistas de antaño ante el invasor, como cuando los republicanos horadaron las defensas de la ciudad trayendo hasta sus calles las ideas masónicas.

Se trata de una excomunión laica en la que la música tropical es condenada a permanecer en *el afuera* porque no podrá traspasar los límites del círculo discreto que es el que valida la ideología hegemónica y, en consecuencia, los ideales de gusto que detentan los sectores dominantes. Quien lea desprevenidamente este texto puede, con facilidad, hacerse a la idea de que la música tropical era la encarnación del mal y que estaba interpretada por seres lascivos e impúdicos. Pero hay otro elemento implícito en el texto. La condena se extiende también para la sociedad: todos aquellos que gusten de esta música están fuera del círculo discreto; son, por lo tanto, 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 (blanca, de ascendencia hispano-católica), que coexiste con otras razas ilegítimas, según esa naturalización de la discriminación racial. Uno de los atavismos coloniales más

---

<sup>164</sup> Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 145.

acentuados de la sociedad pastusa es la valoración de la pureza de sangre. Esto se remonta al siglo XV, cuando España estaba ocupada por 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 podían demostrar esa pretendida pureza o porque no tenían 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<sup>165</sup>.

La lucha ideológica enfrenta en el discurso de Nieto dos tradiciones: la andina y la costeña. Los nuevos influjos no eran en ninguna manera nuevos, sus derivaciones estaban relacionadas 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 folklore de su tierra generando, 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 hicieron su ingreso a una sociedad que estaba cansada 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*. La ciudad de Pasto vio en la música 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 ellos puede apreciarse que, además de los instrumentos convencionales (piano, violín, contrabajo, clarinete, trombón, trompeta) hay otros cuya presencia obedece a las 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

---

<sup>165</sup> Concepción Masiá, *Las tres culturas: cristianos, moros y judíos*. (Madrid: Alba Libros, 2010). 242.

que se muestra 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 la de mantener el pulso uniforme y de marcar el ritmo característico de la obra que se interprete. Se intuye que lo que desagradaba a Nieto era el incisivo y estruendoso repiqueteo de este instrumento, pero, es de entender que esta música no otorgaba el acento a la sola escucha, escucha a la que estaba 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 músicaailable todos los elementos de su estructura musical (melodía, texto, armonía, ritmo, forma) están al servicio de esta intencionalidad.



Orquesta Jazz Colombia, 1939.  
De izquierda a derecha  
sentados: Luis Felipe Burbano,  
sin identificar, Ignacio Burbano  
(director), Santos Argote, Marcial  
Córdoba, Juan Eraso Grijalba;  
de pie: Carlos Chicaiza, 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 descansan en el piso y 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 músicaailable, lo hacía también; grabó con su orquesta estos repertorios y los utilizaba con frecuencia para intercalarlos en sus presentaciones en los momentos de descanso<sup>166</sup>. Es un hecho conocido que el compositor gustaba de la música andina colombiana en la que compuso reconocidas obras como el pasillo *Tus*

<sup>166</sup> Orlando Mora P. *La música que es como la vida*. (Medellín: Secretaría de Educación y Cultura – Subdivisión de Extensión Cultural, Ediciones Autores Antioqueños, 1989). 197-198.

*recuerdos*. Esto 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 está conformada por adultos varones blancos y mestizos lo que quiere decir que no hay 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 la hegemonía blanca y masculina pero también está relacionada con otros aspectos como la poca presencia de población negra en Pasto, tal vez provocada por su clima frío. Con relación a 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 III, tuvo sus claras excepciones: la señora Rosa Bastidas, esposa de Manuel Martínez Politt y madre de *Edy* Martínez, quien tocó la guitarra en la orquesta tropical que dirigía su esposo, la Orquesta Politt, la cual actuó en Bogotá en la década de los cuarenta<sup>167</sup> y de la cual también se hablará en el mencionado capítulo.

Con relación a los niños, a pesar de que estos fueron parte activa de muchas bandas civiles de vientos desde el siglo XIX, el ambiente bohemio de las orquestas, es de comprender, no era el más adecuado para los menores de edad. Sin embargo, no es regla porque Luis *Noro* Bastidas tocó músicaailable en un grill bogotano siendo menor de edad<sup>168</sup>. Los músicos negros 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 posee 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, las concepciones morales de la sociedad y las imposiciones de la Iglesia católica. El contacto corporal entre hombres y mujeres en sitios públicos no era bien visto y por ello el único roce posible era el de las manos, muchas veces utilizando guantes 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 bailando mapalé en el cual los cuerpos femenino y masculino, casi desnudos, se trenzan en un frenético movimiento

---

<sup>167</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 133-134.

<sup>168</sup> Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 135.

profundamente erótico. No hay que 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 eso este género proliferó de una manera asombrosa en toda Latinoamérica y el mundo. En Pasto no sólo se interpretaron los grandes boleros mexicanos 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*”<sup>169</sup>.

#### **1.1.4. La educación musical, sus modalidades y los ejes que las direccionalizaron en el período 1938-1965.**

El proceso creativo es dinámico en sí mismo pero está estrechamente relacionado con la dinámica social en la que se inscribe. En el arte, bien sea que utilice recursos lingüísticos, plásticos o sonoros, todo 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 que crea. El hecho artístico se concreta en la realidad mediante la aplicación de técnicas y procedimientos derivados de los procesos formativos a los que estuvo expuesto el artista. Pero ¿dónde y cómo adquiere el acervo del cual 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. Estas modalidades agrupan, prácticamente, todos los procedimientos mediante los cuales una persona adquiere conocimiento o desarrolla habilidades en el medio social. Toda práctica artística, bien sea creativa o recreativa<sup>170</sup>, está relacionada con el componente formativo que se convierte en un factor determinante. Ningún artista va más allá de lo que posee, 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, está condicionado por fuerzas subconscientes. El

---

<sup>169</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana Banco de la República, 2014). 217.

<sup>170</sup> Como recreativa debe entenderse sólo la interpretación musical en la cual el instrumentista, el cantante o el director asumen la responsabilidad de recrear la obra del compositor.

resultado final, la obra construida, sólo refleja lo que el artista conoce en el momento de la creación. La música como arte y como práctica social no es 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 son definidas en la Ley 115 de 1994, la Ley General de Educación colombiana, definiciones que en el presente trabajo se adaptan a los términos específicos de sus necesidades. La educación formal aparece descrita en el Artículo 10º 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;* 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 primaria y el bachillerato 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, 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 amparados dentro de esta definición las agrupaciones musicales en diferentes formatos, los medios familiares y la tecnología del disco y la radiodifusión, entre otros.

Los actuales programas de formación de licenciados en música están integrados por 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. Los programas profesionales, en cambio, concentran su labor en la formación específica y se mantienen a prudential distancia de las áreas humanísticas y psicopedagógicas; esto los hace 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 discorra por



senderos sensibles y genere en su entorno una dinámica que favorezca la interrelación humana y propicie el desarrollo de la cultura en general. Edgar Willems<sup>171</sup> (1890-1978) concentra todo su pensamiento musical en favorecer estos aspectos; asocia los procesos educativos a la vida misma porque el niño está expuesto al fenómeno sonoro desde la más tierna infancia.

Para poder abordar el estudio de la educación musical en Pasto en el período comprendido entre 1938 y 1965, ha sido necesario acudir a una definición flexible del concepto de educación musical, propiciado por las concepciones teóricas de Willems que, para empezar, hace una diferenciación entre instrucción, enseñanza y educación del siguiente modo: “...mediante la instrucción se informa, con la enseñanza se imparte conocimientos, con la educación se forma”<sup>172</sup>. 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 involucra 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 trasmisión del saber musical, las didácticas, las concepciones pedagógicas, las instituciones y los actores (educadores y educandos) de dichos procesos. Está compuesta 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 la de profesionalizar a los que participan de sus procesos otorgándoles un título al cumplir con los requisitos que, para este fin, determine la institución que ofrezca el servicio educativo.

Para el caso del objeto de estudio, una institución que encarna esta modalidad es la Escuela de Música de la Universidad de Nariño que tuvo un período de vigencia comprendido entre 1938 y 1965. Por ser la única en su género se constituye en uno de los ejes de dicha modalidad. Esta Escuela contó cómo su primer director al

---

<sup>171</sup> Edgar Willems, es uno de los más importantes pedagogos cuyo impacto y reconocimiento mundial ha sido el resultado de su labor en beneficio de la educación musical. No obstante, su formación no se deriva de los altos estudios realizados en conservatorios europeos, como podría pensarse. Miembro de la banda de su pueblo y autodidacta estuvo más interesado por la pintura, en sus comienzos, que por la música. Se relacionó con muchos intelectuales de su época compartiendo 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-Willems/2048650.html>. (15/11/2011).

<sup>172</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*. (Barcelona: Paidós, 1981), 20.

compositor nacionalista Daniel Samudio<sup>173</sup> y por ello su pensum 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 fomentando en él el conocimiento general de la música por medio de la práctica instrumental y vocal. Teniendo 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<sup>174</sup>.

El segundo eje sobre el cual se ha abordado el estudio de esta modalidad está relacionado con los colegios de bachillerato en los cuales 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 Liceo de la Universidad de Nariño, entre otros. En estas instituciones existieron estudiantinas, pequeñas orquestas y coros; los repertorios estaban relacionados, 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 hace necesario clarificar aquí que, a pesar de que la Ley 115 considera los colegios como parte de la educación formal, la enseñanza musical en ellos sólo buscó contribuir al desarrollo emocional e intelectual de los estudiantes y no su orientación profesional.

---

<sup>173</sup> José Menandro Bastidas España, “Historia de la Educación Musical en la Universidad de Nariño”, *Revista de Historia de la Educación Colombiana*, No. 12 (2009): 47-76. En este texto se usa el apellido Samudio con “S” y no con “Z”, debido a que aparece de esta forma en los documentos de nombramiento como director de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en 1938.

<sup>174</sup> Los clubes de estudiantes cantores se crearon en Colombia, y en otros países de Latinoamérica, por iniciativa norteamericana en la presidencia de John F. Kennedy (1961-1963) en 1961, 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. Alfred M. Greenfield, director del Glee Club de la Universidad de Nueva York, fue comisionado para desarrollar esta tarea en Colombia. Uno de los clubes más antiguos, y que mantiene vigencia, es el de la Universidad de Antioquia que fue creado en 1962. Este club conserva el nombre original por su raíz histórica.

Información tomada de <http://luisafer0608.blogspot.com/2012/05/historia-coro-uniandes.html> (27 de mayo de 2015)

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 direcciona esta modalidad son las agrupaciones 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 fue 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 en el presente como banda-escuela<sup>175</sup>; esto quiere decir que los procesos formativos que se dieron en su interior carecían de regularidad, direccionalización e intencionalidad explícita; dichos procesos estuvieron inscritos 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 hicieron su ingreso a ella. Para poder asumir esta tarea 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, también favorecía su economía. Algunos instrumentistas que ingresaron a la banda en mención como se convirtieron en músicos mayores y en directores, Julio Zarama Rodríguez fue uno de ellos.

---

<sup>175</sup> 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. <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/125-2-1-20-2005105155438.pdf> (28 de mayo de 2014)

Cuando se estudia la historia de la música regional se puede corroborar la existencia de grupos familiares de considerable extensión, 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. Al interior de estas familias se dieron las condiciones para que el saber musical pasara de padres a hijos, bien 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 el bachillerato, las familias cumplieron un papel muy importante. Estas son las razones por las cuales se han considerado 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 III, 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 es un documento histórico que permite conectar diferentes generaciones de su basta 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, hizo su arribo 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, radiolas y tocadiscos. La radiodifusión empezó en la década de los años veinte y tuvo un vertiginoso desarrollo en el orbe, fenómeno del cual no se marginó esta ciudad si tenemos en cuenta que en 1935 vio el nacimiento de su primera emisora, La Voz del Gato, la cual duró muy poco tiempo. Poco después, en 1937, surgió Radio Nariño, considerada la primera estación radiofónica “seria”<sup>176</sup> de Pasto. Le seguirían las emisoras Ecos de Pasto y Mariana y las cadenas nacionales RCN, Caracol y Todelar.

---

<sup>176</sup> Ramiro Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*. (Pasto: Organización Ardila Lulle, 1996). 51.

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 escucharse con mayor frecuencia en los hogares permitiendo 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 escuchar 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<sup>177</sup> creció geoméricamente. Muchas personas que por variadas y múltiples razones no tenían acceso a los centros de formación musical, encontraron en dicha tecnología posibilidades de formación.

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 demandaba la sociedad. Muchas de estas reproducciones y creaciones no poseían 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 escuchaban en los discos y en las emisoras, ganando con ello un gran desarrollo auditivo. La audición reiterada de los discos se constituyó en un excelente método de dictado<sup>178</sup> que estuvo mediado por factores de diverso tipo, entre ellos los de 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<sup>179</sup>, el que reúne las obras que él tocaba recurrentemente, hay un vals escrito para piano, *La italiana*, en el que aparece una pequeña 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

---

<sup>177</sup> En el argot musical se conoce como músico empírico a aquel que no posee conocimientos de notación musical y que, en consecuencia, canta y toca al oído. De manera despectiva, algunos músicos de escuela los llaman orejeros.

<sup>178</sup> El dictado es un procedimiento utilizado por la academia para lograr desarrollar el oído musical, que prepara al estudiante para copiar melodías, ritmos y armonías dictadas con un instrumento o con la voz. Es una de las materias más difíciles del entrenamiento musical de escuelas y conservatorios.

<sup>179</sup> Estos documentos se encuentran depositados en el Archivo del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, sin clasificar hasta el momento.

fueron grabadas 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 teniendo que pasar al papel lo que escuchaban en los discos.

El vals, por demás, 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 de quien hizo la transcripción; lamentablemente el encargado de la encuadernación refiló demasiado el documento mutilando el escrito. Es muy posible que en esta anotación también estuviera la fecha en que fue copiado 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 histórico pues, como dice Lucien Febvre, el azar en algunas ocasiones salvaguarda pero en otras destruye los vestigios del pasado<sup>180</sup>.

Esta práctica permanece vigente. Rolando Chamorro, miembro del Trío Cantoral, cuenta como 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 que conoció a Benjamín Correa, miembro del Trío Los Caballeros, quien le enseñó el uso del trasportador. Con ello quedan cuerdas al aire que evitan la utilización de la cejilla facilitando la ejecución<sup>181</sup>.

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 pensum definidos desde las particularidades de cada uno de los ejes en los cuales se inscriben. El término pensum, en este contexto no es utilizado en sentido estricto sino en una significación tácita similar a la del denominado pensum oculto. En consecuencia, los tipos referidos, que se definirán en el Capítulo III, son el *pensum implícito* que está relacionado con el eje de las agrupaciones musicales, el *pensum afectivo* que es aquel que está entretelado en los lazos familiares y el *pensum de la necesidad* que encuentra sentidos en la formación musical dada a partir de la escucha de música grabada y radiotransmitida.

---

<sup>180</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. (Barcelona: Planeta Agostini, 1993). 22.

<sup>181</sup> Entrevista a Chamorro Jiménez, Rolando, 24 de abril de 2014.

### 1.1.5. Las modalidades de educación y su relación con las músicas que tuvieron vigencia 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 estaba relacionada en diferentes maneras y acentos con las dos modalidades de educación musical estudiadas. En la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, llamada por algunos Conservatorio<sup>182</sup>, 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 XX. Concomitantemente, pero en un segundo nivel, hacía 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 muchos de los profesores y directivos estaban profundamente ligados a ella. Es el caso de Daniel Samudio, su primer director, quien por sus estudios sobre el folklore del país es considerado como representante del nacionalismo musical colombiano, pensamiento que entrevera en sus escritos con sus ideas segregacionistas en torno a las músicas de las comunidades indígena y negra<sup>183</sup>.

Esta misma música estaba asociada a la modalidad de educación musical formal, especialmente 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<sup>184</sup>, posiblemente debido al bajo desarrollo técnico de los estudiantes. En el caso del primer colegio se destacó la Orquesta Champagnat<sup>185</sup> en la que tuvieron asiento importantes compositores como Manuel J. Zambrano y José Antonio Rincón.

---

<sup>182</sup> La tradición oral ha llegado al presente trayendo la idea de la existencia de un conservatorio en la Universidad de Nariño. Esto es inexacto puesto que las condiciones de existencia de la Escuela de dicha universidad no podían equipararse a un ente de esta naturaleza.

<sup>183</sup> 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*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013). [http://C:/Users/Administrador/Downloads/38772-173065-1-PB%20\(1\).pdf](http://C:/Users/Administrador/Downloads/38772-173065-1-PB%20(1).pdf). (28 de mayo de 2014)

<sup>184</sup> 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 que posee la música que se hallan en aquellos son de procedencia europea, especialmente valeses, mazurcas, polcas, pasodobles y marchas, entre otros.

<sup>185</sup> Hacia 1934, esta orquesta estuvo conformada por cuatro violines, tres saxofones (soprano, tenor y bajo), dos trompetas, bugle, fliscorno barítono, trombón de émbolos, flauta, clarinete y contrabajo. Información extraída de una fotografía del álbum de la familia Burbano.

Además de estos dos músicos, cuya participación en la orquesta y el colegio fue al nivel de dirección y docencia, hicieron parte de ella, siendo niños, Tomás Burbano Ordóñez y Fausto Martínez Figueroa<sup>186</sup>, 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<sup>187</sup>, muy pocas obras relacionadas con los nuevos ritmos tropicales. En el caso de Rincón no compuso ninguna.

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

Los tres ejes de la modalidad informal (las agrupaciones musicales, las familias y la tecnología del disco y la radiodifusión) estaban repartidos entre los nuevos influjos musicales y la tradición. La banda del departamento estaba ligada profundamente a dicha tradición, pero es de entender que sus músicos tocaran repertorios tropicales independientemente, 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 la de *Lucho Bermúdez*, hacia 1945<sup>188</sup>. En el extenso 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.

---

<sup>186</sup> Información extractada de una fotografía del álbum de la familia Burbano.

<sup>187</sup> Respecto a la obra de Manuel J. Zambrano, en los siete tomos en los que dejó escrito su trabajo están registradas 2.446 piezas en las que el ritmo predominante es el pasillo.

<sup>188</sup> Julián Bastidas Urresty, *Son Sureño*. (Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003), 70.



En cuanto a las familias de músicos su inclinación no estaba circunscrita a un género en particular. En la familia Granja<sup>189</sup>, por ejemplo, existieron cultores de la tradición como Juvenal Granja Luna (1877-1839), compositor de pasillos y valeses, y de los nuevos influjos como Edgar Granja Rodríguez, nacido en Pasto en 1938 y que goza de buena salud en el presente. 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, valeses, 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, es de entender que estuvieran relacionados con las tendencias musicales del siglo XIX. Se desempeñaron fundamentalmente como intérpretes, aunque de Tomás se conoce una marcha, *El triunfo de los artistas en Cali*, dedicada a Manuel María Burbano en partitura manuscrita fechada el 20 de agosto de 1925<sup>190</sup>.

En el siglo XX aparecen registrados, como miembros de la Banda Departamental de Nariño, Ulpiano y el percusionista Peregrino Granja<sup>191</sup> 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 dicha banda como instrumentistas, percusionista el primero y trombonistas los otros dos. Estos hechos evidencian que los ambientes familiares estaban permeados por distintas influencias musicales y no por 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 estaba limitada por una dificultad: las obras de este tipo, generalmente, 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,

---

<sup>189</sup> En el Capítulo III se hablará en detalle de los grandes troncos familiares que estuvieron relacionados con la práctica musical y de los procesos de transmisión del saber musical que se dieron al interior de los mismos.

<sup>190</sup> El manuscrito de esta obra está incluido en un abultado libro de partituras de distinta procedencia que recopila el repertorio que utilizaba Manuel María Burbano para sus actividades musicales.

<sup>191</sup> Marcos Salas Salazar, *Banda departamental de músicos de Nariño*. 85 y 109.

en la introducción de su libro *Un siglo de música grabada* (2002), ilustra muy detalladamente 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 hacía 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 (...)”<sup>192</sup>.

Pero en otros casos esta circunstancia no fue perjudicial sino beneficiosa:

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<sup>193</sup>.

La música popular, en cambio, no tenía estos problemas porque la extensión de las piezas no superaba los límites del acetato, así que fue la que mayor provecho sacó de esta tecnología. Dentro de este género, la música tropical se convirtió rápidamente 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 estaba muy relacionado 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<sup>194</sup>. Fueron muy famosos los duetos como Garzón y Collazos<sup>195</sup>, con sus

---

<sup>192</sup> Timothy Day, *Un siglo de música grabada*. (Madrid: Alianza Editorial, 2002). 19.

<sup>193</sup> Timothy Day, *Un siglo de música grabada*. 20.

<sup>194</sup> Entrevista a Rosero, Laureano, 12 de febrero de 2014.

<sup>195</sup> El dueto vocal/instrumental “Garzón y Collazos” tuvo origen 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 radican en Bogotá y firmaron contrato con el sello “Sonolux”, donde 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 fueron escogidos por los compositores José A. Morales y Jorge Villamil para interpretar sus canciones,

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 direccionaron la educación musical en Pasto se justifica desde la extraordinaria capacidad de penetración que este medio tiene, bien sea en un sentido constructivo o alienante. Domingo Santa Cruz sostiene que la radio “...es una voz docente que se entra por todas partes, que oye por las calles y que sólo podemos cambiar por otra voz, por otro maestro, porque la radio es como una cátedra que ignora hasta donde el efecto de su palabra puede alcanzar”<sup>196</sup>.

## **1.2. Contexto general de la educación musical en el hemisferio occidental.**

### **1.2.1. La educación musical en Europa y Estados Unidos**

Para poder ubicar el objeto de estudio en relación con el contexto global, primero es necesario dar un idea general del 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 tener 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 y se empezó a compilar desde 1958. El estudio buscó recoger información sobre tres aspectos fundamentales, sobre los que cada país respondió en mayor o menor medida. Estos aspectos son los siguientes: educación musical, organización administrativa de la formación

---

muchas de ellas compuestas especialmente para ellos. El dueto se desintegró en abril de 1977 con la muerte de Eduardo Collazos. <http://www.codiscos.com/catalogo/BiografiaArtista.aspx?id=1206>.

<sup>196</sup> Domingo Santa Cruz, “Realidad musical de América Latina. La Radio”. En: *Textos sobre música y folclore* (sic). *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.

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)<sup>197</sup> 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, y con razón, al decir que las regiones estudiadas no son suficientemente representativas para llevar semejante título<sup>198</sup>. A pesar de estas circunstancias y su obvia desactualización, el texto es útil para la comprensión del campo temático que ocupa el presente 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 folklore, 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 pensum 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 se centra en las escuelas de primaria y 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 estaba orientada al canto, para lo cual se usó, principalmente, la música folclórica y popular de cada país; la académica también se utilizó pero en menor proporción. La práctica del canto fue muy común, y lo fue hasta el punto de que en algunos países la materia de música recibía este nombre, situación que se vio reflejada también en Colombia como se

---

<sup>197</sup> La ISME fue creada en Bruselas en 1953 como resultado de un evidente progreso de la educación musical en el mundo.

<sup>198</sup> Florencia Pierret. *Mito y realidad en la educación musical en América Latina*. (Revista Musical Chilena, 1972 26 (117). 24-35.

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11334/11671> (3 de noviembre de 2014)

verá en el Capítulo II. En Australia, por ejemplo, desde el siglo XIX los niños educaban su voz mediante la metodología de John Hullah; este método fue empleado por un largo período debido a su efectividad<sup>199</sup>. 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<sup>200</sup> 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<sup>201</sup> (1804-1857) 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 esta práctica, lejos de atraer a los niños, los alejaba de la música. Considerando 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<sup>202</sup>.

La formación instrumental estuvo orientada fundamentalmente a los instrumentos sinfónicos pero también tuvieron cabida 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<sup>203</sup>; 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

---

<sup>199</sup> Alexandra E. Cameron, “La música en la educación australiana”. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 11-25.

<sup>200</sup> Irène Bogaert, “Situación actual de la educación musical en Bélgica”. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 28-45.

<sup>201</sup> 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*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 224-230.

<sup>202</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*. 18.

<sup>203</sup> P. Sambamoorthy, “La música y su ubicación en la educación de la India”. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 126-142.

eran: bandura, gusli, dombra y sopilka<sup>204</sup>. 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; los programas educativos estaban conformados por un amplio repertorio que mezclaba el folklore nacional con 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<sup>205</sup>.

Para muchos de los países arriba relacionados, la música hacía 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 poder enseñar a sus alumnos los conocimientos básicos de este arte. Para este 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 secundaria<sup>206</sup>. El país más avanzado en este sentido fue la Unión Soviética. Sus políticas de socialización de la cultura hicieron posible que amplios sectores de la población estudiantil tuvieran acceso 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 estaba tan generalizada que no había un solo cantón en el cual los profesores de primaria y bachillerato no tocaran violín o piano<sup>207</sup>.

En la que fuera 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<sup>208</sup>. Para el segundo caso, la música era tomada como materia educativa y de enseñanza brindada en las escuelas elementales, cuyo propósito fue el de coadyuvar en el proceso de formación

---

<sup>204</sup> Vanett Lawler, "Las artes en el programa educativo de la Unión Soviética". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 242-278.

<sup>205</sup> María Rumer, "La educación musical en las escuelas de la Unión Soviética". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 212-230.

<sup>206</sup> Alexandra E. Cameron, "La música en la educación australiana", 19.

<sup>207</sup> Rudolf Schoch, "La educación musical en las escuelas suizas". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 182-197.

<sup>208</sup> Trude Reich, "El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 156-181.

emocional y ética del estudiantado. En este país la educación musical iniciaba en el primer año de la primaria y se extendía hasta el octavo grado<sup>209</sup>.

Pero también existieron los bachilleratos musicales en los cuales 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<sup>210</sup>.

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 fueron creados durante el siglo XIX. En Bélgica, las escuelas estatales, los Conservatorios Reales, tuvieron su origen en instituciones que funcionaban de tiempo atrás consolidándose 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<sup>211</sup>; en Alemania ocurrió otro tanto, puesto que algunos de los centros como la Akademie für Kirchenmusik, especializada en música religiosa, fue fundada 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, fue creada en 1843; en Hungría el mismo Liszt fundó la Academia Húngara de Música, en 1875.

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

---

<sup>209</sup> Trude Reich, “El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual”. 170.

<sup>210</sup> Egon Kraus, “La educación musical en los colegios de Alemania”. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 88-102.

<sup>211</sup> Bogaert, “Situación actual de la educación musical en Bélgica”. 34.

Otro aspecto que atraviesa gran parte del panorama de la educación en general y la musical en particular de los países en mención, es la presencia de la tecnología del disco y la radiodifusión. El disco, que tan fielmente 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 pensum de los programas de formación profesional. Hasta antes de su creación, esta materia se ofrecía en los conservatorios de manera teórica; gracias al disco y 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 por toda suerte de intereses (políticos, ideológicos, económicos, educativos). Las emisoras fueron utilizadas para la alfabetización en países que, por sus grandes extensiones territoriales, la cobertura educativa era baja. Con relación a 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”. Este programa tenía un carácter didáctico e interactuaba con el público, especialmente 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<sup>212</sup>. En Francia se transmitía por estaciones radiales ejercicios de técnica vocal, canciones cortas y audición comentada de obras de repertorio universal<sup>213</sup>.

Muchas emisoras europeas, gracias 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. Se podría pensar, entonces, que los intereses implícitos en su *generosa* programación cultural no fueron del todo altruistas y que, más bien, pudieron estar orientados en función de cumplir sus propósitos neocolonizadores. Lo cierto es que la debilidad

---

<sup>212</sup> María Rumer, “La educación musical en las escuelas de la Unión Soviética”. 218.

<sup>213</sup> Blanche Souriac, “La enseñanza de la música en Francia”. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 70-87.



cultural, tecnológica y económica de regiones como América Latina permitió abrir los espacios a estos influjos sin oponer la más mínima 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”<sup>214</sup>.

Sin embargo, si bien hay 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 es reconocida como la única válida.

La radiodifusión en Europa, al igual que en América, se desarrolló en función de los intereses de la empresa privada, prácticamente, desde sus comienzos; sin embargo, sólo se puede hablar de la radio comercial a partir de 1922 cuando se establecieron las grandes emisoras y las cadenas radiales<sup>215</sup>. Los intereses de dicha empresa privada no favorecieron la música académica sino la popular, cuyo consumo creció exponencialmente gracias 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*”<sup>216</sup>.

El rápido crecimiento de la radio comercial provocó reacción en las organizaciones culturales que estaban del lado de favorecer la música académica, especialmente 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 emisoras con el objeto de “...*contrabalancear el efecto deplorable que la organización comercial de la radiodifusión, de acuerdo con el*

---

<sup>214</sup> Walter Guido, “Interignorancia musical en América Latina”. En: *América latina en su música*, eds. Isabel Aretz (México: UNESCO y Siglo XXI, 1977). 286-314.

<sup>215</sup> <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/periodismo/radio.htm> (15 de abril de 2015)

<sup>216</sup> Guido, “Interignorancia musical en América Latina”. 286-287.

*modelo norteamericano, causa tanto en Chile como en casi todos los países de América Latina*<sup>217</sup>.

La radiodifusión cultural, en contravía de las emisoras comerciales, buscó favorecer el conocimiento de la música académica pero su audiencia nunca fue masiva; desde sus comienzos fue una radio para la *inmensa minoría*<sup>218</sup>. La desventaja económica llevó a que estas estaciones fueran desapareciendo 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 (sic) 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<sup>219</sup>.

La proliferación del fenómeno de la música comercial puede explicarse desde los principios que orientan el mismo orden burgués. El capitalismo, desde su visión utilitaria de la realidad, 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 bajo el principio benthamista *del mayor bien para el mayor número de personas*. Frente a este estado de cosas la

---

<sup>217</sup> Domingo Santa Cruz y Cora Bindhoff, “La enseñanza de la música en Chile”. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 46-69.

<sup>218</sup> Eslogan de la emisora HJCK. La HJCK fue una estación radiofónica privada fundada el 15 de septiembre de 1950 con el propósito de transmitir programas culturales entre los cuales tuvo especial acento la difusión de repertorios académicos de la música europea. En 2005 esta emisora deja su frecuencia en el dial, 89.9, para transmitir 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*”.

<http://www.hjck.com/historia/historia-de-la-hjck/20051118/nota/222158.aspx> (15 de septiembre de 2014)

<sup>219</sup> Domingo Santa Cruz, “Realidad musical de América Latina. La Radio”. 55.

música académica no le brinda muchas posibilidades puesto que su consumo está circunscrito a un limitado grupo de personas que la valoran y disfrutan.

La música comercial, por el contrario, proporciona a los empresarios todas 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 que es más grave, a dejar de tocarla. Yehudi Menuhin lo expresa nostálgicamente 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”*<sup>220</sup>. 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. Este fenómeno llegó a niveles tan críticos que para poder llenar un auditorio era necesario presentar a los más connotados artistas europeos<sup>221</sup>. Esto no deja de inquietar a gran cantidad de músicos académicos como se verá más adelante.

Lo expuesto hasta aquí hace 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.

Retomando 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, especialmente los métodos de Willems, Dalcroze, Kodály y Orff. El siglo XX se caracteriza por haber

---

<sup>220</sup> Yehudi Menuhin y Curtis W. Davis, *La música del hombre*, (México: Fondo Educativo Interamericano, 1981). 234.

<sup>221</sup> Irène Bogaert, “Situación actual de la educación musical en Bélgica”. 42.

desarrollado las más importantes metodologías con que cuenta la educación musical actual. Las más notables fueron creadas por Carl Orff (1895-1982), Zoltán 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 Llongueras i Babia (1880-1953), Irineu Segarra i Malla (1917-2005), Rosa Font Fuster (1931-2013), Montserrat Sanuy Simón (1935), Luis Elizalde Ochoa (1940), María de los Ángeles Cosculluela Mazcaray (1943-2002), John Frederick Paynter (1944-2010), David J. Elliott y Paul Fraise (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. Para 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*<sup>222</sup> 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 que ocurrió en 1915<sup>223</sup>. 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 Scheiblaue fue la persona que con mayor ahínco difundió el método<sup>224</sup>; 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<sup>225</sup>. 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.

---

<sup>222</sup> La euritmia es la asociación de ritmo y movimiento corporal. El método de Dalcroze es más conocido como Gimnasia Rítmica o simplemente como *Rítmica* pero también se identifica como *Euritmia*. Este método pone en estrecha relación la mente y el cuerpo, en la consideración de que éste sirve de puente entre la música, el pensamiento y la emoción.

<sup>223</sup> Silvia del Bianco, “Jaques-Dalcroze”. En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez. (Barcelona: Editorial Graó, 2007). 23-32.

<sup>224</sup> Rudolf Schoch, “La educación musical en las escuelas suizas”. 193.

<sup>225</sup> Pilar Pascual Mejía, *Didáctica de la música para primaria*. (Madrid: Prentice Hall – Pearson Educación, 2002). 101.

La escuela de Dalcroze fructificó ampliamente en Alemania, a pesar de la brevedad del tiempo de su permanencia en este país y las circunstancias del conflicto bélico. Los más importantes seguidores que tuvo fueron: Elfreide Feudel, Charlotte Pfeffer, Carl Orff y Hans Bergere. El más importante de ellos fue Carl Orff<sup>226</sup>, 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*<sup>227</sup>; en estos textos provee el material para la enseñanza de la música a los niños por medio del canto, el palmoreo y el uso de instrumentos de percusión y de viento como la flauta dulce. Elfreide Feudel, además de trabajar con la rítmica de Dalcroze, desarrolló los principios pedagógicos de Orff desde su aplicación instrumental<sup>228</sup>.

Una metodología que se usó con mucho acierto fue la llamada *tónica do* o *tonic-sol-fa*<sup>229</sup>. El sistema de la *tónica do* hace parte del método de Zoltán Kodály. Su difusión inició en Hungría extendiéndose a otros países europeos, asiáticos y americanos, especialmente en 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 haya 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 utilizando los grados de dicha escala<sup>230</sup>. Kodály, como es bien sabido, realizó un trabajo exhaustivo de recuperación del patrimonio musical de su país, tarea adelantada con Béla Bartók. Este material recopilado, considerado por Kodály 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 se

---

<sup>226</sup> Carl Orff nació en Munich, Alemania el 10 de julio de 1895. Compositor y pedagogo. Entre sus obras musicales se destacan *Carmina Burana* (1937), *Triunfo de Afrodita* (1953) y *Catulli Carmina* (1943); como pedagogo musical es conocido mundialmente por su trabajo *Das Schulwerk* al que está ligado el llamado Instrumental Orff, compuesto por instrumentos de percusión, tanto melódicos como rítmicos.

<sup>227</sup> Sofía López Ibor, “Carl Orff”. En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez. (Barcelona: Editorial Graó, 2007). 71-78.

<sup>228</sup> Hans Mersmann, “El estudio de la música en Alemania. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 103-107.

<sup>229</sup> 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 el su denominación: *tonic-sol-fa*.

<sup>230</sup> Alejandro Zuleta Jaramillo, *El método Kodály en Colombia*. (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008). 75.

entregó completamente a su sueño de llevar educación musical a todo el pueblo húngaro; en este afán logró que los niños de algunas escuelas recibieran clases de música todos los días<sup>231</sup>.

Como se dijo, la metodología de la *tónica do* se difundió ampliamente en Europa, continente en el que tuvo más defensores que detractores; evidencia de ello es que en todos los cantones suizos de habla alemana la enseñanza de la música se hizo por medio de este sistema<sup>232</sup>. 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 fue revisada 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, deuterios, tritus, tetrardus). Al respecto Trude Reich comenta: “...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”<sup>233</sup>.

Otra de las metodologías que han tenido amplia difusión fue la de Edgar Willems. Este educador nació en Bélgica pero su trabajo pedagógico lo desarrolló en Suiza. Su método involucra 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<sup>234</sup>. Sus dos textos fundamentales, *El valor humano de la educación musical* (1975) 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 país que más veces visitó fue Argentina; estas visitas fueron coordinadas por el violinista Rodolfo Zubrisky (1912-1991) quien se encargó de organizar sus

---

<sup>231</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*. 21.

<sup>232</sup> Rudolf Schoch, “La educación musical en las escuelas suizas”. 187.

<sup>233</sup> Reich, “El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual”. 162.

<sup>234</sup> José Fernández Ortiz, “Edgar Willems”. En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, eds. Maravillas Díaz y Andrea Giráldez. (Barcelona: Editorial Graó, 2007). 43-53.

conferencias en nueve ciudades diferentes<sup>235</sup>. 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<sup>236</sup>. 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<sup>237</sup>.

La educación musical como parte de los programas educativos de un país determinado y, como tal, parte de los Aparatos Ideológicos de Estado, está inscrita 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<sup>238</sup>.

Los artistas en general, los obedientes de 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”<sup>239</sup>. Los “malos individuos”, al decir de Althusser, los desobedientes, eran sometidos a los persuasivos sistemas de sometimiento, entre ellos los Gulag. Dentro de los centenares de casos relacionados con los artistas de la URSS es bien conocido 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 estaba inscrita también dentro de una clara tendencia. Se habla aquí de

---

<sup>235</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*. 10.

<sup>236</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*. 10.

<sup>237</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*. 10.

<sup>238</sup> Juan Alberto Kurz Muñoz, *El arte ruso, la era soviética*. (Valencia: Instituto de Arte Ruso y Soviético, 1991). 177.

<sup>239</sup> Vanett Lawler, “Las artes en el programa educativo de la Unión Soviética”. En: *El estado actual de la educación en el mundo*, eds. Egon Kraus (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964). 242-278.

la llamada Tecnología Educativa y de la psicología conductista. El propósito de esta tendencia es el de 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 buscaba 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 al *establishment*. Dentro de este ambiente educativo, como fruto de la presión económica, la planificación, los objetivos y la evaluación fueron de gran importancia. Hay que recordar que, para 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 fueron quienes 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”<sup>240</sup>. 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 en la superación de trastornos emocionales y motores y contrarrestar conductas hostiles en los niños para inducirlos a asumir comportamientos socialmente adecuados<sup>241</sup>.

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 de la escuela primaria y 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.

---

<sup>240</sup> Robert L. Garretson, *La música en la educación infantil*. (México: Editorial Diana, 1980). 13.

<sup>241</sup> Robert L. Garretson, *La música en la educación infantil*. 15.



No hay 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 refleje 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 no es sino hasta cuando se convirtió en un fenómeno mundial cuando empezaron a crearse las escuelas. De esto se deduce que esta, 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, para 1960, presentaban los países relacionados en el informe de Kraus. Como se pudo ver, el único país latinoamericano que participó de este trabajo fue Chile dejando con ello 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)<sup>242</sup> 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 de elaborar una encuesta para ser aplicada a los países latinoamericanos sobre tópicos que buscaban establecer la situación de su educación musical<sup>243</sup>. Estos tópicos estaban relacionados con la organización institucional, planes de estudio, objetivos, programas, métodos, material didáctico, evaluación, 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

---

<sup>242</sup> El Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), fue creado 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 realizó entre 1995 y 1997.

<sup>243</sup> Brunilda Cartes, "Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la educación musical", *Revista Musical Chilena*, vol. 18 Nos. 87-88 (1964): 9-13.  
<http://www.cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860> (10 de julio de 2014)

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 estaban enfrascados en resolver 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 fue posible generalizar la conciencia sobre la importancia de la educación musical para el niño latinoamericano<sup>244</sup>.

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<sup>245</sup>.

Esta situación fue debatida en muchos escenarios propiciados por organismos como la ISME, el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), el INTEM, la Conferencia Nacional de Educadores en Música (MENC), la Asociación Latinoamericana de Educación Musical (ALADEM), entre otras, consiguiendo resultados parciales en algunos países. Pero es de anotar que gracias a los músicos latinoamericanos con asiento en estos organismos, la educación musical es en el presente una realidad muy diferente de lo que fue entonces.

---

<sup>244</sup> María Luisa Muñoz, *La educación musical en Latinoamérica*, (Santiago de Chile: Revista Musical Chilena, Vol. 30, No. 134, 1976) file:///C:/Users/Administrador/Downloads/13459-34643-1-PB%20(1).pdf (17 de julio de 2014)

<sup>245</sup> Fabio González Zuleta, “Adiestramiento del artista en el medio social”. En: *América latina en su música*, eds. Isabel Aretz (México: UNESCO y Siglo XXI, 1977). 88-102.

La encuesta arriba mencionada no fue respondida por todos los países a los que les fue enviada, sólo el 60% lo hizo. En un informe paralelo, publicado en el mismo número de la anteriormente referida Revista Musical Chilena de 1964 y escrito por Cora Bindhoff, aparecen los países que contestaron la encuesta: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Puerto Rico y El Salvador<sup>246</sup>. Los informes muestran que, a pesar de que la educación musical formaba parte del pensum 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 cual la educación musical no es obligatoria en los niveles de primaria y bachillerato es Colombia. Esto no es del todo cierto porque la enseñanza de la música en este país fue reglamentada desde 1870 por medio del Decreto Orgánico de Instrucción Pública, lo cual permite asegurar que, por lo menos normativamente, la enseñanza de la música era obligatoria, cosa muy diferente es que haya funcionado en la práctica.

Al igual que en algunos países de Europa arriba mencionados, los programas de formación musical en Latinoamérica estaban relacionados con las músicas tradicionales acompañadas por sus instrumentos característicos. La música académica, fundamentalmente europea, estaba limitada 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 eran usados como recursos complementarios en la educación musical, pero su utilización no era homogénea debido a las dificultades que tenía su adquisición. En muchos centros educativos de básica primaria, el mismo maestro encargado de la formación general era quien 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 puede resumirse del siguiente modo: escasez de especialistas en didáctica, metodología musical, dirección coral e instrumentistas y fallas en el diseño de programas; baja capacitación del profesorado, limitado presupuesto, inexistencia de textos de estudio y bibliografía sobre compositores y repertorios

---

<sup>246</sup> Cora Bindhoff, "Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical en América Latina". *Revista Musical Chilena*, vol. 18 Nos. 87-88 (1964): 5-8.

<http://www.cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860>.  
(19 de septiembre de 2014)

latinoamericanos; poca o ninguna discografía y equipos de reproducción. Estas necesidades sirvieron de sustento al INTEM para la creación del Programa de Perfeccionamiento en Música que se ofreció en muchos países incluido Colombia. Dentro de este grupo de necesidades hay dos que merecen una consideración especial: la primera está relacionada con la creación de programas musicales educativos para ser transmitidos 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 arriba relacionados.

La segunda necesidad llama la atención por su juicio valorativo: “*elevación del nivel cultural de la música comercial radiada*”. Surgen muchas cuestiones ante esta situación. Conviene preguntarse ¿desde qué horizonte se concibe esta necesidad? ¿Cuáles eran los parámetros usados 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 estaban sumergidos en esta preocupación? ¿Qué segregación estaba implícita?

El panóptico de Bentham, estudiado por Foucault en su texto *Vigilar y castigar*, es una cárcel cuya estructura posee una torre desde la cual es posible observar, sin ser observado, todo lo que sucede en las celdas donde están ubicados los reclusos integrados, al decir de Foucault, por locos, enfermos, condenados, obreros o escolares<sup>247</sup>. 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 ser visto pero de cuya vigilancia, con el fin de que el poder funcione de manera automática, todos los reclusos son conscientes<sup>248</sup>. Es el ojo de Dios que observa el mundo desde su lugar privilegiado sin admitir 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:

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<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> Michel Foucault. *Vigilar y castigar*. (Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2002). 184.

<sup>248</sup> Michel Foucault. *Vigilar y castigar*. 185.

<sup>249</sup> 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.

La ciencia positiva es el ojo avizor que mantiene control de todo lo observado, el que da cuenta de la realidad, el que establece las maneras 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, es una omnivigencia que descalifica todo aquello que no engrana en su lógica y que se puede agrupar en cuatro grandes campos: filosofía, arte, religión y mitología. Todas ellas producen un pensamiento sospechoso y por ello hay que vigilarlo, fragmentarlo en sus mínimos componentes para demostrar su invalidez. Deleuze dice, sin embargo, que el arte, la filosofía y la ciencia son las tres grandes formas del pensamiento humano cuyo propósito es el de “...*afrentar siempre el caos, establecer un plano, trazar un mapa sobre el caos*”<sup>250</sup> y que por ello ninguno es superior al otro: “...*uno de estos pensamientos no es mejor que el otro, o más plena, más completa, más sistemáticamente pensamiento*”<sup>251</sup>.

Pero hay 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. El arte es observado pero en él también se han construido torres vigilantes. En la música son los académicos los que 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 tú ni siquiera puedes concebir, 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.

Esta manera de mirar y de juzgar la realidad musical popular latinoamericana era ampliamente generalizada en el medio académico. El colombiano González Zuleta y el uruguayo Walter Guido, entre otros, también consideraban que era necesario *elevar* el nivel cultural y estético de la música que consumían las masas<sup>252</sup>.

---

Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. (Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007). 83.

<sup>250</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2001). 199.

<sup>251</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* 200.

<sup>252</sup> Estas apreciaciones se pueden encontrar en sus textos, incluidos en el libro *América Latina en su música*, UNESCO y Siglo XXI Editores, 1977.

Se intuye en esta situación una preocupación que asalta al músico académico: dado que el pueblo en general no estaba educado 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 poseía 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 poseer un elevado conocimiento musicológico.

Muchos de esos radioescuchas empezaron a interesarse por las canciones de moda y de manera 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 manera de subsanar la carencia de centros de estudios musicales. En este sentido, esta tecnología se convirtió en un medio de formación musical masivo que alimentó 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 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 estaba asociada 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 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<sup>253</sup>.”

---

<sup>253</sup> Beatriz Goubert Burgos, *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* 21.

El sojuzgamiento del músico académico frente a las manifestaciones populares está basado en otro problema: la incompreensión. 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 incompreensión:

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<sup>254</sup>.

En medio de esta polémica, en la cual el juicio valorativo es estético, se presenta otro ingrediente: el juicio valorativo ético. Álvaro Fernaud Palarea<sup>255</sup> 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*”. Esto quiere decir que, además de no poseer ningún grado de belleza, la música comercial es “mala” para la sociedad. Es de notar que el horizonte valorativo desde el cual Fernaud expresa su juicio moral está relacionado también con la *hybris*. La pregunta que cabría en este sentido sería: ¿de qué manera la música comercial podría perjudicar a la sociedad? Hay 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 coadyuvando en 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 de la tradición popular y académica; estas formas construyeron su hegemonía al amparo del *establishment*.

---

<sup>254</sup> Florencia Pierret, *Mito y realidad en la educación musical en América Latina*. 30. Para el año en el que Pierret escribió este texto, 1972, la música comercial había pasado de ser una simple amenaza para convertirse en una realidad plena, avasalladora e irreversible, reduciendo la música académica a una marginalidad extrema, lo cual confirma que el temor de los músicos académicos era bien fundado.

<sup>255</sup> Álvaro Fernaud (1930-¿) nació en Canarias, Venezuela. Etnomusicólogo y educador, 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 de Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) y de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares. Datos tomados de *América latina en su música*, eds. Isabel Aretz (México: UNESCO y Siglo XXI, 1977). XII.

Yehudi Menuhin<sup>256</sup> 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 demostró ser la fuerza irresistible y masificante ante la cual la tradición tuvo que marginarse, llegando, incluso, a desaparecer por completo en muchas regiones<sup>257</sup>. 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, es también el rechazo al consumismo del sistema capitalista. Hay que recordar las palabras de los chilenos Domingo Santa Cruz y Cora Bindhoff cuando dicen que se hace necesario contrabalancear el efecto deplorable que sufren los países latinoamericanos por la escucha de la radio comercial, radio que sigue el modelo norteamericano<sup>258</sup>. Este rechazo está motivado 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 es tan nítidamente identificable en la medida en que se encuentra atravesado por 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 que tratan todavía de defender; están las pequeñas burguesías nacientes que intentaban distinguirse del pueblo llano generando apropiaciones de los gustos señoriales; están también los nacientes capitalistas que ven en esa masificación oportunidades de empoderamiento económico.

En otro sentido, es de entender que el escaso desarrollo de la educación musical en América Latina, reflejado 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 haya perseguido la sociedad; al contrario, lo que ha hecho, consuetudinariamente, es validar modelos generados a

---

<sup>256</sup> El trabajo de Menuhin y Curtis abordan el estudio de la música en occidente pero se centran en Europa y Norteamérica dejando por fuera a Latinoamérica.

<sup>257</sup> Menuhin y Davis, *La música del hombre*. 244-245.

<sup>258</sup> Domingo Santa Cruz y Cora Bindhoff, "La enseñanza de la música en Chile". 67.



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 han sido acrisolados por el paso del tiempo. Al respecto Fernaud comenta 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*”<sup>259</sup>. El desconocimiento de esta realidad ha llevado a la imitación de modelos que, si bien han demostrado sus aciertos, se ha 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 tuvieron su origen, además de Europa, en Estados Unidos y Japón. Su arribo no fue homogéneo, 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, desconociendo y desaprovechando elementos y recursos rítmicos, melódicos, tímbricos y expresivos característicos<sup>260</sup>. Esto quiere decir que estos métodos llegaron a los niños latinos con los contenidos planeados para la realidad de los países de procedencia.

Es apenas lógico que los pueblos latinoamericanos busquen el aprovechamiento de los adelantos de la humanidad en materia educativa, sobretudo en un mundo que cada vez se globaliza más; lo que no es concebible es que su aplicación se haga sin contar con el estudio de su realidad histórica y cultural. Esta aplicación debe partir de un denodado trabajo investigativo que lleve 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

---

<sup>259</sup> Álvaro Fernaud, “Realidad y utopía en la educación musical”. En: *América latina en su música*, eds. Isabel Aretz (México: UNESCO y Siglo XXI, 1977). 271-285.

<sup>260</sup> Álvaro Fernaud, “Realidad y utopía en la educación musical”. 278.

familiarizado el estudiante. Teniendo 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 en 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 arriba relacionadas. Estos programas de pregrado se alojaron en facultades de artes o de educación en las distintas universidades colombianas y fueron los encargados 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 estos 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 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 las cuales el aprendizaje se realizaba sobre la base de repertorios que tenían profundo arraigo en el contexto familiar y social en el que el aprendizaje 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<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> Martha Barriga Monroy, *Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920*. (Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011). 95.

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 ser admitido en la Schola Cantorum de París fue proporcionada por 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. Estas agrupaciones 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 estaban constituidas por 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 la banda era contratada por particulares para amenizar bailes. Su formación técnica era muy incipiente y provenía, generalmente, 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)<sup>262</sup>, en 1993; después de este año las bandas empezaron a mudar sus viejas estructuras hacia otras configuraciones de las cuales no se hablará aquí.

Dentro de los conjuntos particulares, los más destacados fueron las estudiantinas o las liras. Su existencia fue generalizada en toda la zona andina del país y estuvo asociada a la música tradicional de dicha 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, fue Medellín el

---

<sup>262</sup> 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. [www.oas.org/oipc/.../ColombiaProgramaNacionalBandasMusica.doc](http://www.oas.org/oipc/.../ColombiaProgramaNacionalBandasMusica.doc) (8 de diciembre de 2014)

lugar donde las estudiantinas tuvieron realmente esplendor. Este fenómeno estuvo favorecido por 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<sup>263</sup>.

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 hacía necesario desarrollar habilidades de escucha o incrementar las que ya se tuviere.

Teniendo en cuenta esta circunstancia, es de suponer que, a lo largo y ancho de Latinoamérica, muchos músicos tuvieron que recurrir a esta práctica derivando de ellos no sólo nuevos repertorios sino un considerable desarrollo auditivo. Tres casos notables, como se verá en detalle en el Capítulo III, en el arte de la transcripción de canciones transmitidas por la radio los constituyen el compositor español José María Tena (1895-1951), cuando estaba 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 hacía 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 es apenas obvio, al igual que en otros países, en este también generó cáusticos comentarios provenientes de los académicos relativos a su baja

---

<sup>263</sup> Para mayores detalles se puede consultar el libro *De liras a cuerdas, una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980*, de Héctor Rendón Marín, (Universidad Nacional de Colombia, 2009).

calidad. Pero 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<sup>264</sup>, en la población boyacense del mismo nombre y muy pronto se extendió a todo el país; durante muchos años este medio permitió a miles de personas, especialmente los residentes en el sector rural, aprender a leer y adquirir los conocimientos básicos de las materias fundamentales. La Radiodifusora Nacional fue creada 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 HJN, clausurada en 1937. Este proyecto fue iniciativa de León de Greiff, Germán Arciniegas, Guillermo Abadía Morales y Otto de Greiff<sup>265</sup>, personas que demostraron a lo largo de sus vidas un gran compromiso con la cultura. Tuvieron acogida en esta emisora 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<sup>266</sup>. La masificación de la enseñanza del canto no acarrea mayores erogaciones del fisco puesto que no implicaba la compra de instrumentos. En cuanto al docente que dictaba la materia generalmente era un aficionado a la música o un profesional contratado para

---

<sup>264</sup> <http://www.banrepcultural.org/prensa/boletin-de-prensa/radio-sutatenza-memoria-de-un-hito-educativo> (20 de julio de 2014).

<sup>265</sup> Fernando Araujo Vélez. *La Radiodifusora Nacional de Colombia, de aniversario*. (Bogotá: Diario El Espectador, 2 de fro. de 2010).  
<http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso185576-radiodifusora-nacional-de-colombia-de-aniversario>. (28 de julio de 2014)

<sup>266</sup> Martha Barriga Monroy, *Historia de la educación musical en Bogotá, 1880-1920*. 149.

desempeñarse en asignaturas diferentes como se verá con más detalle en el Capítulo II.

La educación musical profesional estaba atendida por 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 de los más aptos. Muchas de estas escuelas nacieron por iniciativa ciudadana antes que por políticas del Estado colombiano y frecuentemente 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 honórem* 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 que 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, Bucaramanga, Cúcuta, Manizales, Neiva, Ibagué y Pasto. Salvo Barranquilla y Manizales que nacieron 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 fue fundada en el XVIII. Gracias a esta circunstancia, los atavismos señoriales mantuvieron a sus habitantes fuertemente apegados a la tradición y, por ende, resistentes al cambio. La educación musical hace 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 presentaban 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, Bogotá incluida. 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 fueron creadas 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. En el presente está amparado, administrativa y financieramente, por la Universidad Nacional con sede en Bogotá. Este centro de estudios superiores es el más longevo de cuantos existen y existieron en Colombia porque remonta sus orígenes al siglo XIX, cuando tiene lugar la creación de la Academia Nacional de Música de la cual se afirma que este centro se desprende. La Academia fue fundada 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<sup>267</sup>.

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<sup>268</sup>. 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, viéndose este director en la necesidad de cubrirlos con fondos de sus propios recursos<sup>269</sup>. 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 fundó la Sociedad Filarmónica que tuvo vigencia 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<sup>270</sup>.

Enrique Price llegó a Colombia en 1841 para desempeñarse como asistente de contabilidad de una casa comercial. Aficionado como era a la música y la pintura,

---

<sup>267</sup> <http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf> (17 de julio de 2014)

<sup>268</sup> 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.

<sup>269</sup> Anuario de la Universidad Nacional. <http://www.bdigital.unal.edu.co/40735/1/12193-31039-1-PB.pdf> (9 de octubre de 2014)

<sup>270</sup> Anuario de la Universidad Nacional. <http://www.bdigital.unal.edu.co/40735/1/12193-31039-1-PB.pdf> (12 de noviembre de 2014)

se relacionó con el medio cultural capitalino para promover los estudios de ambas artes, llegando 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<sup>271</sup>.

La Academia Nacional de Música funcionó hasta los inicios de la Guerra de los Mil Días (1899) y tuvo un receso hasta 1905. Fue reabierta durante la presidencia del general Rafael Reyes (1904 y 1909) quien encargó para su dirección al pianista samario Honorio Alarcón (1859-1920)<sup>272</sup>. Este pianista estudió 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 Salomón Jadassohn<sup>273</sup>. Durante los cuatro años de su administración (1905-1909) Alarcón modernizó la Academia mejorando, como es obvio, 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 del arribo 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, también bajo la tutela de D'Indy. Pero, a diferencia de Alarcón, estos estudios le otorgaron, al parecer, la potestad para descalificar tajantemente las músicas tradicionales y populares colombianas, descalificación 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"<sup>274</sup>. La educación musical en Bogotá, y en otras regiones del país, estuvo cruzada por este fenómeno.

Al interior del 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 (sic) enfrentarían una amenaza que enardecería los enfrentamientos ideológicos entre*

---

<sup>271</sup> 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 en Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, 2014. 101.

<sup>272</sup> José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, (Bogotá: Plaza y Janés, 1980). 147-148.

<sup>273</sup> Andrés Pardo Tobar, "Los problemas de la cultura musical en Colombia (II)", *Revista Musical Chilena*, vol. 13 N° 65 (1959): 47-56.

<sup>274</sup> Eufrasio Bernal Duffo. *Geografía Cultural de Boyacá*.

[http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=208&Itemid=40](http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=208&Itemid=40) (5 de mayo de 2015)



*un academicismo eurocentrista y el fortalecimiento de discursos concentrados en la búsqueda de una identidad nacional*<sup>275</sup>. Dicha discusión llevaría a radicalizar las posiciones de tal suerte que “...*las propuestas nacionalistas, lejos de desvincular las herramientas folklóricas (sic) 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*”<sup>276</sup>.

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 ser aceptado como música académica ya que la música tradicional se interpretaba con instrumentos típicos (bandola, tiple y guitarra). Esta concepción llevaba a considerar la obra de Luis A. Calvo como música romántica -de hecho este compositor era llamado el “Chopin colombiano”-, consideración por demás desatinada y peregrina<sup>277</sup>. Esta situación es entendible porque en el medio cultural capitalino se escuchaba, generalmente, música tradicional andina colombiana y popular europea, de tal suerte que los referentes de la música académica de gran formato sólo estaba reservada para quienes poseían 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 fue aceptada<sup>278</sup>. 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 pensum inicial de la Academia estuvo constituido por un reducido grupo de cursos entre los cuales se contaban teoría, solfeo, violín, viola, violonchelo, clarinete, saxofón, flauta, trompeta, trompa y trombón<sup>279</sup>.

---

<sup>275</sup> Luis Gabriel Mesa Martínez, “*Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*”. 131.

<sup>276</sup> Luis Gabriel Mesa Martínez, “*Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*”. 131.

<sup>277</sup> Mario Gómez-Vignes, *La polifacética personalidad de Luis Antonio Calvo*. (Revista Ricercare, vol. 1 No. 1, 2013). 80. file:///C:/Users/Administrador/Downloads/2320-8268-1-PB.pdf (15 de octubre de 2014)

<sup>278</sup> José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 154.

<sup>279</sup> Anuario de la Universidad Nacional. <http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf>. (09 de octubre de 2014)

En las 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”<sup>280</sup>. Los limitados cursos de la Academia fueron transformados 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 pensum de estudios estaba conformado por 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, gimnasia rítmica, declamación, francés, conjuntos vocales, conjuntos instrumentales, metodología e instrumentos típicos como bandola, tiple y guitarra<sup>281</sup>.

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 estuvo del todo marginada en el Conservatorio, como se ha creído comúnmente. Dicha presencia pudo obedecer, por otro lado, 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 compuesta por la mayoría de los sinfónicos y los 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

---

<sup>280</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. 76.

<sup>281</sup> Anuario de la Universidad Nacional. <http://www.bdigital.unal.edu.co/40735/1/12193-31039-1-PB.pdf> (20 de octubre de 2014)

Montejo<sup>282</sup>, conocido como *Calibán*, quien para entonces presidía la recién creada Dirección Nacional de Bellas Artes y con quien el compositor tenía 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.

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<sup>283</sup>. Con su llegada “*los protagonistas de las diatribas vieron en Valencia la solución al acertijo de la obra nacionalista*”<sup>284</sup>, 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, diciendo que se arrepintió de tomar parte en tal concierto porque había mucha *mescolanza* de estos compositores y que lo hizo sólo por tratarse de una cuestión oficial y para evitar que se le tachara de pretencioso<sup>285</sup>.

Daniel Samudio (1887-1952) tomó partido de esta situación al escribir a Valencia una carta desde Cartagena en 1928. En esta misiva, Samudio se expresa en términos muy despectivos de Murillo y los compositores nacionalistas. Dice que “*nuevamente se agita el catarro de la música nacional y los compositores*

---

<sup>282</sup> 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 por 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.

<sup>283</sup> Anuario de la Universidad Nacional. <http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf>. (20 de octubre de 2014)

<sup>284</sup> Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. 143.

<sup>285</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, Vol. I. (Cali: Corporación para la Cultura, 1991). 58. Este concierto fue organizado por 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 Wills y Morillo. Las cursivas son originales.

*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*<sup>286</sup>. Samudio, que es considerado un músico nacionalista por sus investigaciones sobre folklore, tomó partido en esta disputa del lado de la academia; su obra, que no es muy numerosa, está compuesta, en su mayoría, por himnos; no evidencia mayor acercamiento a los aires nacionales tradicionales, salvo por el pasillo *Ausencia*<sup>287</sup>.

Las palabras de Samudio combinan sentimientos de vergüenza, fastidio, enfado, impotencia y envidia. Se avergüenza de que el país esté representado por compositores de música barata y no por aquellos que estaban inscritos en las corrientes estéticas de ultramar -impresionismo y expresionismo-, como Valencia y Uribe Holguín. Se siente impotente por no poder sujetar a los nacionalistas que *andan sueltos* haciendo de las suyas, mostrando una imagen que no se compadece con la realidad musical del país. Su enfado parece, sin embargo, encontrar sosiego en la frase final de su texto en la que se excluye de los círculos de la política, la ingeniería y el derecho. Esta exclusión es extensiva a los músicos académicos en general, aquellos que están validados sólo por su conocimiento y su producción. Se intuye un atisbo de envidia en sus palabras y deja la sensación de que Murillo ha 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 este 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). Frente a este panorama, quizá lo más adecuado fue enviar música popular porque su exotismo sería recibido con mucha expectativa.

Por otro lado, el reconocimiento de que gozaba Murillo no sólo se circunscribía a las esferas políticas, también era valorado por la gran prensa. En el diario El Tiempo del 25 de noviembre de 1928 hay un texto que refleja esa situación. El texto 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*

---

<sup>286</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 194. Es subrayado es original.

<sup>287</sup> Esto se puede ver en el *Catálogo No. 1 de Compositores Colombianos, Vida y Obra* del Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), 1992.

más valioso elemento de propaganda de nuestra música”<sup>288</sup>. Estas palabras demuestran que, lejos de ser una vergüenza para el pueblo colombiano como lo expresa Samudio, su trabajo era considerado uno de los más importantes de la música andina colombiana.

Murillo y un grupo amplio de compositores<sup>289</sup>, 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 por su potencialidad para ser uno de los mayores aglutinantes en la primera década del siglo XX<sup>290</sup>. La música académica estaba lejos de poder ser dicho aglutinante porque su desarraigo tenía serias objeciones.

Gracias a la validación social, Murillo era elegido con frecuencia por 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 por que le fue negada la solicitud<sup>291</sup>. Murillo asistió en compañía de un nutrido grupo de artistas e intelectuales<sup>292</sup> 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 guatemeco y la negación de la solicitud del compositor caleño para viajar a la ciudad española, de allí su reacción.

El nacionalismo estaba también relacionado con la plástica. Dos importantes artistas colombianos, Rómulo Roza (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<sup>293</sup>. Roza realizó el portal del pabellón de Colombia y una

---

<sup>288</sup> Agustín Mercado, “Influencia de música nacional en el ejército”. *El Tiempo*, Bogotá, 25 de noviembre de 1928. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-98222> (10 de octubre de 2014)

<sup>289</sup> 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.

<sup>290</sup> Egerberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. 147.

<sup>291</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 277.

<sup>292</sup> Jaime Cortés Polanía, *Emilio Murillo. Gruta Simbólica y nacionalismo musical*.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/murillo/indice.htm> (10 de octubre de 2014)

<sup>293</sup> Es bien conocida 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 fue

escultura en bronce de la diosa chibcha Bachué para la Exposición de Sevilla<sup>294</sup>. Este escultor y Jerónimo Velazco desarrollaron 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<sup>295</sup>, hecho que validaba sus planteamientos frente a los de sus detractores.

Como se puede colegir, el movimiento de Murillo no fue, en modo alguno, 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*”<sup>296</sup>. Para los fines de este trabajo es necesario resaltar la relación que tuvo Murillo con Luis E. Nieto, vínculo a través del cual se ha podido establecer algunas repercusiones del Nacionalismo Musical en Pasto.

Es necesario anotar que no se conoce una pronunciación de Nieto en contra de los músicos académicos; como se vio antes, su principal enfrentamiento estaba relacionado con la música tropical. La razón quizá obedezca al hecho de que en Pasto el conflicto jamás alcanzó las magnitudes que tuvo en Bogotá y porque 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<sup>297</sup>, 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*

---

seleccionado para viajar en 1929 a Europa para representar a Colombia en la Exposición de Sevilla. <http://franciscocristancho.com/francisco-cristancho-c> (02 de febrero de 2015)

<sup>294</sup> Lylia Gallo, “Nacionalismo en primer plano”. *El Tiempo*, Bogotá, 11 de abril de 1993.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-98222> (10 de octubre de 2014)

<sup>295</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. 72.

<sup>296</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. 71-72.

<sup>297</sup> Marceliano Paz Ruiz nació en Pasto el 12 de junio de 1903. Estudió flauta travesera 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.

*tonadillas o música barata con la que pervierte su buen gusto y lo dispone inmisericordemente al atraso intelectual y artístico*<sup>298</sup>.

En el mismo escrito, Paz Ruiz rememora las épocas en las cuales 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 desdeña las músicas tradicionales y populares desconociendo el contexto histórico y cultural de la región. A pesar de que no se ve en su texto el ataque o la defensa a personas, instituciones o movimientos concretos, los principios de descalificación son los mismos que se emplearon en el 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) fueron quienes mantuvieron una importante dinámica cultural en la ciudad y el Departamento del Valle del Cauca<sup>299</sup>. Desde el momento en que hizo arribo Valencia a esta ciudad para dirigir el Conservatorio, Sinisterra y otros compositores e intérpretes fueron marginados. 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”<sup>300</sup>.

Al igual que el Conservatorio Nacional, la orientación de la institución caleña fue la de la Schola Cantorum en la que también se formó Valencia. No obstante compartir el origen, estos centros de formación musical tuvieron enfoques

---

<sup>298</sup> Marceliano Paz Ruiz, *Diario El Derecho*, 12 de enero de 1939.

<sup>299</sup> Para tener 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*. Secretaría Municipal de Cali, 1993.

<sup>300</sup> Octavio Marulanda Morales, *Hernando Sinisterra, huella y figura*. (Cali: Secretaría de Educación Municipal de Cali, 1993). 75.

diferentes. José María 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* (1932), escrito que está motivado en esta confrontación y que, al decir de algunos, mantiene plena vigencia<sup>301</sup>. En uno de los apartes del texto dice: “*El Conservatorio Nacional de música es, hoy por hoy, un conglomerado de clases aisladas 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*”<sup>302</sup>.

Honorio Alarcón y Manuel Ezequiel de la Hoz (1885-1976) también cuestionaban a Uribe Holguín por elegir un modelo único de enseñanza, el de la Schola Cantorum y dejar por fuera los métodos alemanes de los cuales eran partidarios por haber realizado sus estudios en Leipzig<sup>303</sup>. 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*”<sup>304</sup>. Esta confrontación, que fue un hecho público, buscaba sacar a Uribe Holguín del Conservatorio y estuvo atizada por sus contendores, entre otros, por Emilio Murillo<sup>305</sup>.

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<sup>306</sup>. Pudo tomar la dirección del Conservatorio en ese momento y desarrollar sus ideas educativas porque contaba con apoyo político y académico, pero tomó la decisión de abandonar Bogotá para concretar la idea de tres jóvenes pianistas: Rosalía Cruz, Elvira Restrepo y Susana López, en el sentido de crear el

---

<sup>301</sup> Tatiana Tchijova, *Antonio María Valencia, pedagogo, compositor e intérprete*, (Antigua, Guatemala: XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical, 2011). 2.

<http://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/23.-Antonio-Mar%C3%ADa-Valencia-Tatiana-Tchijova.pdf> (10 de octubre de 2014)

<sup>302</sup> 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>

<sup>303</sup> Luis Gabriel Mesa Martínez, “*Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*”. 139.

<sup>304</sup> Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. 144.

<sup>305</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 277.

<sup>306</sup> Antonio María Valencia, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. 1-2.



Conservatorio de Cali<sup>307</sup>, nombre que recibió inicialmente. El plan de estudios del nuevo conservatorio estuvo compuesto por 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.

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”<sup>308</sup>.

En este escenario tuvo lugar el I Congreso Nacional de Música que se realizó en 1936 en Ibagué. Este evento fue apoyado por Gustavo Santos desde la Dirección Nacional de Bellas Artes en coordinación con Alberto Castilla, director del Conservatorio del Tolima. Los contenidos fueron discutidos 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 esta institución fuera asimilada por la Universidad Nacional.

Como es obvio, el Congreso estuvo cruzado por la discusión en torno al nacionalismo musical y la disputa entre Uribe Holguín y Valencia. Al respecto, es suficiente con leer la conferencia que ofreció Daniel Samudio en este evento, *El folclore musical en Colombia*<sup>309</sup>, para tener 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

---

<sup>307</sup> Para una mayor ilustración puede consultarse el texto de Mario Gómez-Vignes, Imagen y obra de Antonio María Valencia, p. 308. (Cali: Corporación para la Cultura, 1991). El autor de este texto dice que, en razón de la documentación aportada y del rigor histórico, no fue Valencia quien fundó el conservatorio sino la ciudad de Cali la que lo creó para él. p. 312.

<sup>308</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 313.

<sup>309</sup> 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.

*momento*<sup>310</sup>. Una de las más importantes conclusiones a las que se llegó fue el reconocimiento de la necesidad de estudiar profundamente el folklore a partir de los planteamientos de Emirto de Lima (1890-1972) y de Daniel Samudio<sup>311</sup>.

Valencia logró realizar 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 de lectura rítmica que había utilizado el Conservatorio bajo la dirección de Uribe Holguín<sup>312</sup>. Sin embargo, Andrés Pardo Tobar dice que, después de su retiro, sus sucesores destruyeron lo que construyó José María “...para retornar así al apriorismo, a la sedante rutina y al régimen personalista integral”<sup>313</sup>. Hace una salvedad respecto al período de administración de Gustavo Escobar Larrazábal, quien promovió la metodología Gedalge<sup>314</sup> 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<sup>315</sup>.

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* (1951):

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,

---

<sup>310</sup> Fernando Gil Araque, “Congresos nacionales de música, 1936-1937”, *Revista Música Cultura y Pensamiento*. Vol. 1. (2009): 13-34.

[http://www.academia.edu/3659805/Revista\\_Musica\\_Cultura\\_y\\_pensamiento\\_Vol\\_1](http://www.academia.edu/3659805/Revista_Musica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1) (23 de noviembre de 2014)

<sup>311</sup> Fernando Gil Araque, “Congresos nacionales de música, 1936-1937”. 26.

<sup>312</sup> Antonio María Valencia, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. 2-3.

<sup>313</sup> Andrés Pardo Tobar, “La cultura musical en Colombia”. En: *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaum (Bogotá, COLCULTURA, 1978). 104-220. En este texto hay una larga y apologetica reseña sobre Antonio María Valencia y apenas unas pocas palabras sobre Uribe Holguín, mostrando con ello un evidente sesgo en favor del primero.

<sup>314</sup> 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.

<sup>315</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 278.

porque se lo dice el corazón, que por esas notas circula a raudales el alma cantarina de la Patria<sup>316</sup>.

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 sea comprensible para el pueblo aunque no tenga ninguna formación musical.

En otro ambiente, el 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 hacer una corta retrospectiva relacionada con los centros de formación musical. Medellín contó con academias y escuelas desde finales del 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<sup>317</sup>. En 1924 nació el Instituto de Bellas Artes creado por la Sociedad de Mejoras Públicas que, entre muchas personalidades de la música, fue dirigido en dos ocasiones por el compositor pastuso Marceliano Paz Ruiz<sup>318</sup> del que ya se habló.

La más notable de las instituciones de enseñanza musical de Medellín es el Conservatorio de la Universidad de Antioquia. Fue creado en 1959<sup>319</sup> conforme a la estructura de los conservatorios europeos. El pensum de estudios inicial estaba dividido 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)<sup>320</sup>. La música tradicional y su organología característica (bandola, tiple y guitarra) no tuvieron cabida en él, por lo menos en sus comienzos.

---

<sup>316</sup> Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1951). 106.

<sup>317</sup> José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*. 206.

<sup>318</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. 180.

<sup>319</sup> El conservatorio de la Universidad de Antioquia fue creado el 28 de noviembre de 1959 mediante la Ordenanza No. 12. Fue ratificada su creación por medio del Acuerdo 01 del 24 de febrero de 1960 del Consejo Superior de dicha Universidad, siendo rector Iván Correo Arango. Esta información está contenida en un folleto publicado por la Universidad de Antioquia en 1965, en cual se presentan las actividades académicas del Conservatorio y del Programa de Licenciatura en Música.

<sup>320</sup> Prospecto. Conservatorio de la Universidad de Antioquia. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1965). 17.

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 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, hay que 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 del cual el estudiante debía cursar ocho semestres. El componente psicopedagógico estaba integrado por Psicología general, Psicología de la educación y por Observación docente, I y II, y Práctica de enseñanza, I y II.

Este programa tuvo relación con la música tradicional, al igual que 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<sup>321</sup>. El objeto de esto era capacitar al futuro docente en el manejo de músicas de diferentes regiones del país y del mundo, para poder ofrecer a sus estudiantes un amplio abanico de posibilidades.

Los compositores de Medellín le han aportado al país una vasta producción musical inscrita, la mayoría, 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

---

<sup>321</sup> Prospecto. Conservatorio de la Universidad de Antioquia. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1965). 18-24.

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-tot*, bolero, porro, cumbia, tango, chachachá, merecumbé). Estas empresas estaban orientadas por intereses económicos pero también las movían los ideológicos. Si bien es cierto que sus principios misionales no estaban centrados en defender el orden moral, la primacía de la raza blanca, la tradición religiosa, el orden social y el fortalecimiento de la regionalidad, tampoco estaban al margen de ellos. De allí que estas industrias, especialmente Sonolux, 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.

El nacionalismo musical tuvo en Medellín muchos aliados y contradictores. Entre los primeros se cuentan Hernán Restrepo Duque (1927-1991), Luis Uribe Bueno (1917-2000) y Camilo Correa. Esto, sin embargo, no los hacía devotos de Emilio Murillo. Este era considerado un compositor mediocre por algunos músicos de esta ciudad, principalmente por Luis Miguel de Zulategui (1889-1970)<sup>322</sup> 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 estaba más interesado en la cantidad de la composición que en su calidad; además, chocaba en los círculos intelectuales y sociales de Medellín su abierto gobiernismo, dadas las diferencias políticas que la capital antioqueña tenía con Bogotá.

Una de las más visibles diferencias del medio medellinense en relación con el bogotano fue el nivel de la descalificación que sufrió la música y el músico popular. En Bogotá, como se vio, fue tajante; en Medellín, en cambio, fue moderado porque la música tradicional, especialmente 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 fue considerado una danza plebeya. Los músicos académicos no condenaban estas manifestaciones musicales sino que buscaban su cualificación por medio de la capacitación de quienes las componían y las tocaban.

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 mí cánteme un bambuco* (1986) y la labor realizada durante muchos años en Sonolux

---

<sup>322</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. 94.

evidencian su convencimiento de la necesidad de defender el patrimonio cultural ante las amenazas que estaban representadas por el tango, el bolero, la música tropical y, de alguna forma, la música académica de los compositores como Uribe Holguín. Este libro, sin embargo, es una justificación teórica de la blancura del bambuco; Restrepo Duque deja en claro que este ritmo no puede estar emparentado 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”<sup>323</sup>.

Del mismo modo, cuando desmiente las teorías que emparentan 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”<sup>324</sup>. Lo curioso de esta aseveración es que en el Capítulo II del libro mencionado hace un minucioso análisis sobre la métrica del bambuco, terminando 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 hace una corta reseña de las escuelas musicales ubicadas en las ciudades intermedias. Las instituciones menores, respetuosamente dicho, estuvieron ubicadas 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<sup>325</sup>. La educación musical en la capital boyacense sufrió muchos altibajos producto de los cambios políticos, pero también ha tenido grandes momentos como la Escuela Superior de Música. Esta escuela fue creada por Jorge Zorro Sánchez y tuvo vigencia 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<sup>326</sup>. Esta institución ha tenido muchos notables directores y docentes entre los cuales se destacan Daniel Samudio, Luis Carlos

---

<sup>323</sup> Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*. (Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia, Editorial EAFIT, 1986). 7.

<sup>324</sup> Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*. 18.

<sup>325</sup> Andrés Pardo Tobar, *Historia extensa de Colombia*. (Bogotá: Ediciones Lerner, 1966). 330.

<sup>326</sup> <http://portal.unicauca.edu.co/versionP/acerca-de-unicauca/facultades/facultad-de-artes/historia> (03 de octubre de 2014)

Espinosa, Wolfgang Schneider y José Tomás Illera. Sobra decir que este, al igual que la mayoría de los conservatorios del país, copiaba 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 el Conservatorio estuvo dirigido por Pablo Tarazona (1912-1984). Este músico recibió formación 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 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 Nobokov (1903-1978). El mismo año regresó a Cúcuta para tomar las riendas del Conservatorio y de 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 comenta 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<sup>327</sup>.

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<sup>328</sup>. No obstante 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.

---

<sup>327</sup> Gastón Bermúdez. *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> (23 de octubre de 2014). La información sobre Tarazona se ha extraído de este artículo.

<sup>328</sup> Gastón Bermúdez. *El maestro Pablo Tarazona Prada, un apóstol en el arte de la música*.

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 estuvo supeditada a estas instituciones. La riqueza musical de la costa está asentada 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 cuales se dará cuenta en el Capítulo III. 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.

Bucaramanga contó con una escuela de música que fue dirigida en 1964 por Roberto Pineda Duque<sup>329</sup>. 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<sup>330</sup>, 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 este año las actividades musicales institucionalizadas se han sucedido hasta el presente, siendo más los momentos luminosos que los oscuros. Esta academia es la simiente para lo que más tarde sería el Bachillerato Musical que estuvo dirigido por Amina Melendro (1909-2009) desde su creación en 1959, actividad que esta pedagoga desarrolló por casi 60 años<sup>331</sup>. Este es el ejemplo más notable en el que la educación musical, en la 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 y el segundo al municipio<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> Para tener más amplia información sobre este compositor se recomienda la lectura del libro *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido* (2010) de Luis Carlos Rodríguez.

<sup>330</sup> José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*. 208.

<sup>331</sup> Página institucional del Conservatorio de Ibagué.

<http://web.archive.org/web/20120214155610/http://conservatoriodeibague.loquegustes.com/pages/view/conservatoriodeibague1950-2000/> (23 de octubre de 2014)

<sup>332</sup> Página institucional del Conservatorio de Ibagué.



Esta es, a grandes rasgos, 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 a la región y el país de esta Escuela son motivo de análisis del siguiente capítulo.

## **CAPÍTULO II**

### **MODALIDAD DE EDUCACIÓN MUSICAL FORMAL EN PASTO EN EL PERÍODO 1938-1965**

#### **2.1. La educación musical en la Universidad de Nariño.**

##### **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, que tuvo vigencia 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 que fue creado por el Cabildo del Distrito de Pasto mediante la Ordenanza No. 8 del 14 de abril<sup>333</sup> (anexo No. 1). La enseñanza de la música en la ciudad, antes de esta fecha, se realizó en el gremio de músicos que estuvo vinculado con los procesos de las bandas de vientos y las

---

<http://web.archive.org/web/20120214155610/http://conservatoriodeibague.loquegustes.com/pages/view/conservatoriodeibague1950-2000/> (20 de octubre de 2014)

<sup>333</sup> Ordenanza No. 8 del 14 de abril de 1858. Fondo Cabildo, Caja No. 36, Tomo 2, Folios 42-43, 1858. Archivo Histórico de Pasto (A.H.P.), Fondo Cabildo.

agrupaciones de cuerdas, razón por la cual se estudiará en la modalidad de educación musical informal que corresponde al Capítulo III.

La Academia no ofreció títulos profesionales porque no fue un centro de estudios superiores como los conservatorios; tampoco estuvo amparada por una universidad porque la ciudad no contó con una institución de esta naturaleza sino hasta 1904. A pesar de esta situación no es 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<sup>334</sup>.

Este centro de estudios es mucho más antiguo que la Academia Nacional de Música que fue creada en Bogotá el 31 de enero de 1882 por iniciativa de Jorge W. Price (1853-1953). El aislamiento geográfico respecto del país en el que vivió Pasto hasta la década de 1930, no impidió a sus habitantes satisfacer algunas necesidades del espíritu. A pesar de que su Academia fue creada 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 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 en el cual 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

---

<sup>334</sup> En 1896 la Academia de Música recibió un auxilio de \$140.00 y el Concejo creó una junta mediante el Acuerdo N° 5, Artículo N° 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.

histórico en el cual 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<sup>335</sup> [dirección], pudiendo conminarles con multas de 20 á 80 centavos a los que falten a sus deberes legales órreglamentarios 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 den órrindan 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.

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 hace 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 1958. (Firman los directivos del Cabildo)

Los 18 instrumentos -que se dice, eran de propiedad pública- fueron donados por el presidente del Estado Soberano del Cauca, el general Tomás Cipriano de

---

<sup>335</sup> 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 fue redactado por Serafín Guerrero se puede notar que sobre la palabra *dependencia* sobrescribió la palabra *dirección*, que permite colegir que el vocablo *dericsion* es una mezcla de las palabras *dependencia* y *dirección*.

Mosquera (1798-1878), para la creación de la Banda de la Guardia Nacional en 1850<sup>336</sup>. 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. Teniendo en cuenta las dificultades para la adquisición de instrumental, dadas las condiciones de aislamiento en que vivía la ciudad, estos instrumentos fueron muy codiciados. Cuando se creó la Academia se encontraban en manos de algunos músicos de la ciudad quienes, al parecer, no estaban interesados en devolverlos. El Cabildo facultó al alcalde para recuperarlos pero este 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 promulgó en abril.

El alcalde objetó la Ordenanza No. 8 argumentando que la creación de la Academia, en cierto modo, atacaba la libre industria, la propiedad y aun los bienes del Estado<sup>337</sup>. 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, considerando sus palabras, es pensable que su preocupación era 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 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 ecselesentes 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 galardón 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 corazón? Repitamoslo: Semejante proyecto crea privilegios odiosos, quita la emulación i estermina ¡el progreso filarmónico!

---

<sup>336</sup> Oficio, Caja No. 37, Tomo 1, Folio 72, 1858. A.H.P., 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), p. 38. En el Archivo Histórico de Pasto no ha sido posible confirmar que la entrega de dichos instrumentos se hiciera ese año.

<sup>337</sup> Oficio, Caja No. 36, Tomo 2, Folios 42 a 44, 1858. A.H.P., Fondo Cabildo.

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 ligeras reflexiones, acompañadas del verdadero progreso filarmónico llamará la atención de los señores del Cabildo hasta desistir de un proyecto que puede hacernos retrogradar [retrogradar] del feliz punto a que hemos llegado en este ramo de interés público.

Firma el alcalde Manuel Ricaurte. 14 de Abril de 1858<sup>338</sup>.

Aquí el alcalde se apoya en lo contemplado por la Constitución de 1832, específicamente lo relacionado en el Artículo 195. La carta constitucional determina aquí que los granadinos podrán 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<sup>339</sup>. El régimen constitucional propende 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 podía seguir utilizando los mismos procedimientos del gremio de músicos en el cual el maestro mayor, en el proceso de instruir al aprendiz, estaba facultado 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 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<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> Oficio, Caja No. 36, Tomo 2, Folios 42 a 44, 1858. A.H.P., Fondo Cabildo.

<sup>339</sup> 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>. (14 de enero de 2015)

En este Artículo la Constitución suprime los gremios en su totalidad por considerar que atentan contra el régimen constitucional; este aspecto se estudiará con más detalle en el Capítulo III.

<sup>340</sup> 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.

Para no incurrir 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; dejando 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.

Teniendo 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 ella los cabildantes lo notificaban de la creación de la Academia de Música y le solicitaban su aprobación para el uso de los manidos instrumentos. Es una carta que 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<sup>or</sup> [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<sup>341</sup>.

No ha sido 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 fue favorable al Cabildo.

En otro aspecto, el económico, la Ordenanza no hace ninguna referencia a la adjudicación de una partida presupuestal para el sostenimiento de la Academia. Los dineros destinados al pago de honorarios del director debían ser tomados de los fondos recaudados por las presentaciones que hiciera la banda, agrupación constituida al interior de la Academia. Teniendo 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 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, esto 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

---

<sup>341</sup> Oficio, Caja No. 36, Tomo 2, Folios 42 a 44, 1858. A.H.P., Fondo Cabildo.

la participación económica de los fiscos del Departamento y del Distrito de Pasto<sup>342</sup>.

Siendo como fueron de limitados los recursos económicos, es pensable 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 que ofrecieran sus servicios en ella diferentes del director. La contratación de una sola persona para adelantar el proceso de enseñanza era una usanza del gremio de músicos en el que era común la elección de un maestro mayor para que se encargara de lo específico y lo administrativo<sup>343</sup>. Teniendo 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. Esta imposición 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 agradece la invitación a solemnizar las fiestas de San Juan con dicha agrupación, pero también le manifiesta que los demás socios solicitan que se les remunere por sus servicios<sup>344</sup>.

El director debía cumplir funciones de docencia y de administración tanto en la banda como en la Academia. Estaba obligado, 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 impidiendo que estos fueran sacados de la escuela por los alumnos, a menos que lo hicieran para cumplir obligaciones y compromisos; formar la lista de los estudiantes y vigilar su conducta administrando las penalidades en los casos en los que fuera necesario, actos de los cuales debía mantener informados a la junta directiva y al Cabildo; admitir a los 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<sup>345</sup>. Además, corría por su cuenta la realización de arreglos y el montaje de repertorio

---

<sup>342</sup> Reglamento, Caja 98, Tomo 1, Folios 1 y 2, julio de 1896. A.H.P., Fondo Cabildo.

<sup>343</sup> Esta práctica continuó a lo largo de los siglos XIX y XX y es, de alguna manera, vigente en el presente en municipios apartados y de escasos recursos.

<sup>344</sup> Oficio de Rafael Jimenes al Alcalde del Distrito, Folio 327, Caja 31, Tomo 2, junio 21 de 1855. A.H.P., Fondo Cabildo.

<sup>345</sup> Reglamento, Caja 98, Tomo 1, Folios 1 y 2, julio de 1896. A.H.P., Fondo Cabildo.

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 los alumnos estaban obligados a permanecer en ella bajo estrictas normas sancionatorias. Para ser admitidos en la Academia los aspirantes debían cumplir ciertos 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 el aspirante era obligado 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 era aplicada en caso de que el alumno decidiera retirarse de los estudios sin el consentimiento del director; esta sanción estaba estipulada en una multa de \$40 anuales, suma de dinero que debía ser avalada con la firma de un fiador, según lo previsto en el Código de Comercio<sup>346</sup>.

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 las necesidades 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 denota un trabajo denodado en favor de su consolidación. El 13 de abril de dicho año presentó el proyecto de Ordenanza al Cabildo (anexo No. 1A); en el borrador de la propuesta inicial, a pesar de ciertas 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”*<sup>347</sup>. Según las disposiciones legales, el proyecto fue debatido en tres sesiones al término de las cuales recibió su aprobación.

El documento presentado por Serafín Guerrero fue recogido en el texto final de la Ordenanza sin mayores modificaciones, salvo por un Artículo, el IV. En la segunda parte de este se hace referencia a las penalidades 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

---

<sup>346</sup> Reglamento, Caja 98, Tomo 1, Folios 1 y 2, julio de 1896. A.H.P., Fondo Cabildo.

<sup>347</sup> Proyecto de Ordenanza, Caja No. 37, Folio 51, Tomo 2, 13 de abril de 1858. A.H.P., Fondo Cabildo.



que la Academia era una dependencia que no consumiría bienes del fisco y porque 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, para entonces llamada Escuela, se establecen penas económicas, arresto y expulsión por incumplimiento y mala conducta. Lucindo Almeida, quien fungía como director de las dos dependencias, era el encargado de hacer cumplir las disposiciones e imponer 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, bien fuera en dinero, expulsión o pérdida del empleo en 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 medio del cual el ojo del gobernante, al decir de Foucault, podía alcanzar los rincones más oscuros del Estado<sup>348</sup>. El sistema burocrático del régimen republicano formaba 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 permitiendo que fuera él mismo quien 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”<sup>349</sup>.

Se ve aquí el ejercicio del poder a través de una escuela de música que, no obstante sus pequeñas dimensiones, hacía parte de los aparatos ideológicos por medio de la cual el gobierno de Popayán, distante físicamente 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 a la extensa red de funcionarios que hacía parte de dicho sistema. El director de la Academia era el último eslabón de la cadena de poder porque era el encargado de hacer cumplir la norma y de ejecutar el castigo en función de lo establecido en el reglamento.

---

<sup>348</sup> Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. (Barcelona: Ediciones Atalaya, 1994). 62.

<sup>349</sup> Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. 62.

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 haya 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 se dio. En 1896 el Concejo le entregó un auxilio de \$140 a razón de \$20 mensuales, los cuales fueron recibidos entre los meses de junio a diciembre con el objeto de aliviar algunas de sus cargas<sup>350</sup>. No ha sido posible establecer que esta situación se hubiera producido antes pero es de suponer que así fuera.

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 III. 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 de la economía, con una tecnología insipiente. 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 estaba 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.

---

<sup>350</sup> Proyecto de Acuerdo, Caja No. 98, Tomo 4, Folio 167, 9 de mayo de 1896. AHP, Fondo Cabildo.

La producción del artesanado era exigua y no podía ni remotamente 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, donde nos vienen desde el arado que reemplazo al de San Isidro hasta la masa que cilindra la tierra”*<sup>351</sup>.

El 6 de marzo de 1867, bajo 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 absorbiéndolo. La Ley 66 derogó, por medio del Artículo 5º, la Ley 2ª que creó el mencionado Instituto destinando sus recursos para el funcionamiento de la nueva institución<sup>352</sup>.

La recién creada Universidad estuvo constituida por 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 demanda entre la alta sociedad como derecho, medicina y filosofía y letras; y entre las segundas, las de orientación tecno-científicas como las ciencias naturales, ingeniería y artes y oficios<sup>353</sup>. Pablo Santacruz dice que fue el ideal de lo práctico del liberalismo lo que 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”*<sup>354</sup>.

---

<sup>351</sup> Estella María Córdoba, *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/1444/3/958701345X.02.pdf> (12 de mayo de 2015). 11. Este es un texto aparecido en la revista *La América* el 1º de noviembre de 1872.

<sup>352</sup> Ley No. 66 del 22 de septiembre de 1867. Artículos 4º y 5º.

<sup>353</sup> Ley No. 66 de 22 de septiembre de 1867.

<http://www.legal.unal.edu.co/sisjurun/normas/Norma1.jsp?i=34584> (12 de mayo de 2015)

<sup>354</sup> Pablo Santacruz Guerrero, “El entorno discursivo de la ley Uribe: la relación saber-poder y el carácter instituyente de la ideología”. 92.

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 en la aprobación de los recursos para la compra de la maquinaria y la dotación de los talleres que eran necesarios 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”<sup>355</sup>.

No fue sino hasta 1874, siete años después de la promulgación de la Ley 66, que pudo iniciar sus actividades en condiciones mejores, proceso liderado por el entonces rector de la Universidad, Manuel Ancizar<sup>356</sup>, 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) fue cuando se dio el sustento económico a la Escuela de Artes y Oficios, además de sus estatutos. Se aprobó la contratación de un ingeniero mecánico para dirigir 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 permanecer por cuatro años y cursar las áreas de Matemáticas, Ciencias Naturales, Dibujo, Historia Patria y Universal, Ejercicios gramaticales y Música vocal e instrumental<sup>357</sup>.

Esta primera etapa de dificultades de la Escuela no fue, ni mucho menos, la única. Los vaivenes políticos y la Guerra de la 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<sup>358</sup>. 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

---

<sup>355</sup> 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, s.f.). 27.

<sup>356</sup> Mireya Uscátegui, “La institucionalización de la enseñanza del arte en Colombia: antecedentes y evolución. (De la colonia al siglo XIX)”. 158-163.

<sup>357</sup> Decreto 571 del 27 de diciembre de 1874.

<sup>358</sup> Mireya Uscátegui, “La institucionalización de la enseñanza del arte en Colombia: antecedentes y evolución. (De la colonia al siglo XIX)”. 276-277.

y Oficios deja 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 ciertos 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 José Zaldúa, el mismo año de la creación de la Academia Nacional de Música. La apertura de esta Escuela, o Instituto como es denominada también, 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 será emulado 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, escuela 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 creó el marco legal, la Ley 39, que permitió la creación de este tipo de escuelas en el territorio nacional, con cargo a los fiscos departamentales<sup>359</sup>. El país apenas acababa de vivir el frenesí de la Guerra de los Mil Días y padecía sus consecuencias en los ámbitos económico, social, político e ideológico en general. Con el triunfo de los conservadores, la educación fue devuelta al control de la Iglesia católica de tal suerte que las nuevas disposiciones estuvieron cruzadas de parte a parte por el pensamiento doctrinal del catolicismo. No obstante, teniendo en cuenta las tendencias mundiales de modernización e industrialización, la educación no pudo marginarse del conocimiento técnico y científico que era necesario para sintonizar dichas tendencias con los desarrollos propios.

Ya se vio en el Capítulo I cómo en 1870, por medio del Decreto Orgánico de Instrucción Pública, el gobierno liberal de Eustorgio Salgar reglamentó el Artículo 13 de la Ley del 30 de mayo de 1868 y la Ley del 2 de julio de 1870 sobre Instrucción Pública, excluyendo la instrucción religiosa del pensum 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 No. 349 del 31 de diciembre del mismo año, que regresó la instrucción religiosa a la primaria y al bachillerato. En el gobierno de José Manuel Marroquín (1900-1904) se promulgó

---

<sup>359</sup> Realmente el marco legal fue establecido por la Ley 89 de 1892, específicamente en 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 fue necesario expedir la Ley No. 39 de 1903.

la mencionada Ley 39 de 1903, denominada la Ley Uribe en honor a su artífice, Antonio José Uribe, por entonces Ministro de Instrucción Pública. Esta Ley 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”*<sup>360</sup>. Desde entonces y durante el período de la hegemonía conservadora que duró hasta 1930, fue esta la que 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 reflejan elementos de la educación tradicional religiosa, combinados con las demandas tecno-industriales que fueron proveídas, en parte, por 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”*<sup>361</sup>.

En el Artículo 2º se presentan los cuatro niveles de la Instrucción Pública: primaria, secundaria, industrial y profesional. La instrucción industrial estaba contemplada en un nivel que correspondería a la formación técnica actual y, en términos generales, estaba circunscrita a las escuelas de artes y oficios. En concordancia con el Artículo 1º, fueron las diferentes comunidades religiosas con asiento en el país las encargadas 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 hace referencia 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.

---

<sup>360</sup> Ley 39 del 26 de octubre de 1903.

<sup>361</sup> María Teresa Álvarez, *Élites intelectuales en el sur de Colombia*. 272.

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

- **Escuela de Artes y Oficios en Nariño**

El Departamento de Nariño se creó mediante la Ley No. 1 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 llamarse Departamento de la Inmaculada; su renuencia a que llevara el nombre del Precursor de la Independencia estaba soportada en sus antecedentes asociados con la masonería y el anticlericalismo<sup>362</sup>. Un hecho que conjuga esta situación es la resistencia de las gentes de Pasto a la colocación de la efigie de Nariño en la plaza principal en 1911, en el lugar donde antes reposaba la pequeña estatua del mono de la pila; muchas personas se agolparon en gran tumulto con el objeto de destruirla de tal suerte que fue necesario custodiarla con la policía por un buen tiempo, hasta que la gente se acostumbró a verla.

Como ya se dijo en el Capítulo I, 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 cual 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<sup>363</sup>, conscientes de la necesidad de sacar adelante la región iniciaron 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.

---

<sup>362</sup> Gerardo León Guerrero, *Historia de la Universidad de Nariño: 1827-1930*. 33.

<sup>363</sup> 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.

Las decisiones que tomó el nuevo gobierno seccional se enmarcaban dentro de la tendencia nacional, tendencia que pretendía dirimir una dicotomía que acababa de herir gravemente al país: el pensamiento liberal utilitario y la tradición humanista conservadora. Los godos ortodoxos de Pasto -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 estaban 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 I; además, en concordancia con lo dicho anteriormente, el proyecto político de Bucheli estaba sintonizado con el 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- estuvieron centradas 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 áreas de ingeniería, derecho, filosofía y artes<sup>364</sup>. Cuando Bucheli planteó su programa de gobierno en 1904 “...tenía en mente la propuesta de la Ley Uribe”<sup>365</sup> porque, en el espíritu de esta disposición, su gobierno buscó decididamente los causes del progreso desde una administración realmente eficaz y dinámica que logró grandes adelantos en infraestructura pública; sin embargo, se mantuvo anclado a sus convicciones tradicionales más profundas. Un hecho que permite pensar esto es que la Universidad, si bien albergó en su seno 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 su primer rector, demuestra que el pretendido progreso que se buscaba estaba controlado por el pensamiento religioso y conservador de la rancia aristocracia pastusa, independientemente de si se trataba de progresistas u ortodoxos. Lo expresó muy claramente quien escribiera en la Revista Ilustración Nariñense cuando, a raíz de la muerte de Eliseo Gomezjurado, dijo:

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

---

<sup>364</sup> Milciades Chaves, *Desarrollo de Nariño y su Universidad*. 240.

<sup>365</sup> María Teresa Álvarez, *Elites intelectuales en el sur de Colombia*. 272.



disfrutaran de tranquilidad, de progreso y religión; son personajes que pasan a la historia inolvidable de los pueblos<sup>366</sup>.

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 escuela dirigida por los salesianos, una comunidad religiosa especializada en la enseñanza técnica y con una amplia experiencia en Europa acumulada desde mediados del siglo XIX<sup>367</sup>. En Colombia logró adelantos importantes en diferentes regiones en los ramos de agronomía y zootecnia, habiendo recibido apoyo del Estado para el desarrollo de sus proyectos orientados a los menos favorecidos<sup>368</sup>. Como es una constante en la creación de este tipo de escuelas, la de los salesianos buscaba 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<sup>369</sup>.

La Escuela Departamental de Artes y Oficios, curiosamente, se creó en diferentes momentos. El primer intento que se conoce es el que 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. El 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<sup>370</sup>.

El segundo momento de creación de la Escuela es 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 anexó a esta institución. La Asamblea Departamental expidió la Ordenanza No. 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 serían utilizados

---

<sup>366</sup> Este texto fue publicado en la revista Ilustración Nariñense a raíz del fallecimiento de Eliseo Gomezjurado acaecida el 4 de marzo de 1951. Su autor posiblemente fue Rafael Delgado, su propietario.

<sup>367</sup> Julián Massana, *Las escuelas salesianas de artes y oficios*.

<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/04/04263271.pdf>

<sup>368</sup> Ley 31 del 10 de noviembre de 1917, Artículo 8º. 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.

<sup>369</sup> Gerardo León Guerrero, *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*. 35.

<sup>370</sup> Acuerdo No. 16 del 1º de marzo de 1910. Gaceta Departamental.

en su totalidad para su creación y sostenimiento. Además, dice en este mismo Artículo que la Escuela fue “...mandada a fundar por Ordenanzas anteriores que quedan ratificadas por la presente”<sup>371</sup>. Esto confirma que la Escuela se creó en diferentes momentos, antes y después de 1923, como se verá.

En el Artículo 3º hace referencia 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 buscará los aportes de la nación para el sostenimiento de la Escuela establecidos por la Ley 31 de 1917, en cuyo Artículo 6º determina el monto de \$6.000.00 para las escuelas de artes y oficios de los departamentos, siempre y cuando estos destinen de sus propios recursos una suma igual<sup>372</sup>. Asigna, además, una casa en el barrio el Calvario de la ciudad para su funcionamiento. Todo parece estar en óptimas condiciones para que la Escuela inicie sus actividades pero este también fue otro intento más que no tuvo realización. Se afirma esto porque en 1927, cuatro años más tarde, nuevamente se vuelve a fundar la Escuela por medio de la Ordenanza No. 40 del 29 de abril. Dicha Ordenanza 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 con relación a la de 1923 porque autorizó a la gobernación para que dispusiera de la suma de \$6.000.00 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 ser repartidas 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, clase que estuvo abocada a las tareas de la servidumbre en el régimen colonial y que en el republicano continuaba en las mismas condiciones. El discurso burgués, como se verá, buscaba acercar a los niños y jóvenes de dicha clase social a esta educación técnica, disuadiéndolos de ingresar a las carreras universitarias de orientación intelectual como derecho y filosofía y letras.

---

<sup>371</sup> Ordenanza No. 54 del 7 de mayo de 1923. A.H.P. Libro de Ordenanzas de 1923. 61.

<sup>372</sup> Ley 31 del 10 de noviembre de 1917. [http://www.mineduacion.gov.co/1621/articulos-102483\\_archivo\\_pdf.pdf](http://www.mineduacion.gov.co/1621/articulos-102483_archivo_pdf.pdf) (19 de mayo de 2015)

El momento final en el cual 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 que concebían 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 era, sin duda, 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 hace referencia 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”<sup>373</sup>. El autor de este texto –posiblemente escrito por 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 eran un grave problema para el Estado; además, afirma que esa carrera es costosa y de poca utilidad para quienes pertenecen 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<sup>374</sup>.

---

<sup>373</sup> Escuela de Artes y Oficios. Revista Ilustración Nariñense, No.47, octubre de 1932. 20. El autor de este texto prefiere mantenerse anónimo, quizá por las declaraciones que hace respecto de la educación universitaria, especialmente del Derecho, que son un poco despectivas.

<sup>374</sup> Escuela de Artes y Oficios. Revista Ilustración Nariñense No.47, octubre de 1932. 20.

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 otorgaran algunos de los beneficios de los que habla el escrito; sin embargo, ese carácter mesiánico que se endilga al industrialismo no está ni remotamente cercano al desarrollo de la inteligencia y el fortalecimiento de la voluntad y el carácter, si consideramos 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 jurisprudencia y filosofía y letras es 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 período de la hegemonía conservadora que impidió la consolidación de la Escuela de Artes y Oficios en detrimento de la economía regional.

La Escuela dio inicio en noviembre de 1931 con 30 alumnos y terminó el primer curso en julio de 1932, según lo registra la Revista Ilustración Nariñense<sup>375</sup>. Rondaban por entonces los vientos de la guerra con el Perú, guerra que trajo un inmenso 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 fue celebrada 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<sup>376</sup> que fungía por entonces como capellán y director de la Escuela. En el recuento histórico hace referencia 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 abulia (sic) propia de la raza, y se desmoraliza y embrutece; olvida lo que aprendió por no repasarlo ni aplicarlo a la

---

<sup>375</sup> Escuela de Artes y Oficios. Revista Ilustración Nariñense, No.47, octubre de 1932. 20.

<sup>376</sup> Fray Eliodoro nació en Túquerres en 1875. Siendo 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.

vida; se deja arrastrar por seres de inferior moralidad, y se pierde por falta de cuidados<sup>377</sup>.

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

La Escuela fue atendida por instructores que fueron 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 honórem. Personas como Carlos Garzón Thomas fueron fundamentales para el manejo administrativo y el desarrollo de los programas académicos; su dinamismo y consagración fue resaltado por Fray Heliodoro en el discurso de clausura que se ha mencionado. Garzón asumió funciones de secretario, tesorero, profesor y muchas otras que eran necesarias para resolver los problemas que se presentaban en el día a día del plantel<sup>378</sup>.

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 hizo necesaria la construcción de la carretera Popayán-Pasto-Puerto Asís. El gobernador del Valle, Valentín Ossa 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<sup>379</sup>. La construcción de esta vía posibilitó que la ciudad de Pasto, que estaba aislada del interior del país, pasara a convertirse en un tiempo muy corto en el centro comercial que hasta entonces lo había ocupado Túquerres por ser la vía de acceso de las mercaderías que hacían su ingreso por Barbacoas.

---

<sup>377</sup> Fray Heliodoro de Túquerres. "Discurso". *Revista Ilustración Nariñense*. Serie IV, No. 47 (octubre de 1932). 23. El subrayado es del autor de este trabajo.

<sup>378</sup> Fray Heliodoro de Túquerres. "Discurso". 23.

<sup>379</sup> Escuela de Artes y Oficios. *Revista Ilustración Nariñense*, No.47, octubre de 1932. 24.

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 estuvo relacionada 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. Es en 1934 cuando las cosas empezaron a cambiar. El 15 de septiembre de este año, como ya se dijo, el gobierno departamental asignó una partida de \$300.00 para la creación de las escuelas de música y pintura<sup>380</sup>, anhelado proyecto que se concretó en 1938. En 1935 la Asamblea Departamental expidió la Ordenanza No. 18 por medio de la cual transfiere la Escuela de Artes y Oficios a la Universidad de Nariño, en el período en el que Julio Cesar Moncayo era su rector.

Moncayo fue gobernador entre 1922 y 1924, período en el que la Escuela tuvo otro de sus tantos momentos de creación, en 1923. La anexión de la Escuela a la Universidad en esta 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”<sup>381</sup>. Estas actuaciones permiten pensar que el rector estaba comprometido 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. Envío a algunos profesores a la Escuela de Bellas Artes de Bogotá para su capacitación dando 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<sup>382</sup>. 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.

---

<sup>380</sup> Decreto No. 559 del 15 de septiembre de 1934. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>381</sup> Eduardo Andrade J. “Universidad de Nariño”. *Revista Ilustración Nariñense*, No. 53 (1934). Sin p.

<sup>382</sup> José Menandro Bastidas, “Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño”. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, No. 12 (2009): 53. La Escuela de Bellas Artes capitalina, que fue creada con el objeto de fortalecer los estudios musicales y de las artes plásticas, ofreció estos cursos porque alojaba en su seno la Escuela de Artes y Oficios que fue parte de la Universidad Nacional en sus inicios.

## 2.1.2. La Universidad de Nariño y la Escuela de Bellas Artes.

- **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 bien lo expone Pedro Verdugo Moreno en su texto *Historia del Liceo de Bachillerato: pasado y presente de la Universidad de Nariño*, publicado en el tomo VI 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, gracias 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 No. 049 del 7 de noviembre que le dio vida jurídica al alma máter. 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 hizo su arribo a la Universidad, esta seguía ofreciendo los mismos servicios educativos antes mencionados en medio de las dificultades económicas propias de las instituciones estatales. La carencia de recursos hacía difícil 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<sup>383</sup>. 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 colombiano, suprimió las carreras de Ingeniería y Derecho que habían sido hasta entonces los pilares del alma máter. Estas carreras fueron reabiertas en 1939 y 1940 respectivamente<sup>384</sup>. Con el propósito de balancear este desequilibrio, el tratado permitía el fortalecimiento de los programas de Comercio, Agronomía, Ciencias

---

<sup>383</sup> Mireille Bornet y Olga Ortiz Cerrato, “Julio Cesar Moncayo Candia: médico, hombre público y rector de la Universidad de Nariño”. En: *Personajes ilustres de la historia de la Universidad de Nariño*, eds. Gerardo León Guerrero (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2001). 110.

<sup>384</sup> Acuerdo No. 24 del 3 de septiembre de 1940. Libro No. 3. A.C.U.N.

Naturales y el Liceo de Bachillerato, en sus secciones masculina y femenina<sup>385</sup>. Gracias a esta transformación, muchos programas se convirtieron más tarde en facultades lo que permitió que la institución volviera a recuperar el estatus de universidad. No se menciona en el Tratado la Escuela de Artes y Oficios pero es de entender que dada la instrucción técnica que en ella se impartía, fuera mantenida como prioridad.

Gracias a estos cambios, el orden epistemológico de la Universidad dio un viraje que permitió 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 agrupadas en la Escuela de Artes y Oficios, la música y la plástica son las únicas que perviven hasta la época presente, claro está, después de haber pasado por momentos que combinaron los halagos con los sinsabores. La música hizo un receso de 15 años entre 1965 y 1980; 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, es la estética la que supone esta diferenciación. La música y la plástica están en posibilidades y condiciones de, al decir de Deleuze, “...trazar un mapa sobre el caos”<sup>386</sup> que no es otra cosa que extraer del caos de lo real los elementos para la configuración de la obra artística. Esta es única e irrepetible, destinada a satisfacer necesidades del espíritu, mientras que el producto de las artes mecánicas es seriado y utilitario.

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,

---

<sup>385</sup> Eduardo Andrade, “Monografía de la Universidad de Nariño”. *Revista Anales de la Universidad de Nariño*, No. 41 (noviembre de 1954). 54.

<sup>386</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2001). 199.



contrapunto, formas, instrumentación, estilos) con el saber humanístico (historia, filosofía y corrientes literarias y estéticas).

Este corpus que requiere la creación artística, le puede servir al creador para inscribirse en las corrientes preexistentes o para subvertirlas y crear nuevas, siendo las dos posibilidades un espacio apropiado para la creación de obras originales y representativas de su momento histórico. La conjugación de estos dos grandes componentes lleva a la producción de la obra académica que regularmente se genera en el ámbito de la educación musical formal, educación que tiene lugar en academias, escuelas, conservatorios y programas universitarios. Aquí no tiene lugar la trasmisión del conocimiento por medio de la emulación que es 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 cuales 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 fueron anexadas 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, fue el que tejió los hilos para la consolidación de proyectos como la Escuela de Bellas Artes de Universidad de la Nariño. Esta Escuela tuvo su origen 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 empuje del odontólogo Rafael Eraso Navarrete (1881-1967)<sup>387</sup>, una persona que trabajó en beneficio de la ciudad y la región con el más elevado de los altruismos. De los muchos estudios

---

<sup>387</sup> 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 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 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 prestando sus mejores servicios desde las profesiones que ejercen. Estos datos fueron extraídos de un texto suministrado por Ernesto Eraso Navarrete. (20 de marzo de 2014)

que realizó se destacan los que hizo en 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, convirtiéndose en una realidad como muchas de las empresas que adelantó.

La Escuela de Bellas Artes se creó por medio del Acuerdo No. 13 del 2 de febrero de 1938, emanado del Consejo Directivo de la Universidad, como una dependencia de la rectoría (anexo No.2). Este nuevo centro de estudios estaría conformado por dos escuelas, música y pintura, que serían puestas 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 No. 559<sup>388</sup>. 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 No. 522 bis del 10 de diciembre de 1937 promovido por el director de Educación Pública, Max Llorente, el cual da vida jurídica a la Escuela y faculta a las directivas de la Universidad para que se encarguen de organizar académica, administrativa y reglamentariamente las secciones de música y pintura, además de nombrar los profesores respectivos para adelantar los programas que esta decida crear.

La estructura administrativa de la Escuela de Bellas Artes estuvo organizada del siguiente modo: un director general, directores para las secciones de música y pintura, y coordinadores para cada una de la subsecciones que albergaran cada una de las escuelas. La Escuela de Pintura estuvo conformada por pintura y modelado y la Escuela de Música por el área infantil, ofrecida para niños entre los seis y doce años, y la 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 corta. De todas las dependencias de que estuvo compuesta la Escuela de Bellas Artes, hasta donde se sabe, sólo la sección infantil contó con un coordinador, generalmente una mujer; las restantes, quizá por su reducido tamaño, fueron atendidas directamente por el director de sección. Esta estructura, como es obvio, no inició desde el momento mismo de la fundación sino que se fue configurando con el paso de los años. En sus comienzos, la mitad 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 dictar todas las materias.

---

<sup>388</sup> Acuerdo No. 13 del 2 de febrero de 1938. Libro 2. Archivo y Correspondencia de la Universidad de Nariño (A.C.U.N.).

El director de música de la sección de mayores, según el Acuerdo de fundación, debía encargarse 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, dicho director también fue encargado de la regencia de la misma. 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 no era necesario aún. El nombramiento se hizo necesario cuando las labores administrativas se hicieron más complejas por el crecimiento de las dependencias.

El primer director nombrado para la Escuela de Música fue Daniel Samudio (1885-1952)<sup>389</sup>. La amplia experiencia y el reconocimiento nacional que precedía a Samudio dejan pensar que quienes dirigían la Universidad tomaron muy en serio la creación de esta dependencia. Las palabras que registra el periódico conservador *El Derecho*, permiten considerar que la llegada de Samudio causó profunda 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 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<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> 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*, fue premiada 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 la ciudad de 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 fueron extraídos del texto *Compositores Colombianos, vida y obra* (1992), publicado por el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA). 61.

<sup>390</sup> Periódico *El Derecho*, 1º de junio de 1950.

Daniel Samudio fue pianista, organista, compositor, director de orquesta, profesor e investigador. En el campo de la composición -salvo contadas excepciones-, su producción está inscrita en el ámbito académico con un fuerte acento en la música sacra<sup>391</sup>. Sus trabajos escritos, fruto de sus investigaciones en música religiosa y folklore, se publicaron en el Boletín Latinoamericano de Música y en la Revista de Indias, respectivamente. La generalidad de sus textos expresan, por un lado, la prevalencia de la raza blanca ibérica y, por otro, el privilegio de la música europea tomando como punto de referencia la germana -Bach, Beethoven y Wagner-, la italiana, la francesa y, obviamente, la española. Encandiladas por estas luminarias están 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 (sic) 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”<sup>392</sup>. 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. Esta validez, 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 por lo tanto se hace necesario protegerlos ante la proliferación de las músicas tropicales. Sus trabajos de investigación sobre las músicas indígenas siguen los pasos de compositores como Jiménez, Rueda, Campos, Ponce, Chávez, Isamitt y Villa-Lobos, entre muchos otros, cuyas obras se inspiraron en las rítmicas vernáculas de sus respectivos países. Sin embargo, considera que sería más válido que los compositores académicos colombianos busquen en la música popular española los elementos primarios para la realización de sus trabajos compositivos, como lo hicieron Debussy, Chabrier, Lalo, Ravel, Bizet, Gevaert y Rimski-Kórsakov<sup>393</sup>.

---

<sup>391</sup> 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 *Antifonas*, 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.

<sup>392</sup> Daniel Samudio, “El folclore (sic) musical en Colombia”. En: *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaun. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. 405.

<sup>393</sup> Daniel Samudio, “El folclore (sic) musical en Colombia”. 405.

Este es el horizonte histórico con el cual Samudio arribó a las solariegas calles de San Juan de Pasto, una ciudad en la que encontraría mucha 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 fue diseñado en congruencia con su concepción estética y sociológica. Los compositores germanos, franceses e italianos configuraron el universo sobre el cual se compuso el marco referencial de la Escuela.

La exigua condición en que inició la Escuela de Bellas Artes rápidamente cambió al recibir 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 enseres indispensables para su funcionamiento. La gestión de Samudio se evidencia en el rápido crecimiento de la Escuela, situación que hizo necesaria 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<sup>394</sup>.

En este primer año de funcionamiento de la Escuela, Samudio conformó una orquesta de 24 músicos utilizando para ello los recursos de instrumentistas preexistentes porque la institución aún no estaba en condiciones de integrarla con sus estudiantes. La agrupación estuvo conformada por 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, estos se fueron integrando a la agrupación. Algunos de los músicos que hicieron 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 estuvieron vinculados 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 llegando a ser su director, primero en interinidad<sup>395</sup> y luego en propiedad<sup>396</sup>. Compuso el Himno de la Universidad de

---

<sup>394</sup> Acuerdo No. 19 del 11 de junio de 1938. A.C.U.N.

<sup>395</sup> Resolución de nombramiento No. 82 del 26 de septiembre de 1961. A.C.U.N.

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 es profesor de la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena en la actualidad.



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 8 ensayos que estaban autorizados para realizarse en el mes, de tal manera que cada músico recibía \$4.00 de sueldo mensual por este concepto. A cambio de esto los músicos estaban obligados a realizar cuatro conciertos en el año con repertorio diferente; además, debían concurrir a todas las presentaciones que fueran programadas por la rectoría para solemnizar eventos privados y públicos de la Universidad<sup>397</sup>.

En 1942 la orquesta creció considerablemente, pues de los 24 miembros con que inició pasó a tener 35 instrumentistas. Sin embargo, se considera que este crecimiento fue una situación coyuntural y poco duradera porque en 1944 se redujo a 26 músicos y, según lo que se puede mirar en la fotografía, en 1955 tenía sólo 22 integrantes con su director. El estipendio por ensayo de \$0.50 que percibían los músicos, también cambió en 1942 porque ascendió a \$0.80, de tal

---

<sup>396</sup> Acuerdo No. 10 del 5 de diciembre de 1962. A.C.U.N.

<sup>397</sup> Acuerdo No. 27 del 15 de febrero de 1945. Artículo 25. A.C.U.N.

manera que la asignación mensual pasó de \$4.00 a \$6.40<sup>398</sup>. En noviembre del mismo año se incrementó nuevamente alcanzando la suma de \$1.00 y en el Acuerdo de Gastos de la vigencia de 1946 aparece otro incremento alcanzando la suma de \$1.50 por ensayo para llegar 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 hubo correspondencia entre el pago y la labor desarrollada.

El progreso de la Escuela de Bellas Artes fue vertiginoso porque 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. Este monto lo 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, aportes que permanecían 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 fueron establecidos en el presupuesto de 1938 pasó a devengar \$160.00, con contrato de doce meses. Contrasta con la situación del director de Escuela de Pintura porque éste continuó con la misma asignación inicial de \$100.00 y con contrato por once meses y medio. En este presupuesto se destinó también una partida de \$500.00 para la compra de instrumentos, en este caso con destino a dotar la orquesta<sup>399</sup>.

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 presentes. En la rectoría de Alberto Montezuma Hurtado (1944-1946)<sup>400</sup>, 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 No. 27 del 15 de octubre de 1945 (anexo No. 3) en cual se establece 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;

---

<sup>398</sup> Acuerdo No. 12 del 27 de abril de 1942. Libro de Acuerdo del Consejo Directivo No. 3. A.C.U.N.

<sup>399</sup> Acuerdo de Gastos del 25 de octubre de 1939 del Consejo Directivo.

<sup>400</sup> 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. Fue gobernador 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 demuestra gran sensibilidad a pesar de no haber sido muy fecundo en este campo (José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 223-227.

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 causarse por faltas de asistencia, por desaplicación comprobada, por remisión a presentar un examen y por mala conducta dentro o fuera del establecimiento<sup>401</sup>. El estudiantado era vigilado 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 estaban consideradas 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 observa 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; esto quiere decir que estaban abocados a obedecer las determinaciones de las directivas de la institución y limitar al máximo la participación en actividades particulares. Además, estaban obligados 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.

Los estudiantes también estaban obligados 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, sí certificaba los estudios que ofrecía por medio de la Escuela.

Con relación a 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”*<sup>402</sup>. Esto indica que, independientemente de que la Escuela pudiera o no suplir las necesidades de la orquesta con sus estudiantes y profesores, siempre estuvo abierta la

---

<sup>401</sup> Acuerdo No. 27 del 15 de febrero de 1945. Artículo 14. A.C.U.N.

<sup>402</sup> Acuerdo No. 27 del 15 de febrero de 1945. Parágrafo del Artículo 23. A.C.U.N.



posibilidad para los músicos destacados que no estuvieran vinculados a la institución. El incumplimiento a los ensayos y los conciertos era sancionado 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, esta empezó en condiciones muy precarias<sup>403</sup>. 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 nacional socialista<sup>404</sup>. Así se registró por el periódico El Derecho, a posteriori, su labor desarrollada 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<sup>405</sup>.

Gotthelf estuvo al frente de la Escuela de Música hasta 1943, año en que fue encargado de la dirección general de la Escuela de Bellas Artes el pianista Manuel Grajales Reyes y a partir del cual Gotthelf volvió a su cátedra de historia de la música<sup>406</sup>. 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<sup>407</sup>, 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*<sup>408</sup>. 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

---

<sup>403</sup> Periódico El Derecho, 1º de junio de 1950.

<sup>404</sup> Testimonio de Ignacio Burbano. Como se verá en el siguiente Capítulo, Ignacio 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.

<sup>405</sup> Periódico El Derecho, 1º de junio de 1950.

<sup>406</sup> Acta de posesión del 27 de noviembre de 1943. A.C.U.N.

<sup>407</sup> Acta de nombramiento del 3 de marzo de 1943. Libro 1. 16. A.C.U.N.

<sup>408</sup> Revista Ilustración Nariñense No. 79. (Abril de 1942)

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<sup>409</sup>.

Para la fecha de vinculación a la Escuela, Grajales ya era reconocido nacionalmente como un destacado pianista porque desarrolló 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 importante teatro Aristi que fue fundado el 3 de febrero de 1950<sup>410</sup>. Pero además era reconocido como director de orquesta y de coros. Los conciertos realizados por Grajales en el paraninfo de la Universidad eran bien recibidos por la sociedad pastusa por la calidad de la interpretación y la escogencia de los repertorios<sup>411</sup>.

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, permitiendo con esto que Grajales sólo se encargara de la dirección de la sección de música<sup>412</sup>. En la administración de Grajales fue contratada Elizabeth Mouschau como profesora de violín, que se sabe que para entonces residía en Pereira porque la Universidad le confiere \$30.00 para que se traslade de esta ciudad a Pasto<sup>413</sup>. Teniendo en cuenta que para estos efectos ya estaba vinculado Ignacio Burbano, es de suponer que la matrícula de estudiantes a este curso se incrementó mucho en 1944<sup>414</sup>. El violín, además del piano, fue uno de los instrumentos con mayor demanda entre la juventud en la primera mitad del siglo XX, especialmente entre el sexo femenino. Una de las más destacadas estudiantes de este instrumento fue Paulina Brando que por sus adelantos como intérprete y docente fue contratada por la Universidad como profesora de violín y directora de la sección infantil<sup>415</sup>. También se destacaron varias de las hermanas del compositor Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941); la Orquesta Unión Social que creó este músico hacia 1935 estuvo compuesta por once mujeres violinistas, algunas de las cuales eran sus propias hermanas<sup>416</sup>.

---

<sup>409</sup> Rodolfo Brering, "Escuela de Bellas Artes". *Revista Ilustración Nariñense*, Serie VII, (diciembre de 1943). 26.

<sup>410</sup> Jorge Alberto Aristizabal, Reseña histórica del Teatro Aristi. *Revista Épocas*, No. 1. (Septiembre 15 de 2011). Sin p.

<sup>411</sup> Rodolfo Brering, "Escuela de Bellas Artes". 26.

<sup>412</sup> Acta de nombramiento del 19 de octubre de 1944. Libro No. 2. A.C.U.N. 20.

<sup>413</sup> Acuerdo No. 17 bis del 23 de febrero de 1943. A.C.U.N.

<sup>414</sup> No ha sido posible establecer esto con precisión porque los registros de matrícula no se conservan en el archivo de la Universidad.

<sup>415</sup> Acta de posesión del 25 de noviembre de 1942. A.C.U.N.

<sup>416</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 165.

Era muy frecuente que las damas de la alta sociedad tocaran este instrumento, así como el piano, la mandolina y, en ocasiones, la flauta travesa; también estaba permitido que cantaran y escribieran y declamaran poesía. En la primera mitad del siglo XX no ha sido posible encontrar registros que muestren que las mujeres tocaran contrabajo, violonchelo, trompeta, tuba, trombón, clarinete, saxofón o hubieran incursionado en la dirección de banda u orquesta<sup>417</sup>.

La educación musical que recibían estas señoritas 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 honrar al futuro marido y engalanar 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 violinista Paulina Brando, quienes tocaban muy a menudo a beneficio de las clases menos favorecidas<sup>418</sup>.

Fue después de la apertura de la Escuela de Música que algunas mujeres empezaron a incursionar en el campo de la docencia como medio de percibir remuneración. Algunas de las mujeres que estuvieron vinculadas en diferentes momentos a la planta docente de esta Escuela fueron: las pianistas Querube de Escruce, Digna Escobar, Digna Paz Vallecilla<sup>419</sup>, Mercedes Pereira, Rosalía Paz y la española Dolores de la Rosa de Martínez; las violinistas María Medina y las ya mencionadas 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 fue nombrado el ecuatoriano Luis G. Ponce<sup>420</sup>, durante la rectoría de Alberto Montezuma Hurtado. Ponce, un destacado director de orquesta, renovó la metodología de la enseñanza y amplió el ofrecimiento de la formación instrumental. Se vincularon para este efecto 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 este año,

---

<sup>417</sup> En las fotografías de la época se puede confirmar fácilmente esta apreciación.

<sup>418</sup> Revista Ilustración Nariñense. No. 6 (mayo de 1925).

<sup>419</sup> Digna Paz heredó de su madre, la señora Agustina Vallecilla, el amor por el piano porque ella también fue pianista.

<sup>420</sup> Acta de nombramiento del 19 de enero de 1945, Libro No. A.C.U.N. 57.

aparece el monto de \$17.774.80, un aumento del 33% respecto del presupuesto inicial. La situación de estrechez económica de la Escuela era comentada muy a menudo por la prensa local de tal suerte que se cree que reinaba un ambiente de insatisfacción entre los músicos, hecho que los periodistas recogían en 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 mencionó.

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, eran alentadoras. Su acción educativa congregaba a 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 la región. Pasto hacía parte de un pequeño grupo de capitales colombianas<sup>421</sup> que podía ufanarse de poseer escuela de música, orquesta, banda, grupos de música de cámara, cantantes líricos, solistas en diferentes instrumentos y conciertos periódicos con repertorios variados.

El Santandereano Rito Antonio Mantilla fue nombrado para dirigir la Banda Departamental en 1952 como se verá con más detalle en el Capítulo III, cargo que desempeñó paralelamente a la dirección de la Escuela y la orquesta. Para regentar estas dos últimas se posicionó el 13 de diciembre de 1952, en la rectoría de Manuel Eduardo Román<sup>422</sup>. A juicio de quienes lo conocieron, Mantilla era un hombre sumamente organizado e incansable en el desarrollo de sus ocupaciones<sup>423</sup>. Gracias a esta disposición y capacidad organizativa pudo trabajar con la Banda, la Escuela y la orquesta, además de un sinnúmero de actividades cívicas y sociales que adelantó en los cuatro años que permaneció en la ciudad. Hasta su llegada, el pensum de estudios de la Escuela estaba circunscrito 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

---

<sup>421</sup> Entre otras ciudades están las siguientes: Bogotá, Popayán, Cali, Tunja, Medellín, Barranquilla, Cartagena, Bucaramanga e Ibagué.

<sup>422</sup> Acta de posesión de 13 de diciembre de 1952. Libro 4. A.C.U.N.

<sup>423</sup> Entrevista a Granja, Edgar. Pasto, 9 de febrero de 2015.

encargó de la enseñanza de estos instrumentos fue Plinio Herrera Timarán<sup>424</sup>, quien para entonces ya era conocido nacionalmente como intérprete de la bandola y compositor de repertorios dentro de este ámbito. Herrera fue el creador del Trío Nacional y la Lira Nariñense.

Rito Mantilla<sup>425</sup>, 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 a esta Banda se matriculó en el Conservatorio Nacional, en 1941. En esta institución 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 Roso 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.

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 estaba cruzada por la disputa entre universalistas y nacionalistas, disensión que se había librado desde los comienzos del siglo y que para la década de 1940 estaba en plena vigencia. A partir de este influjo Mantilla hizo 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 folklore de las etnias indígena y negra que fueron recogidos por 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

---

<sup>424</sup> Acta de posesión del 22 de febrero de 1953. Libro 4. A.C.U.N.

<sup>425</sup> Melissa Bautista García y Vladimir Amado Arguello, “*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. Este trabajo presenta una detallada biografía de Mantilla en la que se destaca su permanencia en Pasto entre 1953 y 1957.  
file:///C:/Users/Administrador/Downloads/120242.pdf

importantes cambios. Entre otras cosas elevó considerablemente el número de estudiantes, número que era bajo para ese momento; regularizó el pensum de estudios de la Escuela estableciendo 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<sup>426</sup>. 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 estos trabajos. Dentro de la nueva disposición, Alfredo Verdugo Villota fue el primer director de la Escuela<sup>427</sup> y Heriberto Morán el primero que regentó la orquesta<sup>428</sup>, actividad que desarrolló en concomitancia con la dirección de la Banda Departamental para la que fue contratado el mismo año.



Profesores de la Escuela de Música, 1954<sup>429</sup>.

Para dar una idea aproximada del desarrollo musical alcanzado por la Escuela y la orquesta en el período de Mantilla, conviene hacer alusión a un festival que este 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

<sup>426</sup> Acuerdo No. 2 del 9 de octubre de 1957. A.C.U.N.

<sup>427</sup> Acta de posesión del 28 de octubre de 1957. Libro No. 4. 258.

<sup>428</sup> Acta de posesión del 16 de octubre de 1957. A.C.U.N.

<sup>429</sup> Esta fotografía fue tomada de la Revista Anales de la Universidad de Nariño No. 41 de noviembre de 1954. Rito Antonio Mantilla se encuentra el centro de la fila de hombres; a su izquierda le acompañan Gonzalo Rojas e Ignacio Burbano.

vida de Mozart dictada por Karl Mautner, vicedónsul 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 Escruería y Digna Paz Vallecilla<sup>430</sup>.

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 Escuela, tiempo en el cual 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.

Continuando con las actividades de la Escuela, a finales de la década de los años cincuenta, en la administración de Alfredo Verdugo Villota como director de la Escuela, se produjo un interesante intercambio entre esta y los conservatorios Antonio María Valencia y de la Universidad del Cauca, intercambio en el cual el alma máter dispuso importantes partidas presupuestales<sup>431</sup>. Muchos estudiantes y profesores fueron enviados 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 destinada 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 estaba establecido 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 sucedió con los estudiantes de ingeniería y derecho en la rectoría de Julio Cesar Moncayo. Los beneficiarios de las becas eran obligados a volver a la Escuela para

---

<sup>430</sup> Melissa Bautista García y Vladimir Amado Arguello, “*Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez*”. 31-32.

<sup>431</sup> Acuerdo No. 9 del 18 de marzo de 1959. Libro No. 9. A.C.U.N.

desempeñarse como profesores de la misma por un mínimo de cuatro años en las mismas condiciones salariales y disciplinarias de los demás profesores<sup>432</sup>. Esta medida evitaba que los becarios aceptaran trabajos en otras ciudades o salieran del país con fines laborales o de estudio. Esta medida, 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 vincularon un buen número de profesores entre los que se cuentan los siguientes: Heriberto Morán Vivas (director de la orquesta), Julio 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<sup>433</sup>. El alto número de profesores de piano y violín, en relación con las otras materias, es indicativo de 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 relacionarlos porque son muy importantes para la historia de la Escuela; ellos fueron: el italiano Florio Croce (oboe, solfeo, canto)<sup>434</sup>, de quien se hablará en el siguiente Capítulo porque la Gobernación lo nombró como director de la Banda Departamental; Luis Pasos Moncayo (fisarmónica o acordeón de concierto) y los españoles Dolores de la Rosa (piano) y Carlos Martínez (violín). Pasos Moncayo procede de una familia en la cual la música no era un simple pasatiempo. Ingresó a la Escuela cuando tenía 17 años y gracias a su constancia y dedicación logró obtener el título de profesor tan sólo en dos de los cinco años que duraba el programa. El título que le otorgó la Universidad fue Profesor en Música y Fisarmónica Clásica.

En 1970 tocó 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. Estudió acordeón en la Escuela Barbieri de Buenos Aires una temporada de seis meses. Participó en varios concursos nacionales e internacionales obteniendo importantes reconocimientos. En Vichi, 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

---

<sup>432</sup> Acuerdo No. 40 del 18 de septiembre de 1959. Libro No. 9. A.C.U.N.

<sup>433</sup> Estos músicos aparecen nombrados mediante diferentes Actas entre 1957 y 1959.

<sup>434</sup> Acta de posesión del 20 de marzo de 1962. Libro No. 6. A.C.U.N.



problemas de salud en su columna, quebrantos que lo llevaron a abandonar el acordeón definitivamente<sup>435</sup>. El mérito de Pasos Moncayo no radica en el hecho de haber sido profesor en la Escuela<sup>436</sup>, 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.

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 estaban muy comprometidas con sus procesos. El contrato se firmó por ocho años con un sueldo inicial de \$1.200.00<sup>437</sup> para cada uno, con un incremento anual del 20% de tal suerte que, según lo estipulado en el Acuerdo de Gastos de 1965, para este año la asignación se había duplicado alcanzando 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<sup>438</sup>. Para su traslado desde Madrid hasta Pasto, en 1961 el Consejo Directivo autorizó una partida de U.S. 300 equivalentes a \$600.00 colombianos<sup>439</sup>. La vinculación de los esposos Martínez demuestra 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<sup>440</sup>; además, la dirigió entre 1957 y 1961, año en el que fue nombrado secretario general de la Universidad, siendo reemplazado por Bertha Eraso de Roa, quien se desempeñaba como secretaria de la Escuela<sup>441</sup>. Verdugo

---

<sup>435</sup> Entrevista a Pasos Moncayo Luis, Pasto 5 de mayo de 2015.

<sup>436</sup> Acta del 1º de octubre de 1963, Libro No. 7. 105. A.C.U.N.

<sup>437</sup> Acuerdo de No. 5 del 19 de enero de 1962. A.C.U.N.

<sup>438</sup> Acuerdo No. 22 del 29 de enero de 1965. Libro No. 12. A.C.U.N.

<sup>439</sup> Acuerdo No. 117 del 28 de noviembre de 1961. Libro No. 10. A.C.U.N.

<sup>440</sup> Acta de posesión del 21 de noviembre de 1949. Libro No. 3. 89. A.C.U.N. En el Acuerdo No. 213 del 1º de diciembre de 1962 aparece su nombramiento como docente de armonía e historia de la música.

<sup>441</sup> Acuerdo No. 27 del 14 de abril de 1961. Libro No. 10. A.C.U.N.

regresó nuevamente a la dirección a partir del 25 de enero del siguiente año<sup>442</sup>. Dentro de los muchos cargos administrativos que ocupó, también fue decano de la Facultad de Educación y rector del alma máter. Su labor en beneficio de la Escuela permitió que esta consolidara muchos de sus procesos y llegara a ocupar uno de los primeros lugares en el territorio nacional. 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 fueron mayores a sus fuerzas.

En la dirección de Verdugo se creó la Escuela de Danzas Folclóricas (1960) que funcionó bajo la dirección de Alfonso Rodríguez Rosso, dependencia que contó con los servicios de Gonzalo Rojas como 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<sup>443</sup>. 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 accesorios necesarios para la práctica musical<sup>444</sup>.

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<sup>445</sup> comentan 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 la dirección de la misma, según lo muestran las actas del Consejo Superior<sup>446</sup>. El segundo semestre de 1963 presenta algunos síntomas que permiten colegir que fue a partir de este año cuando se dio inicio al desmonte de la Escuela. A partir de octubre no hay más vinculaciones de profesores y en el siguiente año sólo hay 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<sup>447</sup>, la Escuela inició la recta final de su cierre. La

---

<sup>442</sup> Acta de posesión del 25 de enero de 1962. Libro No. 6. A.C.U.N.

<sup>443</sup> Acuerdo No 88 del 24 de octubre de 1961. Libro No. 10. A.C.U.N.

<sup>444</sup> Acuerdo No. 44 del 5 de abril de 1962. Libro No. 10. A.C.U.N.

<sup>445</sup> Entrevista a Cortés Moreno, Gerardo. 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 el director de la misma, Arnulfo Guerrero.

<sup>446</sup> Acta No. 2 de 19 de enero de 1965 del Consejo Superior Universitario. A.C.U.N.

<sup>447</sup> Acta de posesión del 11 de enero de 1965. Libro No. 8. A.C.U.N.

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<sup>448</sup>. 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. Esta situación preocupaba al rector y por todos los medios trató de contrarrestarla. 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<sup>449</sup>.

Al parecer no fue 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<sup>450</sup>. A pesar de la elevada cuantía de la indemnización, Ortiz Segura logró suspender todos los demás gastos de la Escuela de Música porque 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 estos 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 por 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, especialmente el Instituto Técnico Agrícola. Esta dependencia, en tiempos de Luis Eduardo Mora Osejo como su decano<sup>451</sup>, alcanzó tal proporción que consumía el 34.67% del presupuesto general de la

---

<sup>448</sup> Acta No. 6 del 2 de febrero de 1965 del Consejo Superior Universitario. A.C.U.N.

<sup>449</sup> Acta No. 8 del 1º de marzo de 1965 del Consejo Superior Universitario. A.C.U.N.

<sup>450</sup> Entrevista a Pasos Moncayo, Luis.

<sup>451</sup> Acuerdo No. 18 del 23 de diciembre de 1961, Mora Osejo se posesionó para ejercer su cargo el 8 de febrero de 1962.

Universidad<sup>452</sup>. Para poner 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 requería la contratación de profesores extranjeros y la compra de equipos de avanzada tecnología para el desarrollo de las clases.

Todas las dependencias de la universidad, exceptuando la Escuela de Bellas Artes, estaban constituidas en facultades o institutos con una estructura administrativa y académica muy sólida y poseían 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 siendo como era esta, 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. Sumado a estos antecedentes, la crisis presupuestal que se presentó en 1965<sup>453</sup> como consecuencia del elevado costo de las facultades e institutos antes mencionados, condujo a considerar como la única alternativa la eliminación de las dependencias más débiles, y esas fueron las escuelas de música y pintura.

El rector Ortiz Segura, en la búsqueda de la justificación para clausurar la escuela de música, encontró, lo que debió parecerle, la razón perfecta. Quienes estuvieron cerca de los momentos de este episodio sostienen que su argumentación fue - palabras más, palabras menos- la siguiente: la escuela de música, a pesar de llevar muchos años de funcionamiento aún no ha producido los Beethoven y los Mozart que, se supone, debía producir<sup>454</sup>. Esta palabras fueron recogidas por el Consejo Superior de la Universidad en el Acuerdo No. 35 del 8 de septiembre de 1965, documento en que 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*”<sup>455</sup>.

---

<sup>452</sup> Acuerdo No. 23 del 29 de enero de 1965 del Consejo Superior Universitario. A.C.U.N. el presupuesto general de la Universidad para la vigencia del año 1965 era de \$6.284.687.10 de los cuales el Instituto Técnico Agrícola utilizaba \$2.178.698.86.

<sup>453</sup> En las actas de las sesiones del Consejo Superior del año 1965, el rector Ortiz Segura pide en repetidas ocasiones la autorización para solicitar préstamos al Banco de Colombia con el fin de poder pagar los sueldos de los profesores y empleados.

<sup>454</sup> Testimonio de José Guerrero Mora (1943-2013), profesor del Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

<sup>455</sup> Acuerdo No. 35 del 8 de septiembre de 1965 del Consejo Superior Universitario. A.C.U.N.

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 buscaba separarla de la rectoría para anexarla a una facultad con el perfil adecuado para poder albergarla. La única que se acercaba medianamente era la Facultad de Ciencias de la Educación. Sin embargo, esta adelantaba programas de formación profesional y la Escuela de Bellas Artes, si bien ofrecía un título de Profesor en Música, este 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.

El Consejo Superior determinó, por medio del Acuerdo en mención, que en adelante las escuelas de música y pintura se agrupen en el Departamento de Artes de la Universidad como una dependencia de la Facultad de Ciencias de la Educación. Se entiende esta como una intención genuina de dar continuidad a la Escuela sino 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 suprímese los cargos de Director y Secretario de las mismas*”<sup>456</sup>.

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 la desaparición de las mismas. Si la intención de crear este nuevo ente administrativo hubiera sido real, las escuelas debieron permanecer abiertas para realizar el trabajo de reestructuración utilizando el recurso administrativo, docente y estudiantil de las mismas.

Una vez cerrada la Escuela de Bellas Artes se crearon dos comisiones que estuvieron 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<sup>457</sup> por lo que las escuelas se cerraron y no valieron, según las palabras de Luis Pasos Moncayo<sup>458</sup>, las protestas de la ciudadanía y las de los músicos.

---

<sup>456</sup> Acuerdo No 35 del 8 de septiembre de 1965 del Consejo Superior Universitario. Artículo 2º. A.C.U.N.

<sup>457</sup> Entrevista a Cortés Moreno, Gerardo.

<sup>458</sup> Entrevista a Pasos Moncayo, Luis.

- **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 pasa lo mismo con el componente académico. En relación con la Escuela de 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 pensum de estudios en el cual se detallan las materias, sus contenidos, sus intensidades horarias, sus prerequisites, en fin; esta información se perdió en circunstancias confusas<sup>459</sup>. Como consecuencia de esto, sólo existe una información dispersa en diferentes documentos como 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 No. 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, dicho Consejo fijó un reducido grupo de materias que no iban más allá de las siguientes: música en general (es posible que se tratara de gramática musical), solfeo, práctica de conjunto coral, historia y estética de la música y piano. Estas materias debía ofrecerlas el director que fue 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 pensum 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 estos 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.

Hay evidencias de que en 1944 el pensum 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

---

<sup>459</sup> Se presume que esta documentación se perdió en un incendio que se ocasionó en los archivos de la Escuela, al parecer, deliberadamente. Hay personas que afirman que esta situación fue provocada por quienes estaban interesados en adueñarse del instrumental.

instrumentación para banda<sup>460</sup>. Considerando la formación musical general que se intuye en el pensum 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 han pasado escasos seis años de su creación.

El mencionado Acuerdo No. 34 determina las asignaturas, los períodos y los niveles. Las materias que se establecen en el documento son las siguientes: 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 hicieron parte del pensum.

El Acuerdo tampoco contempla el canto. Empero, teniendo en cuenta las actas que muestran la vinculación de varios profesores para este fin, es de pensar que también estuvo 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, fue Croce quien ocupó este puesto con una asignación mensual de \$200.00<sup>461</sup>.

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 hicieran parte de ella, cuanto 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. La viola ha sido considerada, consuetudinariamente, un instrumento de *ripieno* por lo que no ha sido frecuente que se enseñe independientemente del violín.

---

<sup>460</sup> Acuerdo No. 5 del 4 de noviembre de 1944. A.C.U.N.

<sup>461</sup> Acuerdo No. 213 del 1° de diciembre de 1962. Libro No. 10. A.C.U.N.

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 estuvieron contempladas 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, 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<sup>462</sup>.

El estudio de cada una de las asignaturas se hacía por períodos cuya duración estaba determinada en un año como mínimo; sin embargo, podía prolongarse dependiendo de las especificaciones de cada una de ellas. Esto lo 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. Considerando que estaba 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. La extensión, empero, no fue superior a cinco años, tiempo equivalente a la duración del Programa de Licenciatura en Música del presente.

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 estaban 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. 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 este faltante 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 anotar que la ciudad y la región tenían, para entonces, una larga tradición circunscrita a la

---

<sup>462</sup> Entrevista a Bastidas, Luis Antonio. Bogotá, julio 4 de 2015.



actividad bandística. Gracias a esta tradición fue posible cubrir sin dificultades el ciclo superior<sup>463</sup>.

Según el Acuerdo en mención, las cuerdas típicas también se ofrecían en los mismos períodos establecidos para los vientos. Teniendo en cuenta el prestigio nacional del que disfrutaba Plinio Herrera Timarán, es entendible que se pudiera ofrecer el ciclo superior sin mayores dificultades. 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 eran dictadas a grupos que oscilaban entre 3 y 15 estudiantes. Cabe anotar que, en la generalidad de las instituciones afines, por razones acústicas, las clases de instrumento son individuales; esta circunstancia eleva los costos por lo que esta profesión es considerada como una de las más onerosas. Teniendo en cuenta las precarias condiciones económicas del alma máter, las clases individuales no eran posibles; sin embargo, existía la intención de mejorar esta situación por cuanto el Acuerdo, en el párrafo 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...”*<sup>464</sup>.

Considerando 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, siendo estas 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 colectivamente.

El número total de grupos era de 48 y estaban determinados del siguiente modo: piano: 2, 6 y 6 en los períodos de preparatorio, elemental y medio

---

<sup>463</sup> La tradición del cultivo de los vientos en la ciudad y la región llega al presente 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.

<sup>464</sup> Acuerdo No. 34 del 23 de septiembre de 1954. A.C.U.N.

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 exceptuando el preparatorio; armonía y los cursos de teoría, solfeo y dictado del período preparatorio, se dejaban a criterio del director porque estas asignaturas estaban a su cargo.

En esta designación de grupos, dada para el año lectivo 1954-1955, se puede notar que los cursos de piano y violín eran más numerosos respecto de los 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 hacía 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 que tuvieron vigencia en el período objeto de estudio fueron la Lira Clavel Rojo, la Lira Nariñense y el Trío Nacional que fueron 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 estaba interesada en aprenderlos en la Escuela porque, por tradición, se aprendían empíricamente.

La asignación salarial de los profesores era determinada según el número de grupos que estaba a su cargo. Cuando un curso disminuía el número de estudiantes, el docente debía unirlo con otro para poder continuar con la enseñanza. Cuando un profesor perdía sus estudiantes en su totalidad no percibía ninguna remuneración por lo que este 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 estaba circunscrito a la formación técnica de sus estudiantes, orientada, fundamentalmente, a la interpretación de repertorio occidental europeo, con una ligera inclinación a la música tradicional colombiana. No hay evidencias que permitan 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 haya sido tabula rasa porque existen casos como el de Edgar Granja, quien fue alumno de ella en el período de Rito Mantilla. Granja 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, es de entender que los conocimientos recogidos en la Escuela fueron 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; ellos son: 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 la que compendia todo 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, obviamente, 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. Lo es porque hace una alegoría directa a 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 cuestiones musicales puede identificar los ritmos colombianos característicos.

- **Métodos de enseñanza empleados en la Escuela de Música**

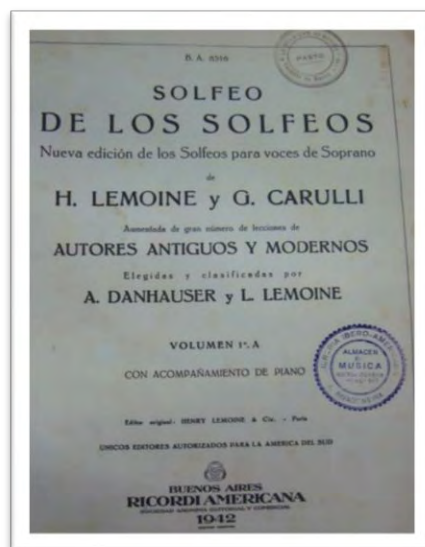
Una de las principales características de la formación académica es la enseñanza metódica. A lo largo de gran parte de la historia de la educación musical en Occidente, se han utilizado manuales para el aprendizaje de los instrumentos, la cualificación de la voz, el estudio de la armonía, el contrapunto, la morfología, etc. Estos textos, al posibilitar el rápido desarrollo técnico permitieron, a su vez, el progreso de la misma música. En estos manuales está compendiada y sistematizada la experiencia de 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 Descartes<sup>465</sup> en el siglo XVII, se ha

---

<sup>465</sup> La secuencialidad y progresión de los métodos musicales, tienen origen en las cuatro reglas del método racional de René Descartes, plasmadas, de manera muy clara y sucinta, en el célebre *Discurso del método*. Las reglas segunda, tercera y cuarta se aplican casi que de manera literal en los manuales que se ha diseñado para el aprendizaje de la música desde el siglo XVIII: la subdivisión de la dificultad para poder resolverla con mayor facilidad, conducir el orden desde lo más simple a lo más complejo y hacer revisiones exhaustivas para

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.

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 del piano y el violín. Son ejemplos del primer caso los tres volúmenes del conocido método del compositor y educador francés Adolphe Danhauser (1835-1896) denominado *Solfeo de los solfeos*, editados por H. Lemoine y G. Carulli. Dos de ellos fueron publicados para Sudamérica por la



Ricordi argentina (1942) y adquiridos 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 extenso método que está compuesto por 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<sup>A</sup>, 3<sup>A</sup> y 3<sup>B</sup>, hecho que no significa que fueran los únicos que se estudiaron en la Escuela. De los tres volúmenes mencionados el más estudiado fue el primero; las huellas dactilares que presentan sus páginas demuestran que este texto se trabajó por lo menos hasta la página 131 -correspondiente al ejercicio No. 176- cuando inicia la presentación de los cantos de Augusto Panseron (1796-1859), punto en el que se desvanecen las mencionadas huellas. Hasta dicho ejercicio, el estudiante ha abordado las tonalidades de C, G, F, Bb y

---

estar seguros de no haber omitido nada. René Descartes, *Discurso del método*, (Barcelona, Ediciones Altaya, 1993). 25-26.

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 tomos 3<sup>A</sup> y 3<sup>B</sup> no tienen signos de uso, sus páginas están immaculadas 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 presenten señales de uso no significa que no se estudiaran, pero es posible que estos volúmenes no estuvieran a la disponibilidad del alumnado.

Con relación a la metodología pianística, los textos más usados fueron *El pianista virtuoso* del compositor y pedagogo francés Charles-Louis Hanon (1819-1900)<sup>466</sup>. El método Hanon, como se lo conoce más comúnmente, contiene 60 ejercicios cuya finalidad es la de mejorar la velocidad, precisión, agilidad y fortaleza en los dedos y muñecas. También se usó el *Método práctico para principiantes del pianoforte*, opus 599, del compositor, pianista y pedagogo austriaco Carl Czerny (1791-1857). Czerny contó 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). Sus trabajos sobre la metodología pianística mantienen plena vigencia en el presente debido a que se originaron en el período clásico-romántico, tiempo en el que la escuela de este instrumento alcanzó gran desarrollo y por ello dichos trabajos persiguen, entre otras finalidades, el virtuosismo.

Se ha encontrado en el archivo un ejemplar de este método editado por G. Schirmer, Inc. de Nueva York<sup>467</sup>, publicado en 1893 y distribuido en Colombia, según su sello, por el almacén de música de Amelia Conti de Bogotá. El estado de deterioro de dicho ejemplar demuestra su utilización; al parecer fueron estudiados los cien ejercicios que contiene. Otro texto sobreviviente es el *Método para piano, teórico práctico y recreativo* de Anton Schmoll. Este manual cuenta con cinco partes de 30 lecciones cada una, de las que sólo se ha encontrado la primera. La

---

<sup>466</sup> Entrevista a Rojas, Pedro. 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. Rojas da fe de la utilización de los métodos de los que se habla aquí.

<sup>467</sup> Empresa creada por Gustav Schirmer (1829–1893) en Estados Unidos en 1861.

finalidad de este manual es la de 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 *Método 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 es considerado un método en el sentido estricto, su carácter pedagógico permitió que fuera utilizado para la enseñanza 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 estuvieron inscritos 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. Ševčík es considerado el “prusiano del violín” por la excesiva mecanización planteada en la técnica de su método, situación que puede llevar a deteriorar la musicalidad del estudiante. Este manual está fundamentado en cinco pasos que son los siguientes: conocer, experimentar, asimilar, perfeccionar

y automatizar<sup>468</sup>. 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.

La metodología utilizada en la Escuela, como se puede apreciar, 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 objeto fue el de capacitar a los estudiantes para la interpretación de

<sup>468</sup> Los diez mandamientos de Ševčík. <http://www.deviolines.com/los-10-mandamientos-de-sevcik/> (24 de febrero de 2015).

repertorios clásicos y románticos. Es importante notar 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 fueron cancelados 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 que permitió desarrollos técnicos que posibilitaron la interpretación de repertorios que, hasta entonces, sólo podían escucharse en discos y por medio de la radio.

Como se podrá confirmar cuando se analicen las obras que interpretaba 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 es matizado 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, pero que, gracias a la técnica aprendida en la Escuela, su interpretación se veía favorecida. La recurrencia de esta práctica se debió al auge de agrupaciones de músicaailable que se dio en la ciudad en los años cincuenta y sesenta<sup>469</sup>.

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<sup>470</sup>; sin embargo, no se descarta que fueran conocidos por algunos docentes. Según lo que se vio en el Capítulo I, estos métodos, para el período en que tuvo vigencia la Escuela, estaban en proceso de consolidación y difusión. Esta situación podría atribuirse al aislamiento geográfico de la ciudad, aislamiento al que se ha atribuido la mayoría de las carencias sufridas por la ciudad a lo largo de su historia; sin embargo, es necesario aclarar que dicho aislamiento era más acentuado respecto del interior del país que con relación al sur del continente, Europa y Estados Unidos. Esto 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 usó en la Escuela llevaba mucho tiempo demostrando su efectividad.

---

<sup>469</sup> Entrevista a Rojas, Pedro.

<sup>470</sup> María Cecilia Jorquera Jaramillo. "Métodos históricos o activos en educación musical". *Revista Electrónica de LEEME* (Lista Europea de Música en la Educación). N° 14 (noviembre, 2004) <http://musica.rediris.es> (23 de marzo de 2015)

- **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 fueron reparados y aún prestan sus servicios en el actual Programa de Licenciatura en Música<sup>471</sup>. No ha sido posible determinar el volumen total de los instrumentos que poseía la Escuela pero se sabe que fueron muchos porque 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 estas obras están incompletas, pero lo que queda de ellas permite 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 y firmado por T. P. D.<sup>472</sup> (anexo No. 4). El texto hace referencia a un concierto realizado por dicha orquesta el 8 de julio del mismo año, concierto que fue ofrecido bajo los auspicios de 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 estas fechas regentaba la Escuela de Música. La agrupación contó, para esta ocasión, con una nómina de 30 instrumentistas, pero este número fue variable como se mostró antes.

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 estuviera incluida 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. De Gounod, según el texto, fueron interpretadas 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,

---

<sup>471</sup> 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.

<sup>472</sup> No ha sido posible determinar de quien se trata.





pero que 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 oyese cotidianamente, las conocidísimas óperas Carmen, Don Juan, Fígaro, Fra Diávalo, Viuda Alegre, La Princesa del Dólar, 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 valeses de Strauss y Waldteufel; como se oírían igualmente la música colombiana escrita por Uribe Holguín, Murillo, Calvo, Morales Pino y Nieto, la cual no por muy conocida menos estimada<sup>473</sup>.

Muchas de las obras europeas que enumera se conservan en el archivo de la orquesta, llevando a la conclusión de 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 de las mismas; 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 a los que hace mención, 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*. Con relación a Uribe Holguín, Morales Pino y Nieto no se puede decir lo mismo puesto que no se encontró ninguna de sus obras.

El artículo en mención 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 claramente identificada la tendencia clásico-romántica, la popular europea, la andina nacional y, por la presencia de Uribe Holguín, la académica colombiana, aunque hay que dudarlo porque la música de este compositor tuvo mucha resistencia aun en los ambientes más especializados de Bogotá y Medellín. Del mismo modo queda exceptuada la música antillana que, para entonces, estaba en pleno auge, prácticamente en toda Latinoamérica. En el

<sup>473</sup> Revista Ilustración Nariñense, No. 114, agosto de 1953. 6.

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:

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<sup>474</sup>.

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, valeses 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 el presente.

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 pertenecen a compositores que nacieron en los países como Alemania, Francia, Italia, España e Inglaterra, países reconocidos como colonialistas y neocolonialistas. Estos compositores son representantes de los períodos barroco, clásico, romántico e impresionista, períodos 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 ejemplo está la empresa editorial de la familia Conti que, dicho sea de paso, no sólo distribuyó repertorios europeos, sino que también se preocupó por la

---

<sup>474</sup> Revista Ilustración Nariñense, No. 114, agosto de 1953. 7.

música andina nacional. Es evidente que el neocolonialismo económico ha tenido su correlato en el neocolonialismo cultural y estético, prolongándose la presencia de los ascendientes eurocentristas y anglocentristas con todos sus lastres de racismo, machismo y clasismo.



Las editoriales que aparecen con mayor recurrencia en los impresos son las siguientes: en primerísimo lugar la Carl Fischer, Inc. de Nueva York, editorial 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 Editions Salabert-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; está también la editorial española I. Alier-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 Medicis 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 fueron traídas a Pasto por Florio Croce.

Los compositores que conforman el extenso 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 Boieldieu (1775-1834), Carl Maria von Weber (1786-1826), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Gioachino Rossini (1792-1868), Daniel-Françoise 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 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. Teniendo 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 que hay en el archivo, es dado 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* y de Bach y *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov por la dificultad que revisten los solos de violín que poseen estas obras. Las huellas de uso que evidencian las partituras demuestran que dichos repertorios se tocaron en muchas ocasiones. El impresionismo sólo hace una presencia tangencial con unas danzas de Debussy; las partituras fueron copiadas 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 las clases populares mayoritariamente. El cultivo de la música se daba en todas las clases sociales, pero eran los sectores de mayor rango social y económico los que poseían los medios para importar instrumentos y música escrita y grabada del extranjero. Las clases menos favorecidas no tenían otro remedio que acudir a los instrumentos de fabricación local como las cuerdas típicas, con los cuales integraban pequeñas agrupaciones, con músicos que, generalmente, aprendían de modo empírico. Cuando deseaban tocar un instrumento de viento debían buscar el ingreso como aprendices a una banda en la cual el gobierno le suministraba dicho instrumento en calidad de préstamo, bajo la condición de que tocaran en aquella, una vez alcanzado el nivel para hacerlo.



Grupo de estudiantes de la Escuela de Música, 1954<sup>475</sup>.

Las más importantes orquestas que existieron en la ciudad en la primera mitad del siglo XX 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 fueron dirigidas por el compositor y pianista José Antonio Rincón, quien era 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:

---

<sup>475</sup> Esta fotografía fue tomada de la Revista Anales de la Universidad de Nariño, No. 41, de noviembre de 1954.

“...[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)”<sup>476</sup>. 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 haber sido creada; esta última, a medida que avanzaba la primera mitad de la década de los años cuarenta empezó a debilitarse hasta que, finalmente, desapareció. Esta escisión que se produjo en 1939 está relacionada con aspectos relativos a la expresión y creación artística como ya se argumentó, pero en el fondo posee una profunda vinculación con situaciones sociales que hunden sus raíces en el pasado medieval. Las artes liberales del *Trivium* (gramática, dialéctica, retórica) y del *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), llamadas así porque eran practicadas por hombres libres, se oponían a las artes mecánicas que eran 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 fueron creadas para las clases marginales y a ellas estuvo dirigida la que acogió la Universidad en 1935; ahora bien, si las clases altas locales enviaban a sus hijos a la Escuela de Bellas Artes, teniendo en cuenta la marcada diferenciación social que reinaba en la ciudad, no estarían ni mínimamente interesadas 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 al interior de esta, en la cual era evidente la discriminación de aquellos que no pertenecían a las familias de abolengo de la sociedad de entonces o que tuvieran apellidos indígenas.

La Escuela, como parte de los Aparatos Ideológicos de Estado, cumplió, entonces, muy bien su papel de reproductor de las relaciones sociales, permitiendo la escisión de unas clases de otras para conservar los abolengos, la hegemonía política y los privilegios de que disfrutaban las élites. Esta situación fue propiciada 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

---

<sup>476</sup> Revista Ilustración Nariñense, No. 114, agosto de 1953. 6.

*institucionalidad educativa, constituyeron instancias de reproducción de la formación social vigente en la región, en un papel de subordinación ante la Iglesia Católica*<sup>477</sup>.

Por otro lado, la intención de las élites sociales de acercar su descendencia a la música, no era la de proporcionarles un campo de formación con perspectivas laborales. En la sociedad pastusa de entonces, quien derivara su sustento del ejercicio musical era asociado, muy a menudo, con la ingesta de alcohol y con mundos nocturnos repudiados por la Iglesia. La música no era considerada una profesión, sino un distintivo de clase. Las élites buscaban, simplemente, que sus hijos aprendieran a tocar los instrumentos y cantar para que pudieran participar de las veladas sociales que realizaban muy a menudo. En cuanto a las mujeres, la instrucción musical estaba destinada a engrosar el conjunto de virtudes, algo así como un adorno adicional que las hiciera más elegibles en el proceso de la consecución de 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<sup>478</sup>.

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. Esta combinación no deja de ser interesante sino fuera porque la ciencia está representada por 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 validando con ello una práctica que, con el transcurso

---

<sup>477</sup> 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)”. 220.

<sup>478</sup> Revista Ilustración Nariñense No. 63, agosto de 1937. 33.

del tiempo, ha adquirido otras características, de tal suerte que en el presente, 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 ellos fueron, en su tiempo, destacados pianistas y compositores en el contexto de la ciudad y la región.

## **2.2. Educación musical formal en la primaria y el bachillerato. Establecimientos públicos y privados.**

La educación primaria y secundaria, según la Ley General de Educación, Ley 115 de 1994, hace parte de la modalidad educación formal y como parte del sistema educativo nacional está sujeta a la normativa que para el efecto dicte la autoridad del ramo. En consecuencia, la educación musical que se ofrece dentro de estos niveles será también considerada, para este trabajo, educación formal, a pesar de que no conduzca 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 fue parte fundamental en el plan de estudios, en la gran mayoría, especialmente en los establecimientos públicos, la música no fue más allá de ser una limitada clase de canto ofrecida por un docente con formación empírica, generalmente vinculado para dar clases en un campo diferente. En Pasto esta fue la constante por lo que este estudio se centrará en los colegios en donde el trabajo musical fue evidente.

El propósito de esta modalidad de educación musical en el ámbito de las escuelas y colegios es el de proporcionar al estudiante un medio a través del cual pueda expresar sus emociones, sensibilizarse a 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, permitiéndole conformar pequeñas agrupaciones que permitan 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; seguidamente se hará un recuento histórico de la educación musical del Liceo de Bachillerato, recuento que estuvo estrechamente relacionado con el de la Escuela de Música; posteriormente 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 de Alfonso Delgado Guerrón, cartilla que fue adoptada por 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 fue reglamentada 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 I, 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 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”<sup>479</sup>.

Es importante notar aquí que el Decreto no habla de música sino de “una clase de canto”. Esto quiere decir que estaba previsto 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 que 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 poseían algunos de estos instrumentos, especialmente pianos y cuando no contaban con ellos, sus condiciones económicas les permitían adquirirlos en el exterior.

La legislación educativa subsiguiente no prevé nada diferente sobre la enseñanza de la música. La Ley 89 de 1892, una de las más importantes del fin de siglo en

---

<sup>479</sup> Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre 1º de 1870, Artículo No. 38.

materia de instrucción pública, centra 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, determina que el bachillerato clásico de filosofía y letras podrá ofrecerse en establecimientos del orden nacional, departamental o municipal siempre que tengan el personal idóneo para poder ofrecerlo; también establece que la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios, el Instituto Salesiano, la Academia Nacional de Música y las Escuelas Normales hacen parte de la instrucción secundaria.

La Academia Nacional de Música está incluida en este grupo de instituciones porque, para entonces, no tenía la categoría de conservatorio y tampoco estaba adscrita a una universidad, condiciones que se darán en el siguiente siglo, la primera a partir de 1910 y la segunda desde 1953. Situación similar le ocurre a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Las especificidades de sus campos de formación las separan diametralmente de las instituciones de secundaria; sin embargo, gracias al afán clasificatorio del Estado, terminaron incluidas en este grupo, situación que se enmienda en la Ley 39 de 1903, como se verá más adelante.

El Decreto No. 491 del 3 de junio de 1904 reglamenta las leyes 39 y 89 de 1903 en las cuales se contempla la enseñanza de la música. En lo concerniente a la Ley 89, el decreto determina las atribuciones y funciones de quienes componían la planta administrativa y docente del Ministerio de Instrucción Pública y fija el plan de estudios para la escuela primaria en sus tres modalidades -rural, urbana y nocturna-. Cabe resaltar la minuciosa descripción de las funciones del sistema de inspección, sistema 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. Un inspector local 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 fortaleciendo los valores cristianos y tratando de impedir la proliferación de las ideas liberales.

Si bien es cierto que el Decreto buscaba 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*<sup>480</sup>. Esto puede entenderse como una clara intención de propender por el desarrollo del país, intención que, si bien aún en el presente no ha logrado su concreción, sí permitió el adelantamiento de algunas regiones.

El pensum de estudios de las escuelas rurales era muy restringido puesto que no pasaba de las materias de lectura, escritura, religión y aritmética, adicionando 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 de Gaspar de Astete<sup>481</sup>. El canto estuvo fuera del plan de estudios de estas instituciones rurales pero no de las escuelas urbanas. El pensum de estas últimas cobijó 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 desarrollo futuro.

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<sup>482</sup>. Esta situación 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<sup>483</sup>.

La escuela primaria estaba dividida en tres secciones: elemental, media y superior; cada una de ellas tenía una duración de dos años. El decreto prevé un esquematismo sin mayor fundamento en el que el canto de los himnos –el Himno

---

<sup>480</sup> Decreto No. 491 de 1904. Artículo 35.

<sup>481</sup> 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. Famoso por su obra *Catecismo de la Doctrina Cristiana* (1599), conocido en occidente simplemente con el nombre de Catecismo del padre Astete.

<sup>482</sup> En el Artículo 58 del Decreto 491 establece que los cantos de la escuela deben también contribuir al cultivo del amor por la patria por lo que los niños debían cantar, al terminar sus labores diarias, el Himno Nacional colombiano.

<sup>483</sup> A cien años de esa determinación, la ingenuidad de las clases dirigentes las lleva a seguir utilizando el Himno Nacional, que transmiten las estaciones radiales a las 6 de la tarde, para cumplir la misma función.

Nacional primero- 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 estuvo motivada 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, tarea que hubiera sido perfectamente posible con la debida orientación.

En lo concerniente a la Ley 39 de 1903, el decreto reglamenta 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 como son 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 son consideradas instrucción secundaria como lo contempló la Ley 89 de 1892, dichas escuelas fueron ubicadas en un capítulo especial, el Capítulo de Instrucción Artística.

Las Escuelas Normales fueron creadas en el siglo XIX en el período de gobierno de Eustorgio Salgar. Con esta medida el gobierno buscaba favorecer a las clases populares suministrando 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 continuó vigente en el período denominado de la Hegemonía Conservadora porque el Artículo 109 del Decreto 491 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*”<sup>484</sup>.

A la luz de este decreto, el pensum general que un estudiante cursaba en las Normales, en un lapso de cuatro años, era el siguiente: 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

---

<sup>484</sup> Ley 39 de 1903, Artículo 109.

Nacional; algebra, 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 estaba cruzada por la instrucción religiosa sobre la cual 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. Esta situación explica, en parte, 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 pensum 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 el momento presente: 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, planteando así una escisión entre el enfoque que supone la instrucción por el de la educación que, según lo plantea Edgar Willems en su texto *El valor humano de la educación musical* (1981), se contraponen en sus finalidades por cuanto el primero sólo busca informar y el segundo pretende la formación del estudiante<sup>485</sup>.

El decreto reglamentario de la Ley en mención, el 57 del 13 de enero de 1928, fija el pensum 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. Esto 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

---

<sup>485</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*. 20

estudio de la filosofía y las letras y hacerlo 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 fue impulsado por el presidente Eduardo Santos Montejó (1938-1942) cuando expidió el Decreto 1570 del 2 de agosto de dicho año, en el que fija el plan de estudios de la educación secundaria.

Considerando que el plan de estudios del bachillerato estaba sobrecargado en intensidad horaria y número de asignaturas, y que era 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, establece un máximo de once materias con un tope de veintinueve horas semanales totales de clase. En el Artículo 2º determina 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”*<sup>486</sup>.

El pensum que fija este decreto es 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, hacían parte de dicho pensum las asignaturas llamadas “no intelectuales” como educación física y artística. Esta reducción permitió a los colegios regionales como el Liceo de la Universidad de Nariño, implementar la materia de música como se verá en seguida. Es de notar que, a pesar de que esta reforma educativa es promovida por un gobierno liberal, la materia de religión permanece y se dicta de primero a cuarto año con una intensidad de dos horas semanales. Esto podría interpretarse como un signo de la derrota del liberalismo radical y el triunfo de los conservadores, pero no es 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.**

---

<sup>486</sup> Decreto No. 1570 del 2 de agosto de 1939, Artículo 2º.

La historia de la educación musical en el Liceo de la Universidad de Nariño inicia, oficialmente, el 5 de noviembre de 1939 cuando el Consejo Directivo estableció el Plan Reorgánico para el Colegio mediante el Acuerdo No. 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 pensum la materia de música, ni siquiera como una clase de canto. No obstante esta circunstancia, y teniendo en cuenta la riqueza musical de la ciudad y la región, es pensable que ella hiciera parte de sus 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 No. 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 y con dos horas de intensidad semanal. La libertad que el Decreto le dio a los colegios para la creación de materias producto de los requerimientos propios del medio, permitió la incorporación de la música al pensum de este Colegio como resultado de una necesidad profundamente arraigada en sus estudiantes y comunidad en general.



Profesores y directivos del Liceo de Bachillerato, 1950<sup>487</sup>. Componen este cuadro de docentes tres sacerdotes, un militar y un grupo de civiles entre los que se encuentra el intelectual Ignacio Rodríguez Guerrero.

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 prevé en el presupuesto general una partida para la contratación de este docente. En estos cuatro años las clases en el Liceo estuvieron a cargo del

---

<sup>487</sup> Esta fotografía fue tomada de la Revista Anales de la Universidad de Nariño Nos. 32 del mes de mayo de 1950.

director de la Escuela de Música<sup>488</sup> como parte de su contrato. El responsable de esta dependencia debía encargarse de su dirección administrativa, dar clases de diferentes materias en la misma y dirigir la orquesta sinfónica, entre muchas otras actividades necesarias para el progreso de la Escuela. Esta situación debió representar una pesada carga laboral y por ello el Consejo Directivo incluyó, en el Acuerdo de Gastos del año lectivo 1944-1945<sup>489</sup>, un monto de \$312.00 destinados a la contratación de profesores para dictar las clases en el Colegio.

El primer profesor nombrado para este fin fue el pianista Gonzalo Rojas<sup>490</sup> quien tenía a su cargo los grados 1º A, 1º B y 5º con una hora de intensidad semanal. Este nombramiento ocurrió 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 en ella siendo auxiliar de la materia de piano y profesor de la sección infantil de la misma. Gracias 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 fue nombrado Luis A. Santacruz<sup>491</sup>.

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 Colegio, curso que no sólo estaba relacionado con esta materia sino con otras áreas del pensum y que, como parte del plan de estudios, tenía un director de grupo. El cargo fue creado por el Consejo Directivo el 1º de octubre de 1946 por medio del Acuerdo No. 1 y fue nombrado para ejercerlo el docente Rafael Ricardo Revelo<sup>492</sup>. Este mismo mes, Revelo es relevado del cargo y en su reemplazo fue nombrado Filemón Guerrero<sup>493</sup>.

Los años subsiguientes continúan 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. Esta circunstancia 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

---

<sup>488</sup> Acuerdo No. 2 del 13 de noviembre de 1942. A.C.U.N.

<sup>489</sup> Acuerdo No. 4 de 3 de noviembre de 1944. A.C.U.N.

<sup>490</sup> Acta de posesión del 17 de noviembre de 1944. A.C.U.N.

<sup>491</sup> Acta de posesión conjunta del 24 de octubre de 1947. A.C.U.N.

<sup>492</sup> Acta de posesión del 25 de marzo de 1947. A.C.U.N.

<sup>493</sup> Acta de posesión conjunta del 24 de octubre de 1947. A.C.U.N.



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 hacer su aparición. Este último fue creado el 23 de enero de dicho año con el nombre de Liceo Femenino de Bachillerato<sup>494</sup>, 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.



Hermanas de la Compañía de María Nuestra Señora con las alumnas del Liceo Femenino Colombia, 1958<sup>495</sup>.

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<sup>496</sup>, 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, aseo<sup>497</sup>. Como consecuencia de la participación de dicha Orden, el nuevo colegio tuvo un carácter profundamente religioso y un ambiente monacal muy restrictivo. Además de la frecuente contratación de monjas también fueron

---

<sup>494</sup> Acuerdo No. 8 del 23 de enero de 1957. A.C.U.N.

<sup>495</sup> Esta fotografía fue tomada de la Revista Anales de la Universidad de Nariño No. 46 de marzo de 1958.

<sup>496</sup> La Orden de la Compañía de María Nuestra Señora fue fundada por Santa Juana Lestonnac en 1607, constituyéndose como el primer Instituto Religioso de carácter educativo femenino. Su trabajo se ha desarrollado en muchos países del mundo, incluido Colombia.

<sup>497</sup> Las actas de posesión son todas del 16 de octubre de 1957.

incorporados a la planta profesoral algunos sacerdotes que se encargaron de la instrucción religiosa y de guiar la vida espiritual de las estudiantes.

En adelante, las vinculaciones que hace la Universidad para ofrecer la cátedra de música y canto correrán en paralelo para los dos colegios, presentándose 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 muestra de dicho incremento; Castillo fue contratado 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. Esto 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<sup>498</sup>, quien se desempeñaba como profesora de piano en la Escuela de Música. La nueva 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 fue nombrado en reemplazo de Arturo Castillo el flautista Julio Zarama Rosero<sup>499</sup>, hijo de Julio Zarama Rodríguez, de quien se hablará con detalle en el Capítulo III. 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 fue reemplazado por Emperatriz Rosero de Vélez<sup>500</sup> 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 Emperatriz a declinar su nombramiento porque el mismo mes fueron vinculados tres profesores para encargarse de los cursos primeros, segundos y terceros, con una intensidad horaria semanal mayor a la que tenía antes de que fuera posesionada 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. Considerando que este último fue uno de los funcionarios del alma mater

---

<sup>498</sup> Acta de posesión del 18 de diciembre de 1957. A.C.U.N.

<sup>499</sup> Acta de posesión del 15 de diciembre de 1958. A.C.U.N.

<sup>500</sup> Acta de posesión del 6 de mayo de 1959. A.C.U.N.

que más fortaleció el estudio de la música en los liceos, es posible que este súbito cambio tuviera origen 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*<sup>501</sup>, uno de los músicos más importantes por sus desarrollos posteriores, que trabajó en el Liceo masculino. *Noro* comenta que las clases fueron especialmente difíciles por la cantidad de niños que debía atender; los grupos estaban integrados por estudiantes con diferentes expectativas relativas a la materia, pues los había muy interesados y otros, en cambio, eran completamente apáticos. Estos últimos, de ordinario, eran quienes producían indisciplina en la hora de clase dificultando el normal desarrollo de las actividades. Su trabajo 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<sup>502</sup>.

Bastidas fue nombrado para trabajar durante el año lectivo que terminó en septiembre de 1961. En este año, se produjo un fenómeno 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<sup>503</sup> y que, posteriormente, fue contratado para desempeñarse en la cátedra de geografía<sup>504</sup>. Está también el caso de Carlos A. Jurado, quien se ocupaba de las clases de música en primero<sup>505</sup>, curso en el que también dictó ortografía<sup>506</sup> y religión<sup>507</sup>; además, estuvo a su cargo la materia de urbanidad en el grado cuarto. Otro profesor en iguales circunstancias fue Guillermo Guzmán. Su contrato inicial sólo incluía la clase de música en el Liceo masculino en 1º B<sup>508</sup>, pero luego dictó urbanidad en 1º C<sup>509</sup> y, después, geografía e historia en 3º A<sup>510</sup>.

Como se comentó 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.

---

<sup>501</sup> Acuerdo No. 73 del 19 de septiembre de 1960. A.C.U.N.

<sup>502</sup> Entrevista a Bastidas, Luis Antonio.

<sup>503</sup> Acuerdo No. 91 del 21 de octubre de 1960. A.C.U.N.

<sup>504</sup> Acuerdo No. 165 del 29 de septiembre de 1962. A.C.U.N.

<sup>505</sup> Acuerdo No. 20 del 22 de marzo de 1961. A.C.U.N.

<sup>506</sup> Acuerdo No. 81 del 11 de octubre de 1961. A.C.U.N.

<sup>507</sup> Acta de posesión del 23 de enero de 1962. A.C.U.N.

<sup>508</sup> Acuerdo No. 20 del 22 de marzo de 1961. A.C.U.N.

<sup>509</sup> Acuerdo No. 81 del 11 de octubre de 1961. A.C.U.N.

<sup>510</sup> Acuerdo No. 165 del 29 de septiembre de 1961. A.C.U.N.

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 historia musical de este Colegio. Se vinculó inicialmente en 1961 para la clase de canto de los terceros A y B<sup>511</sup> y se mantuvo hasta su jubilación. Las clases del profesor Martínez eran grupales y estaban orientadas a la enseñanza de la lectura y escritura musical y al montaje de repertorios tradicionales e himnos. En 1965 fue nombrado como director de coros, actividad para la que le asignaron tres horas semanales<sup>512</sup>.

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<sup>513</sup>. Como se dijo antes, Croce no sólo era un excelente director y oboísta sino que 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. 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. La enseñanza que se ofreció en sus establecimientos estuvo tamizada por la doctrina católica de tal suerte que el pensum de estudios obedecía sus principios y preceptos. La música

---

<sup>511</sup> Acuerdo No. 81 del 11 de octubre de 1961. A.C.U.N.

<sup>512</sup> Acuerdo No. 204 del 10 de septiembre de 1965. A.C.U.N.

<sup>513</sup> Acuerdo No. 161 del 26 de septiembre de 1963. A.C.U.N.

en estas instituciones ocupó un lugar muy importante, así fuera para cumplir funciones rituales y evangelizadoras.

Desde los tiempos del medioevo y de la colonia, la Iglesia fue la protagonista de muchos procesos determinantes para el desarrollo de la música. Por doquier hay evidencia de ello y en Hispanoamérica son muchos los rastros que ha dejado su trabajo formativo. Al respecto Fabio González Zuleta dice que

[...] 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<sup>514</sup>.

En el propósito de conquistar 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 encausar el alma de los fieles, pero también 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, la cual, 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 fue interrumpida 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 que tuvo vigencia hasta 1767, año en el que el Rey Carlos III los sacó 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 nuevamente a Colombia en el año 1896<sup>515</sup>. Desde este año y hasta el presente han desarrollado una actividad educativa ininterrumpida favoreciendo la música con la presencia de sacerdotes como Alejandro Martínez -del cual se hablará en el

---

<sup>514</sup> Fabio González Zuleta, “Adiestramiento del artista en el medio social”. En: *América latina en su música*, eds. Isabel Aretz. México: UNESCO y Siglo XXI, 1977. 89.

<sup>515</sup> José Menandro Bastidas, “La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización”. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, No. 15, 2012. 156.

Capítulo III-, 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 arribo 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 las principales beneficiarias fue la compositora Maruja Hinestrosa (1914-2002), quien recibió clases de la hermana Bautista, monja de nacionalidad alemana, quien fomentaba la interpretación de la música académica europea, vetando los aires tradicionales y populares. Teniendo en cuenta esta restricción, la compositora se vio en la necesidad de tocar y componer a escondidas para evitar los regaños de su profesora, siendo de este modo como nació su primera obra, el pasillo *El Cafetero*<sup>516</sup>. A pesar de la orientación académica que caracterizó la formación de Hinestrosa, su obra está claramente orientada a las rítmicas populares y tradicionales.

Sin desconocer la loable labor desarrollada por estas y otras comunidades religiosas no mencionadas, fueron los hermanos Maristas quienes mayor mérito tienen 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 el presente continúa por medio de la Escuela Amadeus que dirige el Licenciado en Música Javier Coral.

Los principios educativos del padre Marcelino Champagnat giran sobre una sentencia que rige no sólo la enseñanza sino la vida en general de dicha comunidad: *sencillez evangélica*. El Hermano León, que escribe 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”<sup>517</sup>. Dichos principios son los siguientes: educar teniendo en cuenta el medio ambiente, sencillez en el lenguaje

---

<sup>516</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 269-276. Existe otro texto más extenso que analiza la vida y obra de esta compositora, se trata del libro de Luis Gabriel Mesa, *Maruja Hinestrosa, la identidad nariñense a través de su piano* (2014).

<sup>517</sup> Hermano León. “La pedagogía del Venerable P. Champagnat”. *Revista El Colegial*, No. 6, junio de 1939. 22.

e interés y actividad. Teniendo en cuenta que esto se estaba diciendo a comienzos del siglo XX, 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 usó 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 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.”<sup>518</sup>.

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 es pertinente decir 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, las que consideraban ahítas de un positivismo superficial<sup>519</sup>. 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”<sup>520</sup>.

Interesa a este trabajo la importancia que el beato Champagnat le atribuyó al canto y a la música en general. Gracias 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, quien fuera el primer director de este 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 demostraban los Maristas en Popayán y por solicitud de la alta sociedad pastusa, decidió abrir una escuela en la ciudad regentada por esta comunidad, siendo así como nació la Escuela de Santo Domingo<sup>521</sup>.

Al igual que el padre Alejandro Martínez tomó la iniciativa de conformar una banda hacia 1892, como se verá en el Capítulo III, el hermano Cristino, después de dar muestras suficientes de sus dotes musicales, fue convencido por algunos

---

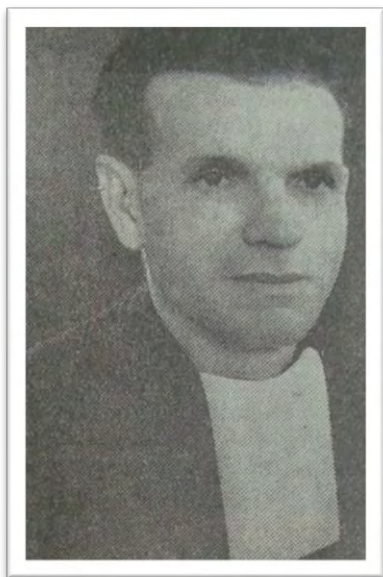
<sup>518</sup> Hermano León. “La pedagogía del Venerable P. Champagnat”. 25.

<sup>519</sup> Hermano Jaime. “Ideas pedagógicas de un educador ilustre”. *Revista el Colegial*, No. 7, febrero 15 de 1931. 87.

<sup>520</sup> Hermano Jaime. “Ideas pedagógicas de un educador ilustre”. *Revista el Colegial*, No. 8, marzo 1º de 1931. 106.

<sup>521</sup> Efraín Bravo Grijalva, *La Comunidad, orgullo de Pasto, 1893-2008*. Texto inédito. 29-30.

habitantes de la ciudad de conformar una banda con unos instrumentos que, para entonces, estaban en desuso<sup>522</sup>. 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, 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. Fueron, para entonces, los hermanos Jorge Pedro Arteaga (pianista) y Eutiquiano (director), los responsables de la formación del alumnado para desempeñarse en el canto y en la ejecución de los instrumentos.

Hermano Eutiquiano, hacia 1948.

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 III, fue de mucho provecho para quienes hicieron parte de ella como instrumentistas.

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<sup>523</sup>. En este fatal accidente murieron los 52 pasajeros y sus tripulantes y nunca se pudo recuperar sus cuerpos; además de Eutiquiano y Jorge perecieron Pedro Samuel y Miguel Arsenio, también miembros de la comunidad Marista.

La mencionada orquesta fue creada, según los registros fotográficos incluidos en el álbum de la familia Burbano (anexo No. 17 del Capítulo III), hacia 1930; la conformaron, en sus inicios, 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 hicieron parte de ella los hijos de Rincón -Laureano, Guillermo y Tancredo-, quienes se destacaron en el

<sup>522</sup> Efraín Bravo Grijalva, *La Comunidad, orgullo de Pasto, 1893-2008*.

<sup>523</sup> F. G. C. (Iniciales del autor del texto) "Homenaje a nuestros hermanos desaparecidos". *Revista El Colegial*, Anuario, julio de 1949. 6.



campo de la interpretación. En el grupo de niños sobresalen Fausto Martínez y Tomás Burbano, trompetista y saxofonista respectivamente. Estos dos chicos 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 que es muy necesaria para el buen desempeño de un instrumentista. Los otros niños que hicieron 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 I, era la presentación permanente de conciertos interpretando repertorios académicos, populares y folclóricos. Dichos conciertos eran ofrecidos por conjuntos creados al interior de 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. La Orquesta 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 recurrente 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 estaban involucradas la música académica y popular europea y la tradicional colombiana, como se verá con más detalle en el Capítulo III.

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

pensum de estudios desde 1947 en adelante. En el período que va de este 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. Teniendo en cuenta la sobreabundancia de religiosos que regentaron la cátedra de música puede colegirse que la formación musical estuvo orientada a la música sacra, como bien lo afirma el hermano Oscar Montoya<sup>524</sup>.

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 hace alusión a las clases de canto gregoriano en las que participó, teniendo especial dificultad para entender la notación neumática en que está escrita esta música. Las clases de canto estaban apoyadas por manuales de solfeo que, al parecer, se trató del *Solfeo de los solfeos* al que ya se hizo referencia. Recuerda, además, la majestuosidad de los coros y las solemnes misas en las que estos cantaban.



Coro del 4º grado del Colegio de la Inmaculada, 1949. Revista El Colegial, Anuario, julio de 1949.

Buena parte de la historia del Colegio de la Inmaculada está consignada en la Revista El Colegial, publicación que inició en la década de los años veinte y que 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

---

<sup>524</sup> Entrevista a Montoya, Oscar. 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).

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; en dichos textos se evidencia, además, 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.

El bachillerato clásico de filosofía y letras preparaba a los estudiantes para el manejo de la lengua y, por ende, para el discurso político; gracias 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 culmen en 1939, año en el que se expidió el ya mencionado Decreto No. 1570 que modificó sustancialmente el viejo 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, hace referencia a las debilidades de las reformas educativas adelantadas por los liberales desde finales de la década del 1930. Sus dos principales críticas están centradas, la primera, en la reducción de las áreas que fundamentan el *buen decir*, especialmente 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 tiempo en el cual ya han 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<sup>525</sup>.

---

<sup>525</sup> César Pantoja Guerra, "La enseñanza Marista en Pasto". *Revista Ilustración Nariñense*, No. 97 (noviembre de 1946): 12-13.

Defendiendo el bachillerato clásico evoca nostálgicamente la *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, el plan de estudios que rigió las escuelas de la 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”<sup>526</sup>.

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 lecto-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 estuvieron relacionadas con rítmicas marginales como el bolero y la música tropical, ente otras. En segundo lugar, teniendo 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, generado 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 tuvo un momento muy importante en 1940, año en el 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*. La cartilla contiene cantos cortos y sencillos a una y dos voces adecuados a las tesituras de las voces blancas. La propuesta, como se verá, fue aceptada, reproducida y distribuida en los establecimientos educativos del país.

---

<sup>526</sup> César Pantoja Guerra, “La enseñanza Marista en Pasto”, 13.

Alfonso Delgado nació el 1º de agosto de 1898 en el Municipio de Samaniego<sup>527</sup>. Pasó parte de su infancia en esta población pero fue en la ciudad fronteriza de Ipiales donde vivió su adolescencia y juventud. En esta ciudad trabajó como instrumentista de la banda municipal y como su director en seis ocasiones. Teniendo en cuenta la cercanía con el vecino país, Delgado Guerrón decidió ingresar al Conservatorio Nacional de Ecuador para realizar sus estudios superiores. En esta institución recibió clases de Sixto María Durán (1875-1947), destacado pedagogo y compositor que mantuvo estrecha relación con Pasto, relación 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 fueron publicadas por la Casa Conti de Bogotá, a la vez que 26 de ellas se llevaron al acetato con el sello de la R.C.A. Victor de Estados Unidos<sup>528</sup>. Su trabajo se halla inscrito en los ámbitos popular y religioso; en la primera clasificación se encuentran veinte valeses, 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 está conformada por 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 y una a San Luis y varios réquiems<sup>529</sup>.

La propuesta de Alfonso Delgado, por la trascendencia que revistió en su momento, no pasó inadvertida para la prensa, tanto la 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 cantos escolares e himnos para los colegios y escuelas del país”<sup>530</sup>. A sus 42 años el compositor samanieguense ya era una persona muy conocida en los ambientes culturales bogotanos puesto que, según el mismo periódico, estaba 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

---

<sup>527</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 137-140. Las notas biográficas fueron tomadas de esta publicación.

<sup>528</sup> Fidencio Melo Delgado, *Protagonistas de la historia samanieguense*. (Pasto, 2004 –sin editorial). 92.

<sup>529</sup> Fidencio Melo Delgado, *Protagonistas de la historia samanieguense*. (Pasto, 2004 –sin editorial). 93.

<sup>530</sup> Periódico La Razón, Bogotá, 21 de noviembre de 1940.

que reviste ésta, como por ser el resultado de más de 20 años de labor infatigable al servicio de la música nacional<sup>531</sup>.

El diario El Tiempo, por su parte, también destaca 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<sup>532</sup>. A renglón seguido manifiesta que *Alma de Escuela* es el resultado de un extenso trabajo de recopilación de los aires meridionales que, para cumplir sus propósitos pedagógicos, el autor ordenó y arregló debidamente. Hay que aclarar aquí que no se trata de ritmos de Nariño sino de aires tradicionales colombianos de la zona andina y algunos europeos. El mencionado diario considera, además, 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”.

Por su parte, la prensa local ipialeña expresa 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 Contreras y del doctor Darío Achury Valenzuela<sup>533</sup>. 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 Roza 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, Achury Valenzuela comenta, en carta enviada a la Sección Cultural del Ministerio de Educación, de fecha 28 de noviembre de 1940, que después de conocer los elogios hechos por Roso Contreras a la cartilla y a su autor, también recomienda 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 cual le comunica lo antedicho<sup>534</sup>.

---

<sup>531</sup> Periódico La Razón, Bogotá, 21 de noviembre de 1940.

<sup>532</sup> Periódico El Tiempo, Bogotá, 25 de noviembre de 1940.

<sup>533</sup> Periódico Horizontes, Ipiales, 28 de diciembre de 1940.

<sup>534</sup> Las cartas a las que se ha hecho mención están contenidas en los textos iniciales de la cartilla de Delgado Guerrón.

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 detractor 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”*.

El mesianismo atribuido a la música en estas emocionales palabras no es, sin embargo, generalizable. No lo es puesto que se refiere a las rítmicas propias de la tradición europea y la andina colombiana, materiales con los que está construida su cartilla, como ya se dijo. Su propuesta educativa es una marcada oposición a las nuevas músicas que estaba 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 dice:

El niño posee (sic) un espontáneo (sic) 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* (sic), canciones eróticas provocadoras del odio, de la venganza y de los celos –error fatal de educadores inextruculosos (sic), sin luz y sin conciencias-, el niño de hoy será para el mañana un ánfora sagrada, viril e inmarcesible, donde la Patria encarna el VERBO inspirador de sus mejores glorias<sup>535</sup>.

Pero cabe preguntarse ¿a qué músicas concretamente se estaba refiriendo? Considerando 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. Muchas de sus letras hacen alusión a estos temas tan vedados por la sociedad de entonces. Es necesario hacer una aclaración: si las músicas a las que se estaba refiriendo en el texto precedente eran las mencionadas –y no pueden ser otras- se presentaría una contradicción ya que entre su extenso repertorio de composiciones aparecen ocho porros, seis rumbas, veinte tangos y diez boleros. Esto tiene una explicación: las obras compuestas sobre estos ritmos fueron escritas posteriormente como

---

<sup>535</sup> Alfonso Delgado Guerrón, Cartilla Alma de Escuela. El texto de que se dispone no posee la página de créditos institucionales, editorial, ciudad y fecha.

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 III.

Salvando las situaciones anotadas, este es sin duda un gran aporte 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 esta puesta 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 posee, quizá, el único original que existe de esta cartilla en la región- sostiene que en Samaniego, su pueblo natal, era el director de la banda municipal quien se encargaba de realizar este trabajo<sup>536</sup>.

*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. Fueron compuestas 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 están relacionados 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, están organizados para ser interpretados 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 fue interpretado 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 tan importante personaje de la vida pública; sin embargo, se puede entrever, el regocijo colectivo es producido por la visita de su líder político. Ipiales ha sido, tradicionalmente, muy adepta a las ideas liberales de las cuales también comulgaba Alfonso Delgado.

Es pertinente comentar aquí 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

---

<sup>536</sup> Entrevista a Rosero Pérez, Laureano. Pasto, 16 de julio de 2015.



coincidencia con relación el 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. Este es, al parecer, 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 III

### LA EDUCACIÓN MUSICAL INFORMAL EN PASTO: UN DESAFÍO A LA HEGEMONÍA SOCIO-CULTURAL.

#### 3.1. Generalidades.

Los procesos de la educación musical informal, como se dijo en el Capítulo I, se desarrollan al margen de la escolaridad y, por lo tanto, carecen de estructura, secuencialidad y progresión; se producen en el medio social y están relacionados 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 estuvo marginada de este adelanto tecnológico hasta 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 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”<sup>537</sup>.

Los ambientes desescolarizados, como es entendible, 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

---

<sup>537</sup> Martha Barriga Monroy, *Historia de la educación musical en Bogotá, 1880-1920*. (Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011), 20.

interpretación y 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, consideración que para el músico empírico no tiene fundamento. Los problemas de la métrica de este y otros ritmos populares no son su preocupación central; si es intérprete, le preocupa tocar o cantar con el *sabor* adecuado cada género y estilo y, si es compositor, en 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 es considerada 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 términos análogos que son usados con frecuencia en estos medios. Siendo de difícil aprendizaje por métodos progresivos, la asimilación de estas maneras peculiares de tocar ocurre en el momento en el cual 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 manera de aprender a tocar y cantar la música popular es escuchando repetidamente los discos de sus más destacados intérpretes para aprender el *swing*<sup>538</sup>.

### **3.2. El pensum de estudios en la modalidad de educación musical informal.**

Como es obvio, la modalidad de educación musical informal no cuenta con un pensum 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 el de favorecer la funcionalidad conceptual. Entendida la palabra pensum, en su significado básico, como el conjunto de materias organizado en un plan de estudios<sup>539</sup>, en la modalidad en cuestión es posible diferenciar tres tipos de variantes determinadas por cada uno de los ejes en los que se inscriben: *pensum implícito*, para las agrupaciones musicales; *pensum afectivo*, para los ambientes familiares y *pensum de la necesidad*, para la tecnología del disco y la radiodifusión.

Todas las agrupaciones, bien sean tradicionales, populares o académicas, de pequeños o grandes formatos, proporcionan las condiciones para el desarrollo

---

<sup>538</sup> Entrevista a Coral, Marino, Pasto, 22 de octubre de 2014.

<sup>539</sup> Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse Ilustrado*, (Buenos Aires: Ediciones Larousse Argentina, 1975), 786.

musical de sus integrantes. La sencillez o la complejidad del pensum implícito dependen del nivel musical de cada una de dichas agrupaciones. Este nivel, a su vez, depende de la visión de quienes las lideran y que puede desembocar en grandes desarrollos y crear, a la vez, una dinámica cultural que trascienda las generaciones y deje 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 sirvió 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 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*<sup>540</sup>. La práctica en esta orquesta le proporcionó formación auditiva, solfeo rítmico y un vasto conocimiento de repertorio. De esto se colige que, para este músico, el pensum implícito fue sumamente provechoso.

En una banda como la Departamental de Nariño, dicho pensum está inmerso 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 señas 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. Esto 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 levante la batuta, los instrumentistas realizan ejercicios de calentamiento y sonido tocando notas largas, escalas y arpeggios y repasan 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

---

<sup>540</sup> Testimonio de Lalo Maya. Evento musical mensual de la Fundación Ternura realizado en el Banco de la República de Pasto. 21 de agosto de 2014.

desarrollan en este eje son los siguientes: solfeo rítmico y melódico, práctica instrumental, ensamble instrumental, lectura musical (desarrollo de la primera vista), transporte de la tonalidad<sup>541</sup>, 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.

El *pensum* 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 son sus compañeros los que valoran ese desempeño y, en el tercero, son los solistas, el músico mayor y el director los que tasan el rendimiento del músico. Esta última evaluación puede ser más formal y desembocar en una promoción para asumir mayores responsabilidades y, consecuentemente, mejorar su ingreso económico.

El aprendizaje de la música en el medio familiar está intermediado por el afecto de quienes rodean al niño pero, en primer lugar, por el afecto de la madre; cuando la madre fallece en el trabajo del parto, salvo excepcionales casos, 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. La madre es la persona más cercana y la encargada de fundamentar las bases de la futura vida del recién nacido. Con tiernos cuidados 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 primera encargada de la transmisión de los valores de la cultura y 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

---

<sup>541</sup> En una banda como la Departamental de Nariño, compuesta por cuerdas de instrumentos con diferente afinación (C, Bb, F, Eb, A) se hacía necesario 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. Esto implica el dominio de las diferentes claves, especialmente las claves de Do. Esta práctica, que también es común entre los músicos empíricos, también es utilizada en la música académica, específicamente en el acompañamiento de cantantes.

[...] 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<sup>542</sup>.

Por el contrario, si estas prácticas están ausentes de la vida hogareña, el niño tomará, en la generalidad de los casos, diferentes inclinaciones relativas a otras profesiones u oficios.

La aproximación 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<sup>543</sup>. 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<sup>544</sup>, destacando la importancia y el rol trascendental de ella en este proceso. Si es dado afirmar que la creación musical está circunscrita al género masculino, por la abrumadora cantidad de compositores, por la particular circunstancia del afecto maternal el campo de la educación musical podría afirmarse que, al menos en su génesis, fue patrimonio de las mujeres<sup>545</sup>.

El medio familiar es el encargado de proporcionar al recién nacido las condiciones para que este pueda desarrollarse plenamente. Estas condiciones son de tipo material y psicológico. El alimento nutre su cuerpo, el techo y la ropa lo protegen del medio físico, pero es el afecto el que alimenta su espíritu y fortalece su autoestima. El afecto, bien sea 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 de su padre a su formación musical:

---

<sup>542</sup> Violeta Hemsy, *La iniciación musical del niño*, 52.

<sup>543</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*, (Barcelona: Paidós, 1981), 26.

<sup>544</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*, 25.

<sup>545</sup> En el texto *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990* (2014), escrito por el autor de este trabajo, hay un capítulo, el No. 4, en el que se da cuenta ampliamente de este fenómeno.

[...] 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<sup>546</sup>.

Estas circunstancias son las que permiten plantear la existencia del pensum afectivo. Su configuración, sin embargo, es más esquiva que la del pensum implícito porque el aprendizaje de la música en este medio se da de maneras subrepticias, silenciosas, intuitivas, rizomáticas. Es peregrino afirmar que en este eje de la educación musical informal pueda presentarse una estructura semejante a la que se da en la formación escolarizada pero, por razones similares a las aducidas para el pensum implícito, es posible hablar aquí también 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 ser ampliados, 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 posea niveles mucho más elevados, niveles que se dan al interior de las agrupaciones musicales. Cada uno de estos campos de formación mencionados está supeditado 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 tropicalailable 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 valsés, mazurcas, polcas y pasillos cuando los concurrentes a una fiesta querían bailar porro, merecumbé, chachachá o mambo.

---

<sup>546</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 6. Las cursivas son originales del texto. Cuando Valencia hace referencia *al viejo Valencia* se intuye que se refiere a su padre.

Pero las nuevas músicas presentaban para los intérpretes 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 poniendo en serios aprietos a los ejecutantes, porque aquella sólo se podía conseguir en discos. Las posibilidades de tener acceso a un arreglo de la nueva música eran muy remotas porque esta no tenía acceso a las editoriales, pero, fundamentalmente, porque rara vez se escribía ya que la generalidad de sus compositores e intérpretes eran empíricos. Los discos mismos eran de difícil adquisición, lo que llevaba a los músicos a desarrollar grandes habilidades auditivas y memoria musical para poder aprender una canción cuando esta 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<sup>547</sup> y las estaciones ecuatorianas como La Voz de los Andes y Radio Saracay, creadas en 1930 y 1959 respectivamente.

Como se ve, es la necesidad lo que determina el aprendizaje del músico en este eje de la modalidad de educación musical informal. El pensum de la necesidad está determinado por 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 pensum de la necesidad es el más prolífico y el de mayor eficacia, quizá porque el desarrollo de las habilidades musicales estaba mediado por 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 manera 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 estarán incluidos los manuales que él usó;

---

<sup>547</sup> Ramiro Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*. 64.



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, tocando en frente de sus estudiantes.

Por último, es necesario clarificar que estas tres modalidades de pensum 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, orientaciones que, en términos generales, se pueden clasificar en tres grandes grupos: agrupaciones que tocaban predominantemente 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, están inscritas las orquestas de música tropical como Jazz Colombia, Alma Nariñense, American Jazz, Jazz Continental, The Betters y Los Monjes. Se inscriben en este grupo 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, especialmente para el campo que ocupa 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, 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.

Hacen parte también de este grupo la Lira Clavel Rojo, el Trío Nacional y la Lira Nariñense, conjuntos dedicados al cultivo de la música tradicional colombiana. Su participación minoritaria en el panorama cultural de la ciudad de Pasto evidencia el escaso cultivo que tuvo este género para las décadas posteriores a los años cuarenta; esta situación, como se vio en el Capítulo I, 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 está orientado 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 de Pasto. El estudio de las agrupaciones más representativas posibilitará aislar unas constantes que permitirán perfilar el pensum 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 fue realizada por María Eugenia Londoño y Jorge Betancur e hizo 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 en mención es una aproximación a la situación de las bandas desde su quehacer musical y su función socio-cultural en los medios en los cuales dichas bandas desarrollaban sus actividades. A la vez que hace 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”<sup>548</sup>.

Londoño y Betancur reflexionan acertadamente cuando dicen que las bandas son células vivas de la cultura musical; “...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”<sup>549</sup>. Este postulado 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.

---

<sup>548</sup> María Eugenia Londoño y Jorge Betancur, *Estudio de la realidad musical en Colombia. Las Bandas*. Parte III. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (COLCUTURA), PNUD - UNESCO, 1983). 15.

<sup>549</sup> María Eugenia Londoño y Jorge Betancur, *Estudio de la realidad musical en Colombia. Las Bandas*. Parte III. 15.

- **Antecedentes históricos, ecos del antiguo gremio de músicos**

La actividad bandística de 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<sup>550</sup>. Lo conformaban personas dedicadas al estudio de la música 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. Este gremio se reunía periódicamente para elegir el músico mayor o maestro mayor<sup>551</sup>, 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 en el que resultó electo Juan de Acosta para ocupar este cargo<sup>552</sup>.

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 imponía la sociedad y la Iglesia. El gremio tenía funciones explícitas e implícitas; las primeras estaban relacionadas con el obligatorio cumplimiento de los compromisos ya mencionados cuyo desacato acarrearía sanciones para los infractores. En las segundas el corporativo buscaba, fundamentalmente, 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 del presente 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 al interior del gremio, como bien lo expresa

---

<sup>550</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores Nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918- 1950*. 42.

<sup>551</sup> El calificativo de “maestro mayor” era común a la generalidad de los gremios sin importar el oficio.

<sup>552</sup> Auto incluido en el libro de ordenanzas (Pasto, 14 de enero de 1800), Archivo Histórico de Pasto (A.H.P.). Fondo Gobernación, Caja 9, Tomo 1, Folio 11.

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:

[...] habiendose 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 capaces 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 sumayor inteligencia mando seles 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 de tales, pues para pasar á ella debiera cada uno ser aprobado y examinado, con atencion á dichas instrucciones; asi lo proveyó, mandó y firmó de ello Doy feé<sup>553</sup>.

Como se puede apreciar, dicha elección se llevaba a cabo entre aquellos que ostentaran la calidad de maestros, calidad que era establecida 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 las cuestiones específicas como en las del orden moral puesto que los aprendices eran supervisados aún en los momentos de asueto<sup>554</sup>. No hay evidencia de 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 tomar otras responsabilidades dentro de las agrupaciones de las que podía hacer 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.

---

<sup>553</sup> Auto incluido en el libro de ordenanzas (Pasto, 14 de enero de 1800). El texto ha sido transcrito de acuerdo al original en su estructura sintáctica y ortográfica, salvo las abreviaturas que aparecen en el mismo.

<sup>554</sup> María Fernanda Duque, “Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796 -1850)”, *Revista Historia Crítica*, No. 25, Universidad de los Andes (2003): 5.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81111333008>

La creación de bandas hizo necesaria 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. 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<sup>555</sup>.

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 ingenio, de la enseñanza i de la industria”*<sup>556</sup>.

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<sup>557</sup>.

---

<sup>555</sup> Victoriano Valencia Rincón, “Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa”, *A Contratiempo* No. 16 (2011). Sin pp. Revista virtual.

<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-msica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html> (30 de enero de 2015)

<sup>556</sup> Constitución Política del Estado de Nueva Granada de 1832 (1 de marzo).

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13694>. (14 de enero de 2015)

<sup>557</sup> María Fernanda Duque, “Nuevos ciudadanos: entre el imperio español y la república colombiana”, *Boletín Americanista*, Año LX. 1, nº 60, Barcelona (2010): 176. La autora utiliza el término societal al parecer para referirse al carácter asociativo del gremio.

<http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/194053/260008>. (16 de enero de 2015)

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 era 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 cual 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 tenga noticia se realizó en dicho año, pero se desconoce por cuanto tiempo pudo haber ejercido como tal. El favorecido en esta última elección fue Rafael Jimenes<sup>558</sup> (sic) quien fuera director de la Banda de la Guardia Nacional y, al parecer, también de la Banda Sansón<sup>559</sup>.

- **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 esta banda fueron los que donara Tomás Cipriano de Mosquera en 1850 para la conformación de la Banda de la Guardia Nacional<sup>560</sup>, y, como se vio en el Capítulo II, fueron los mismos que se usaron 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<sup>561</sup>, librada el 16 de diciembre de 1863, en la cual este derrotó a Juan José Flores que comandaba los ejércitos ecuatorianos.

En cuanto a las agrupaciones de cuerdas hay un grupo claramente identificado que estaba constituido por instrumentistas que tocaban tiple, guitarra y bandola; se hace referencia al conjunto Geranio, que era una especie de estudiantina<sup>562</sup>. En relación a las sociedades musicales conviene hacer referencia a la Sociedad Filarmónica que fue creada en 1866 por Pedro Marcos de la Rosa y que, además de congregar a las fuerzas vivas de la música, también servía para agrupar a los

---

<sup>558</sup> Auto de nombramiento. Caja 33, Tomo II, Folio 182 (1856). A.H.P. Fondo Cabildo.

<sup>559</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, (Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1998), 54.

<sup>560</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 38.

<sup>561</sup> Jaime Álvarez, *Qué es qué en Pasto*, (Pasto: Casa Mariana, 1973), 123.

<sup>562</sup> Julián Bastidas Urresty, *Son Sureño*. 35.

masones de Pasto proclives a las ideas de Mosquera<sup>563</sup>. En 1875 se conformó otra Sociedad Filarmónica, en esta ocasión integrada por Juan José Rincón, Pablo L. Quiñónez, Dositeo Segura, Adolfo Zambrano, Ricardo Astorquiza, Wenceslao y Juan Florencio Gálvez, José María Ortiz, Braulio Eraso, Darío Chaves, Primitivo Burbano e Higinio Orejuela. Esta sociedad tenía como propósitos solemnizar las festividades religiosas, sociales y cívicas<sup>564</sup>.

En la medida en que esto ocurría, la figura del músico mayor fue perdiendo protagonismo pero en su reemplazo tomó cuerpo la del 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 Cuellar Bastidas (2001-2003) en la Banda Departamental de Nariño. La función de dirección, después del declive del gremio músicos, será ejercida esporádicamente porque esta pasó a ser potestad del director. Esto no quiere decir que quien fuera 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 continuó desarrollándola 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. Estas agrupaciones 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”<sup>565</sup>.

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

---

<sup>563</sup> Guillermo Narváez Dulce, “La fundación de sociedades como mecanismo de pensamiento político-religioso”. En: *Manual de Historia de Pasto, Academia Nariñense de Historia*. Tomo III, (1999): 286.

<sup>564</sup> Nemesiano Rincón, *Impresiones de Arte*. 5-6.

<sup>565</sup> Fabio González Zuleta, “Adiestramiento del artista en el medio social”. En: *América Latina en su música*, eds. Isabel Aretz (México: UNESCO y Siglo XXI Editores, 1977). 89.

(1904); luego al Batallón Juanambú (1906) y al Regimiento Boyacá (1917)<sup>566</sup>. La actual Banda Departamental de Nariño dejó de pertenecer al ejército para estar, desde 1930, adscrita a la Policía Departamental como se verá más adelante.

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 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 (sic) 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 extranjero (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 en el rol de los cultos y civilizados. ¿Habrà pues una razón que os pueda retraer de expedir este acto legislativo, que será aplaudido por todo corazón progresista y patriota? Creo que no<sup>567</sup>. (Anexo No. 1)

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. Esta iniciativa se concretó en 1886, cuando se hizo efectiva la Ordenanza.

---

<sup>566</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. 67.

<sup>567</sup> Oficio fechado en enero 13 de 1883. A.H.P. Caja 67, Tomo I, Folio 113.



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 de cómo su descendencia llegó hasta los albores del siglo XXI.

El padre Martínez fue un sacerdote jesuita de origen español que llegó a Pasto a finales del siglo XIX. Su labor, además de la 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<sup>568</sup>, Rafael Santander, Luis Argote, Manuel María Burbano, Misael Sansón y José María Bucheli<sup>569</sup>, entre otros.



Banda organizada por el sacerdote jesuita Alejandro Martínez, hacia 1894.  
De izquierda a derecha: Luis Argote, Ricardo Benavides, padre Alejandro Martínez (director), Ricardo Torres, Cesar Fernando Eraso, Tomás Granja, Joaquín Granja, Gonzalo Rivas, Arsenio

<sup>568</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. 43, 53, 57.

<sup>569</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. 86.

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 Madroño, 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 No. 86 Serie VII, enero de 1944. p. 21.

La banda del padre Martínez fue civil e independiente; a ella pertenecieron músicos de diferentes edades, niños y adolescentes incluso. 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 estuvieron vinculadas a los regimientos militares, modalidad en la que se mantuvo hasta 1930, como ya se dijo<sup>570</sup>. De los treinta y tres integrantes que tiene la primera y los treinta y cinco que posee la segunda, sólo hay cinco coincidencias claramente identificadas: Luis Argote, Rafael Santander, Ismael Solís, Luis Larrañaga y José Castro. Esto demuestra que la participación de la banda del sacerdote fue muy pequeña y que los músicos que mayoritariamente hicieron parte de la Banda Departamental de 1905, proceden de las bandas militares pertenecientes a los regimientos militares a los que ya se hizo referencia<sup>571</sup>.

En la fotografía de la banda del padre Martínez se puede notar que los niños ubicados en la primera fila sostienen los instrumentos de percusión (redoblante, bombo, triángulo y platillos) mostrando con ello que esta metodología de iniciación, característica de las bandas del siglo XX, estuvo presente en las agrupaciones del XIX. Cabe resaltar la presencia de Luis Argote -ubicado en primera fila sosteniendo la caja- y X Argote<sup>572</sup> -ubicado en la tercera posición de izquierda a derecha, en la cuarta fila-, porque es evidente que ellos hacían parte de una familia de músicos. Dentro de esta familia el más destacado fue Santos

---

<sup>570</sup> Para clarificar 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 (No. 86 Serie VII, enero de 1944, p. 21) con la relación de la Banda de 1905 que aparece en el texto de Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño* (1998, p. 70). La revista Ilustración Nariñense reposa en la Biblioteca del Área Cultural del Banco de la República de Pasto.

<sup>571</sup> En esta discusión hay otro elemento para tener en cuenta: el Decreto 820 del 20 de diciembre de 1920 (A.H.P.) que dice que la banda, para esa fecha adscrita al Regimiento Boyacá y que es del orden departamental, “...fue en su origen Banda Municipal”. Esto 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 anteriormente referido. Al ser una agrupación creada por este organismo, de lógica, la banda debió tener el carácter de municipal. Esta banda está asociada a la Academia de Música que fue creada en 1858 la cual inició con los instrumentos que donó Tomás Cipriano de Mosquera, según se vio en el Capítulo II, lo que permite también emparentarla con las bandas militares porque esos instrumentos le pertenecieron a la Banda de la Guardia Nacional.

<sup>572</sup> Posiblemente se trate de Ramón Argote que fue músico de segunda clase de la Banda del Batallón Reyes en 1905.

Argote, porque aparece en muchos registros posteriores que lo relacionan con la Banda 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 continuó 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”<sup>573</sup>. Esta aseveración permite replantear lo relacionado con el origen de este aire guerrero que, según lo afirma la descendencia de Juvenal Chaves (1881-1952), fue compuesto por este en los tiempos de la Guerra de los Mil Días y tocado por la Banda de Pupiales –que dirigía Chaves- en la batalla que tuvo lugar el 23 de enero de 1900<sup>574</sup>.

Dentro de la agrupación del padre Martínez hay dos niños que no tocan los instrumentos de percusión, el uno -en la cuarta fila- sostiene un flautín y el otro -en la quinta- un fliscorno. Es de suponer que dichos niños ya pasaron por el entrenamiento rítmico inicial de la percusión y por ello están encargados de tocar los instrumentos melódicos; pero esto, si bien es regla general, no es taxativo.

- **La Banda Departamental de Nariño en el nuevo siglo**

El cambio de siglo en Nariño estuvo caracterizado 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 manera diferente.

La guerra, como es su naturaleza, generó parálisis en muchos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad afectando, primordialmente, los aspectos culturales. En este período la actividad musical en Pasto no desapareció, como era de esperarse, pero se atenuó sensiblemente. En el Capítulo II se vio cómo la Academia de Música se desvanece en la medida en que el siglo XIX se acerca a su fin y se

---

<sup>573</sup> Jaime Álvarez, *Qué es qué en Pasto*. 123.

<sup>574</sup> En el libro *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014) se hace una relación de lo que refieren los familiares de Juvenal Chaves y se presenta una argumentación histórica que permite, hasta cierto punto, desmentir estas afirmaciones.

inician los enfrentamientos. Las bandas estuvieron al servicio de los ejércitos bien 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. Partiendo de la autonomía política recién conquistada, 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 están los relacionados con la banda; al poco tiempo de haber iniciado sus actividades, Bucheli expidió el Decreto No. 14 del 22 de octubre de 1904 por medio del cual la Banda Departamental fue adscrita al Batallón Reyes y, al año siguiente, el Decreto No. 25 de 1905 para reglamentar sus funciones. Este decreto permite una reorganización de las funciones de la banda que, de alguna manera, determina gran parte de sus actuaciones a lo largo de toda la centuria. Ente 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<sup>575</sup>. 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. En esta situación tuvieron incidencia dos aspectos: la carencia de recursos económicos departamentales y la dificultad para la adquisición del instrumental porque era necesario 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 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*<sup>576</sup>. La carencia de instrumentos y el mal estado de los que poseía repercutía directamente sobre el nivel interpretativo de la agrupación haciendo muy penoso el montaje del repertorio y muy desmejorada su presentación pública. Este hecho debió ser muy perjudicial para algunos músicos en la etapa formativa llevándolos a desistir de continuar en el estudio de la música.

---

<sup>575</sup> Decreto No. 25 de 1905. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>576</sup> Decreto No. 820 del 20 de diciembre de 1920. A.H.P. Fondo Gobernación.

En la conformación que la Banda del Departamento tuvo a comienzos del siglo XX (1905), a la que ya se hizo referencia, se puede notar la presencia de familias de músicos que hicieron parte de ella y que se analizarán con detalle más adelante. Por ahora es suficiente con anotar que, además de las ya mencionadas -las familias Granja y Argote-, también hicieron parte de 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 estuvo vinculada a la Banda Departamental, es importante relacionarlo también porque, por lo menos tres de sus seis hijos -Julio, Gerardo y Antonio- tuvieron relación con la música en la interpretación y la composición.

También es importante hacer referencia a un músico extranjero que estuvo vinculado a la Banda en los comienzos del siglo XX. Se trata del austriaco Conrado Hammerle. Su arribo a la ciudad de Pasto no ha sido posible precisarlo pero se estima que llegó a finales del siglo XIX; lo que sí se sabe es que no regresó nunca más a su país y que murió en el Municipio de La Unión en extrema pobreza. Se afirma que llegó haciendo parte de un grupo de músicos alemanes que tocaba con los ojos cerrados y que producía mucha emoción verlos<sup>577</sup>. 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 refleja lo que se supone sería la formación de un músico austriaco; utiliza formas tradicionales de la zona andina colombiana, especialmente 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<sup>578</sup>.

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 estuvieron más orientadas hacia el desarrollo cultural de la comunidad propiciando 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 esparcimiento como la ambientación del cine mudo que se presentaba en el Teatro Imperial. En noviembre de 1923 se presentaron en

---

<sup>577</sup> Arturo Chaves Benítez, "Nariño y su evolución instrumentista-musical en la emoción nativa", *Revista Pasto*, Año I, No. 3 (1940). 43.

<sup>578</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014), 89.

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<sup>579</sup>.

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 con el 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 más adelante.

El gobierno departamental fomentó el aprendizaje de la música no sólo en la ciudad de Pasto, también lo hizo en otros municipios utilizando los recursos docentes de la Banda Departamental y las bandas de las provincias. Mediante la Ordenanza No. 13 del 31 de marzo de 1921 la Asamblea Departamental autorizó al gobernador - para entonces Julián Bucheli- para que asigne 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”<sup>580</sup>. Algunos miembros de la Banda Departamental fueron comisionados para realizar 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<sup>581</sup>, capital de la entonces Intendencia del Putumayo. A lo anterior hay que anotar que parte de estas agrupaciones fueron creadas por Burbano. Otros músicos comisionados para desempeñar las funciones de instrucción musical en los municipios fueron Ismael Solís y Luis Larrañaga<sup>582</sup>.

El Decreto que da cumplimiento a la Ordenanza mencionada es el No. 408 del 25 de agosto del mismo año. En él es 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:

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

---

<sup>579</sup> 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.

<sup>580</sup> Ordenanza No. 13 del 31 de marzo de 1921. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>581</sup> Heriberto Zapata Cuencar, *Compositores nariñenses*, (Cali: Editorial Granamérica, 1979). 5.

<sup>582</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. 91.

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<sup>583</sup>.

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 pone el gobierno departamental es la provisión de *papel de nota*, indispensable para la escritura y lectura musicales, elemento por demás inútil en los procesos de formación musical empíricos. Esto quiere decir que, si bien es cierto que este proceso estaba determinado 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 No. 348 del 28 de julio de 1921, el gobierno departamental nombró a Juvenal Granja Luna “...*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*”<sup>584</sup>. Dicho Decreto da cumplimiento a lo establecido en la Ordenanza No. 41 del 2 de mayo del mismo año, Ordenanza en la que, además de crear el cargo de Instructor de Bandas con una asignación de \$40.00, establece 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*”<sup>585</sup>.

En estos documentos hay dos aspectos por analizar. El primero hace referencia al nombramiento de Juvenal Granja (1877-1939), un músico que era reconocido en el medio por sus habilidades musicales en el área instrumental, la dirección, los arreglos y la composición<sup>586</sup>. Además de dirigir la Banda de la Sociedad Antonio Ricaurte, estuvo al frente de las agrupaciones homólogas en los municipios de El

---

<sup>583</sup> Decreto No. 408 del 25 de agosto de 1921. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>584</sup> Decreto No. 348 del 28 de julio de 1921. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>585</sup> Ordenanza No. 41 del 2 de mayo de 1921. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>586</sup> Juvenal Granja se destacó, además de la interpretación instrumental, la dirección y los arreglos, en la composición. Se ha logrado rescatar algunas de las obras que creó: *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.

Tambo, La Unión, La Florida, Tangua, Sandoná y Ancuya. Su formación musical procede 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 haya 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 estuvo vinculado a la banda creada por este sacerdote<sup>587</sup>. Dados los desarrollos y logros en cada uno de los campos mencionados, se puede colegir que el pensum implícito produjo un gran servicio en este músico.

El segundo aspecto está relacionado con la Provincia de Pasto. La Ordenanza No. 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. La Provincia de Pasto se suprimió en 1927 mediante la Ordenanza No. 14 del 7 de abril (anexo No. 2) que, a la vez que pone fin a este ente territorial y administrativo, creó el Municipio de Pasto<sup>588</sup>. Teniendo 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 hacían 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 No. 5 del 20 de marzo (anexo No. 3). Dicha Ordenanza 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 realice 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<sup>589</sup>. Para los fines de este trabajo conviene referirse al Decreto Reglamentario No. 517 del 2 de septiembre del mismo año.

Las disposiciones contenidas en este Decreto hacen referencia 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

---

<sup>587</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 51.

<sup>588</sup> Ordenanza No. 14 del 7 de abril de 1927. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>589</sup> Ordenanza N° 5 del 20 de marzo de 1930. A.H.P. Fondo Gobernación.



continúa como venía desde el siglo XIX, sólo que con diferente número de integrantes; para 1930 la banda estaba conformada por 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<sup>590</sup>. Su número indica que la Banda estaba integrada por 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 fuera completada con miembros del cuerpo policial<sup>591</sup>. Al suceder esto, la agrupación quedó con un número limitado de integrantes, no superior a dieciocho que serían pagados por el Departamento. Este hecho la sumió en una grave crisis llegando a suspender sus actividades por espacio de un año<sup>592</sup>. En 1930, cuando cambia la modalidad, se estima que se hizo necesaria 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 están relacionados con los procesos que implican formación musical. En este sentido quizá el más importante es el Artículo 12 del citado Decreto Reglamentario que hace referencia 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 hacer *“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 ser amonestados severamente según las penalidades consignadas en el mismo Decreto<sup>593</sup>.

Como se ve, las responsabilidades de los miembros de la agrupación estaban divididos en dos: uno propiamente técnico y el otro técnico-interpretativo. En el primero los músicos debían realizar ejercicios de sonido, afinación, fraseo, dinámica, articulación, escalas, arpeggios y estudios técnico-melódicos con el fin de tener dominio del instrumento para poder asumir el trabajo de montaje del

---

<sup>590</sup> El Decreto No. 517 del 2 de septiembre de 1930 establece como requisitos para el ingreso de músicos de tercera clase los siguientes: 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.

<sup>591</sup> Ordenanza No. 11 del 21 de marzo de 1925. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>592</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. 100.

<sup>593</sup> En los Artículos 25 a 28 se establecen las sanciones tanto para los instrumentistas como para el director y el músico mayor. Estas penalidades iban desde el pago de 25 centavos por inasistencia a un ensayo hasta la destitución por presentarse borracho al salón de ensayos.

repertorio. En el segundo 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 usada no es muy diferente de la utilizada en conservatorios, academias y escuelas de música, con la salvedad de que la formación impartida en estos centros, como se vio en los Capítulos I y II, aborda muchas más áreas para proporcionar al alumno un saber más complejo.

Como complemento de este proceso, el director debía asistir todos los días al lugar de ensayos para encargarse de la enseñanza teórica y práctica de la música. Esta situación no cambió mucho desde 1905, cuando se reglamentaron las funciones de la Banda por medio del Decreto No. 25. Esto quiere decir que la agrupación tenía características de escuela, quizá no en el sentido en que son concebidas las bandas por el Ministerio de Cultura en el presente, 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 es la que permite afirmar que las bandas suplieron la ausencia de centros académicos de formación musical. Quizá nunca puedan equipararse a estos, 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 más adelante, están vinculados con las familias de músicos de mayor tradición.

En 1935 aparece como director saliente Floresmilo Flórez (1899-1962), nombre seglar del capuchino Remigio de Puerres, como es conocido más comúnmente. En su reemplazo ingresó, por segunda vez, el español José María Navarro<sup>594</sup>. Se desconoce la fecha de vinculación del padre Flórez pero se cree que fue encargado por un corto período ese mismo año<sup>595</sup>, posiblemente cuando Julio Zarama enfermó.

---

<sup>594</sup> Decreto No. 376 del 17 de junio de 1935. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>595</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. 111.

La presencia de Navarro<sup>596</sup> en Pasto 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 pensum 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 Chicaiza, Sergio Jurado, Diógenes Ocaña, José Antonio Rincón, Miguel Ángel Aguilar y Joaquín Martínez<sup>597</sup>. 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 estuvo vinculado con el 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 corto período de permanencia al frente de la Banda, Navarro renunció y en su reemplazo fue nombrado José Antonio Rincón. Su 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 Velazco (1885-1963)<sup>598</sup>. Como se dijo en el Capítulo I, Velazco hizo parte del grupo liderado por Emilio Murillo en torno a la defensa de la música tradicional andina colombiana, hecho que hizo que el gobierno nacional lo elija 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 Nacionalismo Musical, por lo menos entre los músicos de esta agrupación; sin embargo, la carencia de documentos que lo prueben impide afirmarlo.

Subsiguientemente, en 1941, asumió la dirección José C. Martínez; su período estuvo caracterizado tanto por la duración, porque permaneció hasta 1950, como

---

<sup>596</sup> 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 fue director de la Banda Real de Alabarderos de su Majestad, perteneciente al Cuerpo de la Guardia Real. La mencionada 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 fue contratado el compositor nariñense Teófilo Monedero. Hacia 1918, Navarro creó y dirigió la Orquesta Unión Musical de Nariño, que también la dirigió años más tarde José Antonio Rincón. Hacia 1921 fue nombrado 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.

<sup>597</sup> Neftalí Benavides Rivera, “Una serenata inolvidable”, *Revista Cultura Nariñense*, No. 24 Pasto, junio de 1970. 31-32. Estos músicos hicieron parte de la primera nómina de la orquesta Unión Musical Nariñense. A pesar de que ninguno de ellos era un músico principiante para entonces, se considera que ellos incrementaron su saber gracias a los conocimientos de Navarro.

<sup>598</sup> Decreto No. 539 del 20 de septiembre de 1939. A.H.P. Fondo Gobernación.

por las dificultades. Martínez fue un músico barranquillero de notable talento que debió enfrentar difíciles situaciones con la Banda por escasez de presupuesto<sup>599</sup>. Uno de los reclamos que este director le hacía al gobierno departamental era el aumento de sueldo para los músicos, sueldo que había permanecido igual por muchos años<sup>600</sup>. Este aumento no se hizo efectivo sino hasta 1953, al poco tiempo de haber sido nombrado Rito Mantilla en la dirección de la Banda, como se verá más adelante.

En el período de la dirección de Martínez ocurrió un hecho significativo. En 1947 la Asamblea Departamental promulgó una Ordenanza, la No. 26 del 7 de junio (anexo No. 4) 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 igual 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 desee 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”<sup>601</sup>. 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 párrafo de dicho Artículo se hace una salvedad que permite que directores de reconocida y certificada competencia artística y amplia experiencia en la dirección de banda, puedan ocupar el cargo sin el título al que se hace referencia. Esta salvedad deja las cosas más o menos como estaban hasta antes de la promulgación de la Ordenanza, directriz que ha regido las vinculaciones de los directores hasta el presente, puesto que han sido escasos los directores titulados que han regentado la Banda.

En el Artículo No. 7 se establece minuciosamente las funciones que debe cumplir el director. Este Artículo está compuesto por cinco ordinales en los cuales se reglamenta, entre otras cosas, los horarios de los ensayos, las clases y retretas y las faltas disciplinarias. Hay dos aspectos en este Artículo 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

---

<sup>599</sup> Entrevista a Granja, Edgar. Pasto, 9 de febrero de 2015. Granja recuerda las dificultades que debieron pasar en su hogar por la tardanza de los pagos que, como miembro de la Banda, recibía su padre Peregrino Granja que era percusionista.

<sup>600</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. 114.

<sup>601</sup> Ordenanza No. 26 del 7 de junio de 1947. A.H.P. Fondo Gobernación.

*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*<sup>602</sup>.

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. Teniendo en cuenta que el trabajo de copiado era manual, realizar la instrumentación de todas las obras relacionadas en la norma en el transcurso 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 liberando al director de esa pesada carga y estableciendo 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”<sup>603</sup>.

Los archivos de la Banda Departamental reflejan 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 fueron revisadas por Heriberto Morán en 1957, año de su vinculación como director a la Banda. A pesar de que la transcripción se reescribió y revisó minuciosamente por Morán, el original fue realizado por 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. Greissingner, entre otros. La mayor parte de dicho repertorio fue publicado por las editoriales Carl Fischer Edition y G. Schirmer Edition, las dos de Nueva York.

Edgar Granja comenta 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, aun sin haber ocupado el cargo de director de la Banda<sup>604</sup>. Esta afirmación, sin embargo, no ha sido

---

<sup>602</sup> Ordenanza No. 26 del 7 de junio de 1947. A.H.P. Fondo Gobernación.

<sup>603</sup> Decreto No. 282 del 13 de mayo de 1968. Artículo 2°. Archivo Gobernación del Departamento de Nariño (A.G.D.N.)

<sup>604</sup> Entrevista a Granja, Edgar. Pasto, 9 de febrero de 2015. Edgar Granja nació en Pasto en 1938 y goza de buena salud en el presente. 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

posible confirmarla porque la generalidad de los arreglos de música tradicional no contiene la información del arreglista.

El segundo aspecto está relacionado en el literal “c”. El director debía elaborar *“un plan de estudios teórico prácticos (sic) 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 hacía parte de la primera pero es interesante ver que en este aspecto se ha involucrado 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 Bucheili (1904-1909) la Banda Departamental estuvo adscrita 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 No. 40 del 15 de noviembre (anexo No. 5), la transfirió a la Secretaría de Educación Pública, dependiente de la División de Extensión Cultural<sup>605</sup>. Los músicos empezaron a llamarse profesores, según los documentos, hacia 1953<sup>606</sup> y así permanecen en el presente; sin embargo, Edgar Granja sostiene que esto sucedió hacia 1950, cuando aún era director José C. Martínez y Alfonso Ocaña músico mayor<sup>607</sup>. 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.

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

---

permanencia en la agrupación lo convierte en una valiosa fuente de información para la construcción histórica de la Banda y de sus procesos formativos.

<sup>605</sup> Ordenanza No. 40 del 15 de noviembre de 1967. A.G.D.N. Ordinal 4.3.1.

<sup>606</sup> Decreto No. 25 del 16 de enero de 1953. A.G.D.N.

<sup>607</sup> Entrevista a Granja, Edgar. Pasto, 4 de diciembre de 2014.

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 estuvo comprendido entre 1969 y 1975 y el segundo entre 1981 y 1985<sup>608</sup>. Recibió las primeras nociones musicales de su padre, Joaquín Martínez, quien hizo 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 es un heredero del pensum afectivo vivido al interior de su familia y del pensum implícito derivado de los conjuntos en los cuales tocó.

José C. Martínez renunció hacia 1950<sup>609</sup>. Esta renuncia 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<sup>610</sup>. 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 II, 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 No. 25 del 16 de enero por medio del cual nombró el personal de la Banda. En este Decreto, como se dijo antes, los músicos ya no aparecen como agentes de policía sino como profesores<sup>611</sup>. Este nombramiento hace pensar que los integrantes de la agrupación no tenían contratos de vinculación permanente, como lo tienen en el presente, 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

---

<sup>608</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 120.

<sup>609</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. 135.

<sup>610</sup> Melissa Bautista García y Vladimir Amado Argüello, “*Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez*”. 43.

<sup>611</sup> Decreto No. 25 del 16 de enero de 1953. A.G.D.N.

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, siendo una muestra de los adelantos musicales de la agrupación bajo la batuta de Mantilla. En 1954 fueron promovidos de profesores de primera clase a profesores solistas, los siguientes 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<sup>612</sup>. 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 estaban relacionados 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<sup>613</sup>. El 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 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 hizo 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<sup>614</sup>, que en este momento es sede de muchos eventos culturales y el lugar de ensayos de la Banda.

---

<sup>612</sup> Decreto No. 495 del 28 de julio de 1954. A.G.D.N.

<sup>613</sup> Entrevista a Granja, Edgar. Pasto, 9 de febrero de 2015. Siendo 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.

<sup>614</sup> Melissa Bautista García y Vladimir Amado Arguello, “*Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez*”. 37.



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, concentrando 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<sup>615</sup>. Este procedimiento de montaje es, por demás, uno de los más usados 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<sup>616</sup>. En su reemplazo fue nombrado el compositor pupialeño Heriberto Morán Vivas (1915-2010)<sup>617</sup>. Morán fue muy precoz en el aprendizaje musical; recibió los fundamentos de manos de su padre, Alquimedes 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<sup>618</sup>.

Morán se desempeñó con solvencia en la mayoría de los campos en los cuales un músico puede trabajar en Colombia. Fue instrumentista, director 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 II. 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 llegando a formar grandes masas corales y montajes de zarzuela. También ofreció cursos de

---

<sup>615</sup> Entrevista a Granja, Edgar.

<sup>616</sup> Melissa Bautista García y Vladimir Amado Arguello, “*Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez*”. 39.

<sup>617</sup> Decreto No. 257 del 20 de marzo de 1957. A.G.D.N.

<sup>618</sup> Los datos relativos a la vida de Heriberto Morán han sido tomados de un documento autobiográfico suministrado por su esposa en 2006.

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 Velazco 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 de Nariño fue muy fructífero porque su predecesor dejó abonado el terreno para poder 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 fue nombrado 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* (anexo No. 6). La célula rítmica del acompañamiento que utilizó Mazuera en esta versión, de alguna forma ha sido asimilada por quienes componen e interpretan sonsureño en la actualidad. El compositor Javier Fajardo Chaves (1950-2011) también la utilizó para la creación de sus sonsureños<sup>619</sup> incorporados a su producción sinfónica. Este es un significativo aporte al desarrollo musical regional. La célula rítmica a la que se hace referencia 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.

---

<sup>619</sup> José Menandro Bastidas, “La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók”. 38.

Sostiene que al unir el yámbico (silabas corta y larga) y el tribraquio (tres silabas cortas) en un compás de 3/4, “...surgen como por encanto los acentos rítmicos inconfundibles de nuestro bambuco colombiano”<sup>620</sup>. 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<sup>621</sup>.



Después de cuatro años, en 1963, Mazuera renunció y en su reemplazo fue nombrado el italiano Florio Ermindo Croce Lalla (1904-1976). Estuvo vinculado a la actividad bandística de 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 gracias a esta actividad figura hoy en los anales de la región de Abruzos, en Italia central<sup>622</sup>.

Al igual que los últimos directores de la Banda, este músico también estuvo vinculado 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 es extraño que algunos músicos de la Banda dieran clases en la Escuela, lo mismo que algunos profesores de esta tocaran en aquella. Esta situación se facilitaba porque para entonces los integrantes de esta agrupación ya habían adquirido la categoría de profesores. Croce permaneció hasta 1967 al frente de la Banda, dos años después del cierre de la Escuela y el mismo año en que la Banda fue adscrita a la Secretaría de Educación Pública. Murió en Popayán en 1976.

- **Los repertorios de la Banda, la producción musical y el pensum 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,

<sup>620</sup> Lubín Mazuera, *Orígenes históricos del bambuco* (Cali: Editorial el Carmen, 1957). 25-26.

<sup>621</sup> En el mismo texto de Mazuera aparece el concepto emitido por Santiago Velasco de la evaluación del libro en el que expresa su desacuerdo.

<sup>622</sup> Comune di Fresagrandinaria.

<http://www.halleyweb.com/c069036/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/12> (Febrero 7 de 2015)

cubriendo el período objeto de estudio de la presente investigación. En sus momentos de esplendor y menoscabo, la enseñanza de la música fue una constante y suplió por muchos años la ausencia de centros especializados en la formación musical. El pensum implícito estuvo conformado por 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, sí respondieron a las necesidades de cada uno de los momentos de la historia de la Banda. Con el objeto de dar una idea más aproximada de las áreas de dicho pensum y los niveles alcanzados por sus *estudiantes*, se presentan 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. Los más destacados en este último campo son: Juvenal Granja Luna (1877-1939), Ismael Solís Ayerbe (1868-1922), Luis Larrañaga (1877-1945), Manuel María Burbano (1883-1971), Julio Zarama Rodríguez (1885-1939, 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), Édgar Granja (1938, músico mayor) y Alfonso Yépez Huertas (1955).

Los trabajos de estos compositores están determinados por los ritmos tradicionales colombianos, populares europeos y los nuevos influjos de los cuales ya se ha hablado. El único compositor que combinó lo popular y lo académico fue Alfonso Yépez. La mayoría de sus obras están inscritas 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. 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 proximidades de su muerte y llagó a ocupar los cargos de músico mayor y director. Después de pasar un tiempo tocando dichos instrumentos (bombo, platillos, caja) y de haber adquirido los conocimientos musicales básicos le permitieron tocar el cornetín y el fliscorno barítono. Su ascenso fue rápido porque

en 1905, cuando tenía 20 años, ya hacía parte de la nómina como músico de primera clase en la Banda, que para entonces estaba adscrita al Batallón Reyes y la dirigía José María Bucheli<sup>623</sup>.

Zarama fue nombrado músico mayor por el presidente conservador José Vicente Concha (1914-1918) el 10 de marzo de 1915<sup>624</sup> y como director de la agrupación en 1930 por el gobernador Francisco Albán<sup>625</sup>, 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. Esto 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), valeses (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 en la que también está inmersa la obra de Zarama.

La estructura de sus pasillos, en términos generales, se ajusta a la forma tradicional colombiana: forma tripartita, cada parte con 16 o 32 compases 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 puede 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 grado, lo mismo que la dominante secundaria (II grado mayor siete) para ir al V. La utilización de estos acordes,

---

<sup>623</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 80-81.

<sup>624</sup> Decreto Presidencial No. 461 del 10 de marzo de 1915.

<sup>625</sup> Decreto 386 de junio 20 de 1930. A.H.P. Fondo Gobernación.

como se verá más adelante, no buscan la modulación sino un cambio de color transitorio. Esto puede verse en el pasillo *Elvira* y en la marcha *Bodas de Plata*, por citar sólo dos ejemplos<sup>626</sup> (anexo No. 7). Del conjunto de trabajos de Zarama se destaca la presencia de un vals, *Bertha* (anexo No. 8), 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<sup>627</sup>. La consulta de diferentes archivos locales<sup>628</sup> demostró 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), Émilie 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 E. Waldteufel por la reiterada reproducción manual de sus obras.

En el Archivo de la Banda Departamental existen aproximadamente 86 valeses de compositores de diferentes nacionalidades. Muchos de ellos son viejas 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 (anexo No. 9). *Bertha* fue compuesto hacia 1930 y arreglado para la Banda por 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 fue necesario volver a escribirlas para poder interpretarlo. El estado físico de esta obra permite colegir que se tocó reiteradamente; se interpretó por lo menos hasta 1982, año en que se realizó la última por parte de Julio Flórez.

---

<sup>626</sup> 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 era de 50 centavos la unidad.

<sup>627</sup> Antoine Goléa, *Diccionario Larousse de la música*. Tomo VII. (Barcelona: Argos Vergara, 1991). 1244.

<sup>628</sup> Para tener 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, 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 obras desde la década de los años veinte aproximadamente. Salvo este último, los restantes archivos son pequeñas colecciones que los familiares han conservado con celo.

*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 están escritas 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 encuentra muchas similitudes con valeses como *Aurora* de Juventino Rosas y *Blancas palomas* de J. Ivanovici, obras que se conocían en Pasto desde la década de 1910<sup>629</sup>, sino antes.

Los argumentos expuestos llevan a colegir que Zarama tenía claramente identificada la forma sobre la cual compuso la obra en mención. Para poder lograr esta precisión estilística debió estudiar minuciosamente los valeses de los que disponía y que, sin lugar a dudas, eran los que poseía la Banda y que se tocaban 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*, *A sus horas* y *Bella es mi ciudad*, respectivamente. Del 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. 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<sup>630</sup>.

Los valeses de Zarama, Ordóñez y Maya, al igual que el de Hinestrosa, tampoco evidencian elementos regionalistas o nacionalistas sino que se emparentan, guardando las debidas proporciones, con la producción de compositores franceses o austriacos.

De este corto análisis puede abstraerse un conjunto de conocimientos que conformaron el pensum 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

---

<sup>629</sup> En el libro de estudio de Margarita Genoveva Ruiz Rosero, que contiene valeses y pasillos manuscritos y en el que están incluidos Juventino Rosas e Ivanovici, aparecen las fechas 22 y 25 de octubre de 1919, al pie de dos de los valeses ubicados en la parte final del libro, *Estudiantina* y *Las flores* de Waldteufel.

<sup>630</sup> Luis Gabriel Mesa Martínez, *Maruja Hinestrosa. La identidad nariñense a través de su piano*. (Pasto: Fondo Mixto de Cultura, 2014). 42.

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 hizo parte de dicho pensum.

La existencia de valeses 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, demuestra, 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, no es en modo alguno 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<sup>631</sup> 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; esto quiere decir que permaneció en esta agrupación 50 de sus 76 años. No se ha encontrado registros que permitan 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 estuvo inscrito en la modalidad de educación musical 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 del tamaño de su producción no son extrañas las expresiones de asombro: compuso alrededor de 2400 piezas (anexo No. 10). Estas obras están contenidas en siete volúmenes que en el presente se encuentran bajo la celosa custodia de Lilian Zambrano, una de sus nietas. Después de revisar estos documentos se pudo constatar que algunas obras están repetidas, 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

---

<sup>631</sup> Pueden consultarse mayores detalles biográficos de este compositor en el libro *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014) del autor del presente trabajo en el que también se presenta el listado general de sus obras.



metódicamente ocho horas diarias de lunes a viernes hasta las postrimerías de su muerte<sup>632</sup>. Sin embargo, no toda su producción procede de dicho tiempo 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, los siguientes: 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 hicieron su arribo en las primeras décadas del siglo XX. Esto se debe a que Zambrano vivió 25 años más que Zarama, hecho que le permitió 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. El 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; la creatividad del autor en este sentido 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 recuerda las palabras de Luis E. Nieto transcritas en el Capítulo I, se puede decir que Manuel J. poseía una mente mucho más abierta al cambio y al aprendizaje. La utilización de rítmicas latinoamericanas y caribeñas implicó un estudio minucioso de sus componentes; este proceso 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, hay que aclarar que, dada la abrumadora cantidad de pasillos, bambucos, valeses y danzas, Zambrano fue un defensor de la tradición musical al igual que muchos de sus contemporáneos. Caso similar es el de Jesús Maya Santacruz; su obra, modesta en comparación con la de Manuel J. (251 piezas), también combina elementos de la tradición con los ritmos latinoamericanos y caribeños.

El trabajo de Zambrano evidencia un aprovechamiento del *pensum* implícito similar al de Zarama. Con la diferencia de que Zambrano nunca se interesó por la dirección y, mientras aquel buscó un acercamiento a las formas europeas, Manuel J. se volcó sobre las músicas tradicionales y populares del continente.

---

<sup>632</sup> Testimonio de Eduardo Zambrano Bastidas (1917-2007), su hijo.

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 presente. Está organizado por ritmos y formas musicales. El listado de las obras está consignado en un cuaderno cuyo orden alfabético permite la rápida ubicación de una obra (anexo No. 11). 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 ha sido necesario restituir con manuscritos. La música regional y nacional está copiada a mano, excluyendo algunos arreglos adquiridos en los últimos veinte años.

La ausencia de arreglos impresos de música tradicional anteriores a 1990 demuestra, por un lado, que las instituciones culturales y las editoriales privadas no tuvieron interés 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. Esto empieza a cambiar tardíamente cuando el entonces 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 que llevó a la constitución del Plan Nacional de Bandas del actual Ministerio de Cultura. Dentro de esta política, en 1993 realizó un concurso nacional de arreglos de música tradicional que lo ganó Heriberto Morán Vivas con su versión para banda de *Adiós a Bogotá*, obra original de Luis A. Calvo<sup>633</sup>. 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 pensum implícito relativo a los compositores. Al revisar el archivo de partituras de la Banda ha sido 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 clases. Teniendo 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 es más evidente en las obras académicas como sinfonías, oberturas, conciertos, suites, selecciones, valeses brillantes, fantasías y

---

<sup>633</sup> <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-252406>

ballets. En este repertorio, escrito originalmente para orquesta sinfónica, son los clarinetes los que deben asumir la mayor carga de lectura porque les corresponde tocar el papel que en dicha orquesta tocan los violines. Esto los lleva a estudiar escalas, arpeggios e intervalos, tanto en *legato* como en *staccato*, para desarrollar velocidad. Los clarinetistas deben cuidar especialmente la afinación porque, a pesar de existir *divisi* para primeros, segundos y terceros clarinetes, la masa sonora la produce la duplicación de la misma línea melódica, técnicamente denominada unísono. Dicho unísono requiere un cuidado extremo porque la desafinación es susceptible de ser notada con mayor facilidad.

Como se sabe, los solos -fragmentos melódicos que se tocan sin la duplicación de otros instrumentos- son realizados por instrumentistas que, por este hecho, se denominan solistas. En la transcripción de una obra sinfónica al formato de la banda de vientos los solos son interpretados por los mismos instrumentos salvo los que están a cargo de las cuerdas, por obvias razones. En la Banda esta tarea 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 ser interpretado por otro instrumento; también lo solucionaban los solistas por medio de la transposición. Las partes de los violonchelos y los contrabajos de la orquesta son realizados en la Banda por 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 de realizar por 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<sup>634</sup>. 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. Generalmente, 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

---

<sup>634</sup> Conversaciones con Fausto Martínez Figueroa, 2005.

líneas melódicas. Otro problema es la limitación de las tesituras de los vientos en comparación con las cuerdas. Esto 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 debe tocar en Dd menor y los de afinación en C en Cb menor, mientras que en la versión original las cuerdas tocan cómodamente en A menor. Dicha situación, sin embargo, no es necesariamente desventajosa porque obliga a los instrumentistas a desarrollar niveles de exigencia técnica elevados.

Como se puede ver, el pensum 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 pensum 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 que es llevado a la presentación pública, espacio donde el músico mide su capacidad real y posibilita que la música cumpla su función social.



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 como tocan los instrumentos.

### 3.3.2. The Betters, nuevas músicas y viejas tensiones



Grupo The Betters, hacia 1967.

En esta fotografía, tomada hacia 1967, se puede apreciar el juvenil grupo The Betters (Los Mejores) en un ensayo en Tumaco, previa su presentación en los carnavales de esta ciudad portuaria. De izquierda a derecha, los músicos que aparecen en ella son: Alonso Santander (maracas), Hugo Gerardo Dávila Santander (guitarra), Pedro Nel Santander (güiro), Omar Granja (batería), Clark Hernán Santander (guitarra) y Jaime Cortés. 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 parecer en fotografías posteriores<sup>635</sup>.

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. Era habitual en estos procesos 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 grupos que surgieron en

<sup>635</sup> Entrevista a Coral, Marino, 11 de noviembre de 2014.

Pasto en torno a las nuevas tendencias musicales, desde la aparición del bolero hasta los albores del nuevo siglo. Para estos músicos, el desconocimiento de la notación musical no fue una limitante para la creatividad.

El pensum implícito muestra signos de existencia en esta escena 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 es una clara muestra de la transmisión del saber musical que se estaba produciendo en ese momento. Por otro lado, teniendo en cuenta lo anterior, es pensable 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 poder 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<sup>636</sup>; 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 sirviéndose 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 adquiriendo reconocimiento, las condiciones y la calidad de los equipos mejoraron sensiblemente<sup>637</sup>. Adquirieron guitarras de la marca Mónica, de fabricación japonesa y amplificadores Losdernan<sup>638</sup>.

Desde el punto de vista de la ejecución, se puede apreciar que las funciones de los guitarristas eran diferentes. La posición de las manos izquierdas permite establecer que Hugo -quien muestra la posición del acorde de La menor- es el

---

<sup>636</sup> Entrevista a Coral, Marino.

<sup>637</sup> Entrevista a Guerrero, Julián, Bogotá, 11 de noviembre de 2014.

<sup>638</sup> Esta marca, Losdernan, no es americana o europea, es colombiana, más precisamente 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. Testimonio de Álvaro Sansón.

encargado 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- es el encargado 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 tarea. En sus comienzos tocaron salsa con estas guitarras<sup>639</sup>, lo que no deja de ser una situación un poco atípica.

La guitarra eléctrica es un signo de la tecnificación de la música pero es también 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, también abandona sus repertorios y sus ritmos característicos. Este instrumento es hijo 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 gogo, el ye ye y la balada, entre muchos otros géneros de las corrientes de los años sesenta, en los que estaba inscrito The Betters.

Muchos de los elementos performativos de The Betters fueron inspirados en el grupo The Beatles<sup>640</sup>. Comparando 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. Igualmente 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, fue utilizada también por The Betters para promocionar su trabajo. A pesar de todas estas circunstancias no es pensable que hubiera una intención mimética y que el grupo pastuso quisiera beneficiarse de la imagen del cuarteto de Liverpool; es más bien la reproducción de un modelo impuesto por los imperios de la publicidad que, para la década de los sesenta, ya tenía cobertura mundial por medio de la radio, la televisión y el cine.

---

<sup>639</sup> Entrevista a Guerrero, Julián.

<sup>640</sup> Entrevista a Coral, Marino.

La música de dicha década era diferente a la de los cuarenta. La sociedad pastusa, especialmente la juventud, buscaba emociones en la nueva música americana, inglesa y latinoamericana (*jazz, rock, rock and roll, twist, pachanga, charanga, gogo y ye-ye*, entre otros) para lo cual los intérpretes estaban reuniendo las condiciones (caso de The Betters) para interpretarla. Para este tiempo 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, para los sesenta, ya había ganado mucho terreno. Como se verá más adelante, 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), de una manera muy emocional evidencia su horizonte histórico cuando escribió en 1970:

“...en estos turbulentos días que padecemos, en esta atolondrada y ambigua época, de los melencólicos 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<sup>641</sup>.

Este anacronismo 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 en mención, 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 haya sido suscitado por The Betters puesto que para entonces era uno de los pocos grupos, sino el único, que tocaba en la región las músicas a las que hace referencia Benavides Rivera.

---

<sup>641</sup> Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo), “Una serenata inolvidable”, *Revista Cultura Nariñense*, N° 24 (junio de 1970): 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 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<sup>642</sup>, mientras que el segundo, es el consenso general, nació 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 latino concuerdan en afirmar que no existe relación alguna entre ellos por sus diferencias métricas e históricas<sup>643</sup>.

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 hacer su ingreso por Yucatán<sup>644</sup>. En México, en las manos de Guty Cárdenas (1905-1932) y Agustín Lara (1897-1970) sufre una transformación en muchos sentidos, popularizándose en Latinoamérica y en el mundo.



El cinquillo cubano.



Ritmica 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<sup>645</sup>; sin embargo, sus características rítmicas lo emparentan con la contradanza inglesa del siglo XVI y su derivación, la contradanza francesa. Cuando estas danzas hicieron su arribo a Santo Domingo, traídas por los 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 fructificando de muchas maneras. Alfonso de la Espriella dice al respecto:

<sup>642</sup> Antoine Goléa, *Diccionario Larousse de la música*. Tomo I. 179.

<sup>643</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. (Bogotá: Jaime Rico Salazar, 2000). 13.

<sup>644</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. 174.

<sup>645</sup> Daniel Terán Solano. La historia del bolero latinoamericano. (Caracas, 9 de agosto de 2009) <http://www.analitica.com/va/hispanica/9288877.asp> (29 de noviembre de 2014).

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<sup>646</sup>.

Este nuevo género pronto 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)<sup>647</sup>, 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 el bolero fue redimensionado y llevado a su máxima expresión en 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 Muñoz, 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, fueron los tríos constituidos fundamentalmente por guitarras y voces. Esta modalidad de agrupación también procede de Cuba pero fueron los mexicanos quienes le dieron mayor realce. En Cuba uno de los grupos más famosos fue el Trío Los Matamoros; lo componían Miguel Matamoros, Rafael Cueto y Siro Rodríguez quienes interpretaban la música con dos guitarras y canto, como fue común en algunos tríos de Pasto como el Trío Martino. Comenta Gilberto Puente, requintista del trío Los Tres Reyes, que Los Matamoros interpretaban las canciones a dos voces y que la inclusión de la tercera voz fue un aporte mexicano<sup>648</sup>. Otros tríos cubanos que alcanzaron algún reconocimiento internacional fueron el de Servando Díaz, el Trío La Rosa y Los Hermanos

---

<sup>646</sup> Alfonso de la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*. (Bogotá: Editorial Norma, 1997). 35.

<sup>647</sup> Nat King Cole, 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.

<sup>648</sup> Entrevista a Puente, Gilberto; Puente, Raúl y Cárdenas, Bebo, miembros del trío Los Tres Reyes de México. Pasto, 2 de enero de 2015.

Rigual<sup>649</sup>. 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. Estos tríos fueron los que mayor influencia produjeron 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. Generalmente 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 dentro de 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 fue compuesta por troveros callejeros empíricos que aprendieron a tocar y cantar con amigos y familiares<sup>650</sup>.

Pero en este campo del bolero también hubo músicos de escuela. Entre estos 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 gracias a la radio<sup>651</sup>. Este medio de comunicación, sin embargo, se 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

---

<sup>649</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. 69.

<sup>650</sup> Entrevista a Puente, Gilberto; Puente, Raúl y Cárdenas, *Bebo*.

<sup>651</sup> Alfonso de la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*. (Bogotá: Editorial Norma, 1997). 249-258. En este texto se puede apreciar como el bolero y la radio se sirvieron mutuamente en su proceso de expansión por Latinoamérica y el mundo.

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 gracias a la sintonía que sus habitantes hacían de las emisoras cubanas, sintonía 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<sup>652</sup>. Por esta emisora se reproducían las canciones que se transmitían desde México por la XEW, permitiendo que los músicos colombianos que escuchaban la emisora barranquillera aprendieran las canciones. Una de las más importantes vías de penetración al interior del país lo constituyó el río Magdalena; por este importante medio de navegación, los músicos que viajaban en los barcos para amenizar el largo recorrido para llegar a Honda, introdujeron los boleros a las ciudades del interior. *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*<sup>653</sup>. Esta tesis de Rico Salazar, si bien es cierta en parte, descarta la intervención de la radio, medio a través del cual fue como se dio a conocer, masivamente, el bolero en la zona andina del país.

Gracias a esto, rápidamente este ritmo inundó parte de la zona andina; en el sur - en Pasto e Ipiales- este fenómeno se dio gracias a las emisoras ecuatorianas, a Radio Nariño y Ecos de Pasto, emisoras locales de las cuales se hablará más adelante<sup>654</sup>. En Medellín, emisoras como la Voz de Antioquia emularon la programación de la XEW, especialmente en lo relacionado con los programas de boleros. La emisora antioqueña tuvo un programa llamado “Novedad” que fue dirigido por Hernando Téllez Blanco, en el cual presentaba las canciones del programa mexicano “La hora azul”, conducido por el cantautor mexicano Agustín Lara, programa que era transmitido por la Voz de América Latina y que presentaba los últimos éxitos de este cantautor y los de otros compositores. Acompañaban a Lara artistas de reconocida trayectoria como Juan Arvizu, Alfonso Ortiz Tirado,

---

<sup>652</sup> Alfonso de la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*, 35.

<sup>653</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. 297.

<sup>654</sup> 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 Saracay.

Pedro Vargas, Elvira Ríos, las Hermanas Águila, Consuelo Velazco y Luis Roldán, entre otros<sup>655</sup>.

Para lograr este propósito, en 1935 fue contratado el compositor español José María Tena<sup>656</sup> (1895-1951) como director musical del programa “Novedad” quien, para entonces, estaba radicado en Medellín. Su trabajo, entre otras cosas, era el de 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 que se hacía necesario copiarlo de la transmisión con una sola escucha<sup>657</sup>. Tena transcribía de oído la línea melódica mientras que otras personas le ayudaban con el texto; luego adaptaba la transcripción para ser interpretada por 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 pensum de la necesidad que se estudiará más adelante.

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, quienes eran las 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<sup>658</sup>. Esto 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.

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)<sup>659</sup>. En Cuba también se transcribía la música del programa de Agustín Lara. La estación radial de la isla en la que se copiaba las canciones fue Pinar de Río. En esta emisora un grupo de cuatro hermanos encabezado por Humberto Suárez, compositor y pianista, llevaba a cabo esta tarea: mientras dos de ellos copiaban los textos, los otros dos hacían lo propio con la melodía; de esta

---

<sup>655</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. 298.

<sup>656</sup> 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 el que falleció. Compuso, además, música en los ritmos tradicionales colombianos.

<sup>657</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. 179.

<sup>658</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. 298.

<sup>659</sup> En esta dirección hay una versión de este bolero cantado por Lupita Palomera: <https://www.youtube.com/watch?v=jMiOcrH27v0>

forma Pinar del Rio presentaba, antes que las otras emisoras cubanas, las novedades de la música mexicana<sup>660</sup>. En Pasto también se copiaba la música directamente de las emisoras. La diferencia era que no se transcribía en el pentagrama sino que 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<sup>661</sup>.

El bolero es, fundamentalmente, una canción y como tal ha sido abordada en muchos estudios. Pero es también una danza que se deriva de la mezcla que los cubanos hicieron con el son. El bolero nació 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 impulsieron el bolero-son, que siendo más rítmico y cadencioso facilitó al (sic) 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”*<sup>662</sup>. Los pasos del bolero son sumamente fáciles, bien sea 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 hacen hacia adelante y hacia atrás, situación que no implica un proceso de aprendizaje previo. Este aspecto del bolero no ha sido muy estudiado pero de él se deriva gran parte del éxito alcanzado entre las décadas de los años treinta y de los sesenta.

Provenientes del siglo XIX, salvo el vals, los bailes de pareja suelta eran la regla general que imponía la normativa de una sociedad gobernada por las restricciones morales del catolicismo. Tocar a la pareja se consideraba un hecho impúdico y pecaminoso. El bolero rompió completamente este esquema posibilitando que hombres y mujeres pudieran dar rienda suelta a las fantasías, hasta entonces, tan 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

---

<sup>660</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. 42.

<sup>661</sup> Entrevista a Chamorro, Rolando Efraín, Pasto, 6 de diciembre de 2014.

<sup>662</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. 358.

la polca, la mazurca, el vals, el pasillo o el bambuco. Alfonso de la Espriella, autobiográficamente, describe el baile del bolero del siguiente modo:

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 convivencia 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<sup>663</sup>.

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 fueron creados para ese fin; la composición del bolero estaba mediada, generalmente, por 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)<sup>664</sup>, trasmite, con muy pocos recursos léxico-musicales, toda 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 posee<sup>665</sup>. Los miembros del trío mexicano Los 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<sup>666</sup>.

Bésame... bésame mucho,  
como si fuera esta noche la última vez,  
bésame... bésame mucho,  
que tengo miedo perderte, perderte después<sup>667</sup>.

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,

---

<sup>663</sup> Alfonso de la Espriella Ossío. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*. 30.

<sup>664</sup> Jaime Rico Salazar, *Cien años de boleros*. 402.

<sup>665</sup> En el presente este bolero vuelve a ubicarse en el imaginario de las nuevas generaciones de habla hispana por medio de la versión de grupo mexicano Zoé. Esta versión baladística ha sido presentada por dicho grupo en conciertos multitudinarios en vivo y en la web, alcanzando con ello una proyección extraordinaria. <https://www.youtube.com/watch?v=CSELNSsIBVk> (30 de noviembre de 2014)

<sup>666</sup> Entrevista a Puente, Gilberto; Puente, Raúl y Cárdenas, Bebo.

<sup>667</sup> 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.

porque no pasa del círculo de La menor<sup>668</sup>, apoya sin rebuscamientos la sencilla melodía permitiendo que la pareja, a la vez que baila, cante quedamente los versos en el oído del otro. Pero puede suceder que no canten porque mientras transcurren los primeros versos la pareja se besa. (Anexo No. 12)

En el texto de de la Espriella sobresale una palabra: pasión. Esta es una palabra polisémica cuyos significados se relacionan con padecimiento, pasividad, desorden, vehemencia, apetencia, tristeza, depresión, abatimiento, desconsuelo<sup>669</sup>. En la intención de este autor se aprecia, además, 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, convirtiendo su pasión en una obsesión que puede terminar por destruir a quien la padezca. Por el contrario, cuando el amor es correspondido el bolero aviva la pasión llenándola de cálidas sensaciones.

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 es entendido por quien lo vive.

Ya no brillan las estrellas  
y la luna está muy triste,  
y repican las campanas  
desde el día que te fuiste.

Este gran fenómeno de la música latinoamericana que giró en torno al bolero y los tríos hizo su arribo 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.

---

<sup>668</sup> Am Rem E7 B7 (dominante secundaria) E7 Am. Esta armonización puede cambiar sensiblemente dependiendo de quien haga el arreglo pero, básicamente, está compuesta por estos acordes. La misma compositora solía tocarlo recurriendo a armonías alteradas y modulantes, lo mismo que cambios de *tempo* y ritmo y dramáticas improvisaciones. En esta dirección puede apreciarse una de sus más destacadas versiones. <https://www.youtube.com/watch?v=0u0bX5gBCRw>

<sup>669</sup> DRAE.



Su arribo a la ciudad generó una dinámica que produjo cambios sociales, ideológicos y estéticos, como se verá más adelante. 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, de donde derivaron estos 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 Do, Lam, Rem y Mi mirando al trío mexicano Calaveras que intervenía en las películas de Jorge Negrete, películas que Puente veía cuando era niño<sup>670</sup>.

- **Los tríos en Pasto: los aprendizajes y las derivas en la composición**

En Nariño, dentro del 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 muy activos. Entre los que nacieron en Pasto se cuentan los siguientes: Arturo Enríquez Eraso (1930-2012), Hugo Rafael Ordóñez Mazuera (1938), Édgar Humberto Granja (1938), Luis Hernando Acosta Rivas (1941), José Yuri Salazar (1959) y Tito Ferney Coral (1966). Estos músicos, salvo Yuri Salazar que ha actuado como solista, hicieron 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 ha estado estrechamente relacionada con esta ciudad.

---

<sup>670</sup> Entrevista a Puente, Gilberto; Puente, Raúl y Cárdenas, *Bebo*.

Sin estar vinculados directamente con los tríos románticos también compusieron boleros los siguientes músicos: 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 fueron compuestos por sus intérpretes, pero la mayoría de ellos proviene de compositores que no estuvieron relacionados con los tríos. Hay un ejemplo de esto en el grupo anterior, Faustino Arias Reinel, compositor de *Noches de Bocagrande*, uno de los boleros de mayor reconocimiento en Colombia.

Las obras de estos compositores evidencian la creatividad, 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 tuvieron su origen 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 tuvo actividades musicales por espacio de 40 años. Hacia 1942 tuvo origen en Ipiales el Trío Colombia, aunque sus actividades las desarrollaron fuera de Nariño porque trabajaron en el Valle del Cauca. Su duración no fue muy larga porque sus integrantes fueron llamados a prestar el servicio militar. En 1946, también en la fronteriza ciudad de Ipiales, nació el Trío Atávico conformado por miembros de la familia Cabrera, quizá una de las familias con mayor número de integrantes dedicados a la música de la que se tenga noticia. Otros tríos que surgieron en la misma ciudad a finales de la década del cuarenta (1948 y 1949) fueron Los Dandys, Los Amigos y Nubes Verdes<sup>671</sup>.

En Samaniego, tres músicos empíricos -dos estudiantes, Laureano Rosero y Rodrigo Bastidas Urresty, y un profesor de educación básica en el área de 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

---

<sup>671</sup> Entrevista a Vallejo, Javier, Pasto, 5 de diciembre de 2014. Javier Vallejo es un investigador nariñense que ha dedicado gran parte de su vida a la recuperación de la memoria musical regional en lo relacionado con los tríos. Está próxima la publicación de un libro con la historia de estas agrupaciones.

Guerra, 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 estaba constituido por 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 imitar los punteos, las armonías y el estilo. El Trío Los Andinos nunca realizó presentaciones fuera de su lugar de origen<sup>672</sup>. 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 su creación tuvo lugar hacia 1950 y que sus actividades llegaron hasta 1960<sup>673</sup>. En este mismo año y en la misma ciudad fue creado el Trío Los Bohemios; el autor de este emprendimiento fue Arturo Enríquez, quien tocaba la guitarra principal y 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. La duración de esta agrupación no sobrepasó los cinco años porque en 1955 falleció Luis Gordillo, el impacto de su muerte fue tan hondo que sus dos compañeros no tuvieron 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 en ser llevado al acetato en dicha ciudad. Se hace referencia a *Ilusión*, bolero que fuera grabado por el Trío La Macarena<sup>674</sup>.

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 posee pero, a juzgar por la gran cantidad de agrupaciones, quizá sea 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 Surianos, Los Embajadores (1953), Universitario, Los Románticos (1959), Los Keys (1960), Los Antares (1961), Gualcalá, Los Surianos (1951), Los Embajadores (1953), Los

---

<sup>672</sup> Entrevista a Rosero, Laureano, Pasto, 9 de noviembre de 2014.

<sup>673</sup> Entrevista a Vallejo, Javier.

<sup>674</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. (Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2014). 205-206.

Serranos (1954); Los Románticos (1959) y Los Tres del Sur (1968)<sup>675</sup>. El Trío Los Caminantes es considerado el trío más longevo de Colombia.

El Trío Los Románticos es, sin pretender demeritar los restantes grupos, uno de los tríos más destacados; fue creado hacia 1959 por Marino Miranda y por él desfilaron 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<sup>676</sup>. De este grupo de músicos se destaca la presencia de Jaime Enríquez por la autoría del bolero *Locura mía*, obra que posee un gran número de versiones entre las que se destacan la del mismo Trío Los Románticos, la de Andrés Cepeda<sup>677</sup> y la de Amparo de Echeverri, grabado con el grupo Aterciopelados que dirige su hija Andrea Echeverri<sup>678</sup>. Miranda también hizo parte de los tríos Los Surianos, Los Embajadores, Los Serranos y Los Tres del Sur. Proviene de una numerosa familia de músicos de la ciudad de las *nubes verdes*<sup>679</sup>, entre los que se cuentan muchos instrumentistas y cantantes.

Los procesos formativos al interior de Los Románticos se dieron como en la mayoría de estas agrupaciones. Comenta Jaime Enríquez Miranda que fue su primo, Marino Miranda, quien 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 entrenamiento fue tan efectivo que al poco tiempo el aprendiz pasó a ser integrante del Trío Los Románticos<sup>680</sup>. 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 manos de Carlos Coral, miembro del Trío La Macarena. Su desarrollo posterior, sin embargo, fue el resultado de su práctica en el grupo del cual fue su artífice, como bien lo afirma Jaime Enríquez cuando dice que “...durante su larga permanencia en el Trío Los Románticos, adquirió especial conocimiento de la

---

<sup>675</sup> Reminiscencias. 62.

<sup>676</sup> Javier Vallejo, “Marino Miranda, un romántico del sur”. *Revista Equinoccio* No. 13. (Pasto: Alcaldía de Pasto, marzo de 2007. 31.

<sup>677</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HV0-C332fr0>

<sup>678</sup> Revista Semana, 6 de mayo de 2006. <http://www.semana.com/cultura/articulo/andrea-madre-hija/78757-3> (11 de diciembre de 2014). Esta versión puede encontrarse en esta dirección:

<https://www.youtube.com/watch?v=YzK2JbX7LqY>

<sup>679</sup> Apelativo otorgado por el poeta Juan Montalvo debido a la curiosa coloración de los atardeceres de la ciudad de Ipiales.

<http://www.ipiales-narino.gov.co/presentacion.shtml?apc=I-xx-1-&s=i>. (11 de diciembre de 2014)

<sup>680</sup> Entrevista a Enríquez Miranda, Jaime, Pasto, 12 de diciembre de 2014.

*guitarra convirtiéndose en un magnífico ‘marcante’, muy reconocido en Colombia*<sup>681</sup>.

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 eran transmitidas por 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, fue dispendioso al comienzo, sin embargo, en la medida en que la memoria musical se fue desarrollando, la tarea se hizo cada vez más simple<sup>682</sup>.

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 el presente 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. Fue creado el 10 de marzo de 1961 y sus 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, quien murió 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 que mantiene vigencia en el presente<sup>683</sup>. Los integrantes de esta nueva agrupación fueron Luis Criollo, Luis Fernando Riascos y Chamorro. En el presente 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<sup>684</sup>. Esta situación es común dado que los descendientes de los afamados músicos que conformaron las agrupaciones reclaman el derecho de la razón social por el reconocimiento público de la misma y los beneficios económicos implícitos.

---

<sup>681</sup> Entrevista a Enríquez Miranda, Jaime.

<sup>682</sup> Entrevista a Enríquez Miranda, Jaime.

<sup>683</sup> Esta separación inició una larga pelea jurídica que duró 15 años y que culminó en octubre de 2003. Hugo Ordóñez fue exonerado 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.

<sup>684</sup> Entrevista a Ordóñez, Augusto, 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 que ha conformado en Pasto, con la anuencia de su padre, con músicos de la ciudad.

Cuenta Gilberto Puente que en México hay muchas versiones de los tríos Los Panchos y Los Tres Caballeros.

Las versiones más famosas del Trío Martino original, con la primera voz de Hugo Ordóñez, fueron los boleros *Noches de Bocagrande*<sup>685</sup>, *Triunfamos*, *Busco tu recuerdo* y *Para que no me olvides*<sup>686</sup>. 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* del cual el Trío Martino realizó una versión. 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 a cuatro manos entre los dos músicos<sup>687</sup>.

De este conjunto de situaciones que configuran la historia de los tríos en Nariño se desprenden dos elementos importantes para el análisis. Primeramente, la aparición tardía de los tríos en Nariño es entendible por la marginalidad de su territorio; hay que recordar que la primera carretera que construyó el gobierno nacional para intercomunicar a Pasto con Popayán se empezó a realizar 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 más adelante, se empezaron a comercializar en la región, gracias a la casa comercial de Luis Escrucería<sup>688</sup>. 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. 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

---

<sup>685</sup> Este bolero fue compuesto por el barbaocoano Faustino Arias Reinel, en honor a las playas de la isla de Bocagrande, ubicada en el Pacífico nariñense. Esto con el fin de desmentir la versión de que este bolero fue compuesto a las playas de Bocagrande de Cartagena.

<sup>686</sup> Estos datos fueron tomados de un documento encontrado en los archivos de la señora Jenny De Vries, la esposa de Sixto Insuasty. El texto mecanografiado está firmado por Insuasty y Alberto Mora.

<sup>687</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 235.

<sup>688</sup> En las páginas comerciales de la revista *Ilustración Nariñense* No. 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 eran comprados por familias adineradas o por 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.

menor número, compositores. Esta modalidad de agrupación estuvo asociada desde sus comienzos al género del bolero, pero también interpretaron valeses, pasillos ecuatorianos y repertorios andinos colombianos y populares de otros países. El pensum 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 al interior de 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 (anexo No. 13). 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 y que tuvo sus orígenes en los estilos interpretativos de Sara Vaughan y Ella Fitzgerald. Esta relación moderniza y enriquece sensiblemente la armonía del bolero tradicional logrando crear, en la segunda mitad del siglo XX, una corriente que aún mantiene vigencia. 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<sup>689</sup>.

Es de suponer que, gracias 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 en 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<sup>690</sup>. La armonía tradicional del bolero gira sobre los grados I, IV, V7; sin embargo, muy a menudo los compositores recurren

---

<sup>689</sup> 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> (18 de diciembre de 2014). En este artículo Loyola Fernández analiza el fenómeno del surgimiento del bolero filin, considerando sus antecedentes y sus repercusiones.

<sup>690</sup> Entrevista a Chamorro, Rolando. Este músico comenta que cuando se toca el bolero con armonía agregada, en muchos estratos de la ciudad de Pasto la concurrencia empieza a bostezar.

al uso de interdominantes para resaltar transitoriamente un acorde, lo que no debe confundirse con modulación. Las más frecuentes son: la que se construye sobre la tónica para destacar la subdominante<sup>691</sup>; 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 usa con frecuencia la dominante secundaria, que viene a ser el II grado mayor siete del acorde de dominante, que se usa para ir transitoriamente a este acorde, como ya se mencionó antes. He aquí algunos ejemplos:

C C7 F D7 G7 C C C A7 Dm G7 C C E7 Am C

Dentro de la funcionalidad armónica del bolero es frecuente, más no es regla, la relación V7 IV I en lugar de IV V7 I. En las reglas de la armonía clásica esto está prohibido 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 son tenidas muy en cuenta, bien sea por desconocimiento, bien 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 (anexo No. 14). La estructuración de esta obra permite pensar que el compositor conocía muy bien los esquemas utilizados en esta música. Esto evidencia la asimilación de las herramientas propias de la composición del bolero, confirmando la presencia de un proceso formativo al interior del trío del que este compositor hizo parte. Se observa, además, que no sólo tenía claridad en el aspecto armónico sino también en la estructura general del género, en la dirección

<sup>691</sup> 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 casos: 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.



melódica y en la intencionalidad temática del texto que, como es común, es de carácter romántico.

Los tríos, que en su inmensa mayoría están compuestos por hombres, combinan voces e instrumentos simultáneamente. Estos últimos están estrechamente relacionados, desde sus orígenes, con la guitarra. Dependiendo del rol que cada guitarra desempeñe 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, generalmente 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 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> u 8<sup>a</sup>, 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 está relacionada con las notas del acorde<sup>692</sup>. Sobre un fragmento del bolero *Inolvidable* de Hugo Ordóñez se puede construir el siguiente ejemplo:

El requinto es utilizado en los tríos para el punteo. Su creación, o más bien adaptación, se le atribuye a Alfredo Bojalin Gil, miembro del Trío Los Panchos<sup>693</sup>. Este punteo es, básicamente, 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

<sup>692</sup> Entrevista a Puente, Gilberto; Puente, Raúl y Cárdenas, *Bebo*.

<sup>693</sup> 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 más aguda. Antes de su inclusión en el instrumental de los tríos el punteo lo realizaba una guitarra en Do utilizando transportador. En esta dirección se puede encontrar una reseña de Alfredo Gil acompañando a su hermano Jesús Gil: <https://www.youtube.com/watch?v=8ptMio7WJQQ>

Gyvés<sup>694</sup>, Gilberto Puente -perteneciente a Los Tres Reyes-, Juan Carreras, miembro de los Mensajeros del Paraguay y Benjamín *Chamín* Correa, integrante de Los Tres Caballeros<sup>695</sup>.

Los tríos pastusos también tuvieron requintistas muy hábiles pero, sus ejecuciones estuvieron limitadas 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 que, con el tiempo, logró desarrollar un estilo propio, alejándose de la imitación y del malabarismo característico de estos músicos<sup>696</sup>. Quienes lograron sacar mejor provecho del pensum implícito en el área del requinto fueron Raúl García -apodado *El Cuspe*-, Sixto Insuasty, Hugo Realpe y Hugo Ortega. Estos músicos 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 el presente estas agrupaciones cuentan con requintistas que han logrado desarrollar un estilo más particularizado como Ferney Coral, Leandro Chávez y el ya mencionado Rolando Chamorro. Estos músicos, 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, copiando de oído los cantos y armonías de los discos o descargando de la Internet esta información.

Uno de los más importantes componentes del pensum implícito de los tríos lo constituyen los arreglos. Cuando los integrantes de un trío pastuso se enfrentaban al montaje de un nuevo bolero, bien sea 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 fue condicionada, en parte, por la radio porque fue la encargada de transmitir las nuevas producciones de los tríos mexicanos. Pero el condicionamiento no era directo sino a través de la creación de una necesidad en

---

<sup>694</sup> Gyvés no estuvo dedicado exclusivamente a los tríos y al bolero porque cultivó un sinnúmero de géneros. En esta dirección se puede encontrar una reseña detallada de este músico:

<https://www.youtube.com/watch?v=Zyfoz0q5piA>

<sup>695</sup> En esta dirección se puede apreciar la habilidad de los tres últimos músicos:

<https://www.youtube.com/watch?v=xWQSKZ5oiY>

<sup>696</sup> Entrevista a Chamorro, Rolando.

la sociedad. Cuando la radio lograba inclinar el gusto de la población hacia una determinada versión, esta inclinación implicaba que quienes quisieran ser contratados 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<sup>697</sup>. Un ejemplo muy palpable de esta circunstancia lo constituye *Triunfamos*, bolero compuesto por Federico Baena sobre textos de Rafael Cárdenas. Esta obra fue grabada por 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 puede apreciar la relajación del *tempo* en la versión del Trío Martino y la utilización de un estilo atangueado en la introducción de la versión de Los Panchos. Si se compara estas versiones con la del Trío Tecolines se podrá ver más claramente la similitud que existe entre las dos primeras<sup>698</sup>. 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<sup>699</sup>. 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 del todo así, 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 estar sujeto a una estética hegemónica que, si bien no se impuso como mecanismo de poder de manera explícita en los ámbitos ideológicos y culturales, impera por medio de la validación social que ha recibido esta música. Esto quiere decir que la articulación de las voces, el punteo, la instrumentación, la armonía y el estilo interpretativo debe estar muy de acuerdo con las modas creadas por la radio.

---

<sup>697</sup> Entrevista a Ordóñez, Augusto.

<sup>698</sup> En las siguientes direcciones se pueden oír las versiones de los tres tríos mencionados y realizar la respectiva comparación.

Trío Martino: [https://www.youtube.com/watch?v=OcVQQZT\\_YXg](https://www.youtube.com/watch?v=OcVQQZT_YXg)

Trío Los Panchos: <https://www.youtube.com/watch?v=RwkV9mlBlZ8>

Trío Tecolines: <https://www.youtube.com/watch?v=tf1SwLVJ4Bo>

<sup>699</sup> Entrevista a Chamorro, Rolando.

### 3.3.4. La Lira Clavel Rojo. La tradición y el nacionalismo musical

La música nacional estuvo representada por 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 estuvo conformada por 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 estuvieron estrechamente ligados a la música andina colombiana desde su práctica instrumental y también desde la composición, donde Herrera fue el más prolífico. Dentro de este campo de la música tradicional colombiana existió también la Lira Nariñense que fue creada por Herrera y que actuó por algún tiempo difundiendo repertorios tradicionales de Nariño y el país.

La Lira Clavel Rojo fue creada por Luis Enrique Nieto en 1917<sup>700</sup>. Este conjunto que tuvo vigencia hasta la proximidad del deceso de su fundador, acaecido en 1968, es el ejemplo más evidente de simbiosis musical que se haya 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) con la Lira Colombiana y Emilio Murillo con la 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, fueron las promotoras de un gran movimiento cordofonista que repercutió en toda la zona andina del país a lo largo de 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 estuvo conformada por un grupo de músicos cambiante<sup>701</sup>. Debido al ambiente de inestabilidad laboral propio de la informalidad de este tipo de agrupaciones, muchas veces su conformación estaba supeditada a la disponibilidad de los

---

<sup>700</sup> Luis E. Nieto, Autobiografía. Este es un documento mecanografiado que fue escrito en 1945 y 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 Cuencar y el autor del presente texto, entre otros.

<sup>701</sup> 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, Cesar 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 Chicaiza, Enrique Viteri, Jaime Rodríguez y Luis E. Nieto. Esta fecha de creación, sin embargo, no es muy segura; en el texto *Luis Enrique Nieto, la música nariñense en los años del Clavel Rojo* (2015) de Luis Gabriel Mesa Martínez, aparece otro dato: 22 de noviembre de 1915.

integrantes y las necesidades derivadas de la contratación: si el evento revestía un gran nivel de importancia y el pago era proporcional, el grupo entonces recurría a las mejores disponibilidades de instrumentistas presentes en el medio; caso contrario, la Lira incluía un número reducido de instrumentistas limitándose, en ocasiones, a Nieto y un acompañante<sup>702</sup>.

La inestabilidad de la nómina de los músicos de la Lira, lejos de ser 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 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 había otro recurso que la memorización, habilidad en la que eran expertos la mayoría de ellos. Esta situación permitió que el grupo contara con música para todo tipo de ocasiones. Gran parte de estos repertorios que se tocaban eran las obras de Nieto, pero también se tocaban las de otros músicos regionales y nacionales, entre otros de Emilio Murillo.

Fueron muy pocos los músicos que permanecieron por temporadas largas, pues sólo Nieto se mantuvo enhiesto dirigiendo 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. Comenta *El Chato* Guerrero que él fue el último en acompañarlo a sus presentaciones hasta pocos meses antes de morir<sup>703</sup>. 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 el compositor 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<sup>704</sup>.

---

<sup>702</sup> Entrevista a Guerrero, Luis Antonio *El Chato*, 10 de febrero de 2010.

<sup>703</sup> Entrevista a Guerrero, Luis Antonio *El Chato*.

<sup>704</sup> Luis E. Nieto, autobiografía.



La Lira Clavel Rojo, hacia 1930. Sentado 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 No. 40, Serie IV, febrero de 1931.

Teniendo 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. Este chico posa junto a su padre con su mirada transparente, emulando la expresión adusta de los adultos. A pesar de que la imagen está centrada 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, Edmundo parecería ser consciente de estar participando de una escena que trascenderá su vida y la de quienes componen este cuadro. Es obvio que el niño no hace parte del grupo pero la pequeña guitarra en su mano derecha genera vínculos emocionales que su progenitor está muy interesado en despertar, puesto que ellos pueden convertirse, con el paso de los años, en una afición y, posiblemente, en una profesión. Involucrar al niño en esta fotografía es comprometerlo desde su temprana edad con el arte musical, es crear hilos invisibles que pueden fructificar en el futuro. Su pequeño instrumento lo asocia a un grupo de músicos del cual hace parte su padre, siendo él todo su mundo, su único referente a quien quiere emular.

Para poder comprender los procesos educativos dados al interior de la Lira Clavel Rojo y la configuración del pensum implícito, es pertinente analizar aspectos relacionados con su director. Para ello se trae a colación una frase que Nieto pronunciaba con frecuencia: “no sé nota pero no se nota”<sup>705</sup>. Este retruécano altisonante encierra diferentes capas de sentido: afirma un estado de la propia condición porque evidencia una carencia: no conocer el código de escritura y lectura de la música. Esto hace manifiesto su empirismo y la falta de estudios académicos. La aceptación de esta circunstancia se equilibra, sin embargo, cuando afirma categóricamente que dicha carencia *no se nota* y al afirmarlo está manifestando su solvencia en el trabajo creativo e interpretativo. Nieto compuso veintisiete pasillos, veintitrés marchas, quince bambucos, nueve danzas, siete valeses, cinco fox-trots, cinco boleros, seis 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 coloca al músico empírico en una condición de inferioridad frente al músico de escuela. Hay testimonios en los cuales es posible evidenciar una fuerte tensión entre quienes conocían la notación y quiénes no. 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, comenta que les contestaba: “y ustedes maestros ¿con qué oyen la música?”<sup>706</sup>. Esta situación, sin embargo, creó una brecha profunda entre músicos de atril y empíricos, que fue muchas veces 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<sup>707</sup>.

En esta confrontación la frase de Nieto cobra otro plano de sentido. Dicho entre músicos de la misma condición, el retruécano reivindica su empirismo y su “analfabetismo” musical, para utilizar las palabras de Justino Revelo<sup>708</sup>; pronunciado en presencia de sus detractores tiene otra dirección: *ustedes saben nota pero no se nota*; lo cual sería una recriminación relativa a la calidad de su creación e interpretación. Esto se justifica por cuanto, como se vio en el Capítulo

---

<sup>705</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. (2014). 143.

<sup>706</sup> Entrevista a Guerrero, Luis *El Chato* Guerrero.

<sup>707</sup> Uno de los músicos que más criticaba el empirismo de Nieto, comenta *El Chato* Guerrero, era Plinio Herrera Timarán. Este compositor se destacó a nivel nacional por muchas de sus obras. Toda su música está inscrita en la tradición andina colombiana y popular europea.

<sup>708</sup> Justino 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.

II, el peso histórico de la academia no fue congruente con sus derivas en el campo de la producción musical. Es claro que saber notación no hace compositor a un músico como tampoco que este conocimiento sea condición *sine qua non* para la creación musical, por lo menos no en el ámbito popular. Para la composición académica la situación es diferente porque no es posible transmitir por tradición oral una sinfonía sin que esta pierda parte de sus componentes en el proceso. Para la música académica la escritura es fundamental, pues 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 del presente 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<sup>709</sup>, fuera de esta práctica vocal no se conoce otra fuente escolarizada de la cual haya derivado conocimiento musical, lo que lleva a deducir que su formación fue autodidacta.

Para poder hacer un acercamiento al pensum implícito del cual se benefició Luis E. 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 hizo parte de la Lira<sup>710</sup>; sobre estas partituras se realizará dicho análisis, en la consideración de que son fieles a las versiones de su autor.

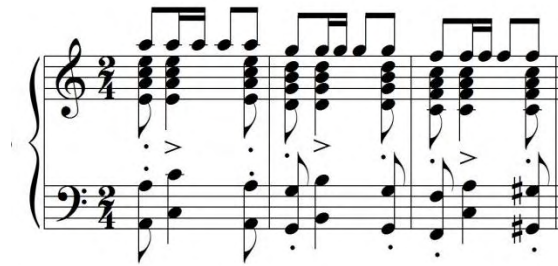
La primera salvedad que hay que hacer es que la obra está transcrita para formato pianístico, lo que no quiere decir que las versiones se puedan tocar en su totalidad con este instrumento. Muchas obras poseen acordes muy extendidos o voces intermedias que no permiten ser tocados por las manos del pianista; la parte final de su marcha *25 de marzo* es un ejemplo de ello.

---

<sup>709</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917* (2014). 144.

<sup>710</sup> Nemesiano Rincón, *Impresiones de arte*. 9.





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 circunstancia el arreglo para este formato fue autoría del copista. La gran mayoría de la música tradicional de la primera mitad del siglo XX, bien sea transcrita por copistas o escrita por los compositores, está escrita en formato pianístico porque esto facilitaba su adaptación para su montaje con cualquier tipo de formato instrumental. Los bambucos se escribían en 3/4, escritura que facilita la ubicación del bajo pero que complejiza innecesariamente la estructura melódica.

De los manuscritos de las obras de Nieto se conservan sesenta y dos piezas entre las que son predominantes el pasillo, la marcha y el bambuco. En menor proporción se encuentran la danza, el vals, el *fox-trot*, el bolero, el pasodoble y el bunde. Como se manifestó en el Capítulo I, Nieto estaba profundamente ligado a la tradición decimonónica, por ello puso mayor énfasis en los tres primeros ritmos mencionados. El vals y el pasodoble también hacían 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<sup>711</sup>, muy esporádico en la composición nariñense. Esto 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 ha sido asociado históricamente la música del vecino país. 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 generalidad conserva su estructura característica en cuanto a sus partes constitutivas y al número de compases que las integran<sup>712</sup>; sin embargo, es frecuente encontrar pasillos y danzas que abandonan completamente este esquema. En algunos casos esto

<sup>711</sup> El bunde es un aire característico del Tolima Grande, actuales departamentos del Tolima y Huila.

<sup>712</sup> Forma tripartita con dieciséis o treintidós compases cada parte, períodos de ocho compases y frases de cuatro.

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 usó con mayor frecuencia fueron los relacionados 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 valeses.

En la generalidad de las obras utiliza el manido recurso de la música andina colombiana: el círculo de la tonalidad de Re menor<sup>713</sup>. Pero también hace uso frecuente de interdominantes que le posibilitan ir transitoriamente a otras tonalidades logrando 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. Esto 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 completamente del canon. Esta obra fue escrita hacia 1937, cuando Nieto estaba trabajando en la entonces Intendencia del Putumayo. Según sus propias palabras, la belleza de la selva le inspiró la mencionada obra y el vals *Mirando al Putumayo*<sup>714</sup>.

*Cantar de selva* (anexo No. 15) 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 fue transcrito 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 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> 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 combinando intervalos de quintas y sextas paralelas que es bruscamente interrumpido por la aparición de un calderón que frena la idea melódica.

Seguidamente expone un motivo rítmico con armonía alterada donde combina los grados primero y quinto con una secuencia de acordes disminuidos. En el sexto compás presenta un melisma similar al inicial pero, en esta ocasión, en el axial mayor seguido por el mismo motivo rítmico que le antecede. La incoherencia armónica de este tracto lleva a pensar que se han cometido errores de

---

<sup>713</sup> Dm A7 Gm Dm A7 Dm.

<sup>714</sup> Luis E. Nieto, autobiografía.

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, predominando el acorde de D#dis que, en algunos casos, lo utiliza con función de dominante de la tonalidad axial. Dichos bloques son un recurso del cual se sirve generosamente en cada una de sus tres partes constitutivas, lo mismo que del acorde arpegiado. Este último lo expone en corcheas, en semicorcheas y en tresillos de semicorcheas, elementos que le imprimen mucho dinamismo a la obra.

¿Por qué Nieto, un compositor tan tradicionalista, compondría una pieza como *Cantar de selva*? Un músico empírico como él estaba abocado a la composición tradicional por su horizonte histórico analizado en el Capítulo I; el grueso de su trabajo creativo demuestra congruencia con los preceptos de ese entorno. Hay dos explicaciones posibles que justifican este trabajo: la primera está relacionada con las recriminaciones de sus detractores respecto de su condición musical empírica y la segunda encuentra sentido desde su inscripción en el movimiento nacionalista de Emilio Murillo. Las dos situaciones pueden, sin embargo, estar correlacionadas 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 que no sólo es capaz de componer dentro del ámbito tradicional, sino que puede pisar los terreros de la composición académica y hacerlo con solvencia. No hay evidencia, hasta donde se sabe, de que esta obra se haya tocado 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 poder presentar la segunda posibilidad es necesario, primero, comprender una situación respecto de la producción de Murillo, sobre todo aquella que no está relacionada con las obras de juventud. Murillo era asiduo defensor de la tradición decimonónica en la cual inscribió casi toda su producción al igual que Nieto; sin embargo, a diferencia de este, el compositor guatemalteco no era empírico. Realizó 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 es posible afirmar que Murillo fuera un compositor académico, en la acepción occidental de la palabra.



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

Como se vio en el Capítulo I, Murillo lideró un gran movimiento en favor de la música tradicional colombiana como 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. Esta fotografía es signo fehaciente de dichos alcances; su fecha probable es agosto de 1938<sup>715</sup>, año en el que se celebraron los 400 años de la fundación de Bogotá. Para esta memorable efeméride fueron invitadas muchas agrupaciones musicales de diferentes regiones del país, entre ellas la Lira Clavel Rojo. En su autobiografía, este compositor cuenta que interpretó, entre otras obras, su bambuco *Ñapanguita soy* del cual Murillo dijo que era “*el monumento a la raza*”<sup>716</sup>.

La confrontación entre académicos y tradicionales estaba centrada en la discusión sobre la obra nacionalista, enfrentamiento que se dio en medios escritos y radiales utilizando, muchas veces, un lenguaje altisonante. La obra nacionalista, desde la opinión del músico popular, estaba representada por 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*”<sup>717</sup>. 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

---

<sup>715</sup> Para 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. Esta circunstancia limitaba la relación entre los meridionales y los habitantes del centro del país; sin embargo, a pesar de estas circunstancias Nieto y Murillo mantenían una relación de amistad que favorecía a los dos músicos y que estaba basada en sus profundas convicciones relativas a la tradición.

<sup>716</sup> Luis E. Nieto, autobiografía.

<sup>717</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 194.

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<sup>718</sup>.

Un poco en contravía de su propio criterio, es curioso encontrar elementos de la música tradicional colombiana en obras como *Chirimía y Sotareño, Pasillo* (C. G-V 8)<sup>719</sup>, 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<sup>720</sup>, y hace con él precisamente lo contrario de lo que predicaba: vestirlo con ropaje académico lo cual, lejos de enaltecerlo, lo caricaturiza. Por tradición oral se conoce que Diago reaccionó con desagrado cuando escuchó de manos de Valencia la interpretación de su estilización del *Sotareño*<sup>721</sup>.

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 descalificante 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 hay una evidente evocación del torbellino *El Guayatuno* de Efraín Medina Mora (1924-2008), canción de profunda 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, Luis Gabriel Mesa dice que tal vez fue “...escrita con el ánimo de demostrar que su propuesta como compositor no tenía por qué anular elementos de inspiración colombiana, la

---

<sup>718</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 194.

<sup>719</sup> Nomenclatura de la catalogación de Mario Gómez-Vignes en su libro *Imagen y obra de Antonio María Valencia* tomo II.

<sup>720</sup> *El Sotareño* fue compuesto hacia 1928 por Francisco Eduardo Diago a partir de un tema tradicional de la región de Sotará al que, al parecer, añadió la sección final. Este Bambuco es considerado el himno del municipio que lleva su nombre; 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 tuvo lugar en 2012.

[http://www.sotara-cauca.gov.co/apc-aa-files/36343963666434343765356265666636/ANTEPROYECTO\\_BAMBUCO\\_SOTARE\\_O.pdf](http://www.sotara-cauca.gov.co/apc-aa-files/36343963666434343765356265666636/ANTEPROYECTO_BAMBUCO_SOTARE_O.pdf) (25 de nov. 2014)

<sup>721</sup> 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*. <http://vimeo.com/39433720>. (27 de noviembre de 2014).

*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"*<sup>722</sup>.

La discusión en torno a la obra nacionalista pudo llevar a los académicos a hacer este tipo de obras para poder 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 tarea 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*"<sup>723</sup>. Entre las primeras obras se cuentan *El trapiche, Canoita, El guatecano, Cachipay, Yo me muero de amor, Canción de la tarde, Lucero, Morenita, Golondrinas, Rumichaca, Hondos pesares, Fiebres y La cabaña*. Entre los estudios posteriores a los que hace referencia Perdomo están muchos de los pasillos para piano como los números 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, entre otros<sup>724</sup>.

Es un poco exagerado afirmar que la música en mención carezca de originalidad; esta afirmación sólo evidencia un sesgo condicionado por la tradición. Quizá Perdomo tenga razón al decir que los estudios posteriores son forzados porque en cierta medida los son; no en el sentido de congregar 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 diluyendo en un juego melismático sus componentes rítmicos característicos. Es claro que no fueron compuestas para ser tocadas por músicos empíricos, sino que fueron escritas para las manos de un pianista con formación académica. El uso de

---

<sup>722</sup> 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.

<sup>723</sup> Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. 236.

<sup>724</sup> <http://www.bibliotecanacional.gov.co/partituras/> (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.

tonalidades y giros armónicos, poco frecuentes en la música tradicional, hacen de este conjunto de obras algo de difícil acceso para quienes estaban al margen de la académica. Tal vez Murillo quiso producir una obra que pudiera escucharse en las salas de concierto por un público cultivado en la escucha de los repertorios clásicos, al lado de 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<sup>725</sup> y que se produjo en un tiempo muy cercano con el trabajo de Murillo<sup>726</sup>. Es en este ambiente en el que nace *Cantar de selva* de Luis E. Nieto y es desde esta perspectiva que su creación cobra sentido.

Teniendo en cuenta el marco histórico precedente es entendible que Nieto se diera a la tarea de componer una obra en el ambiente del pasillo recurriendo a elementos ajenos a la forma típica. Al igual que Murillo, Nieto usó armonías poco convencionales, armonías que, más que un recurso expresivo, parecen estar orientadas a demostrar su conocimiento. En la obra mencionada, el compositor abunda en el uso de motivos rítmicos, progresiones y bloques sonoros dejando de lado los temas fluidos característicos de la generalidad de sus obras. No hay evidencias de que en Pasto otro compositor de su tiempo realizara trabajos de esta naturaleza. Este hecho permite decir que *Cantar de selva* es una golondrina solitaria tratando de hacer verano en los Andes meridionales, una obra que intentó buscar los cauces de la lucha de Murillo: la validación de la obra nacionalista desde la tradición andina.

Como se dijo en el Capítulo I, 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 influyó también en los procesos locales. 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 pensum 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 el presente trabajo está relacionado con la transmisión del conocimiento musical por vía familiar. En Pasto, muchas generaciones de diferentes familias han dedicado sus vidas al cultivo de

---

<sup>725</sup> Eliana Duque, *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/2.htm> (1° de mayo de 2015)

<sup>726</sup> Los *300 trozos en el sentimiento popular* de Uribe Holguín fueron compuestos entre 1927 y 1939 y los pasillos numerados de Murillo, aproximadamente entre 1929 y 1931.

la música. Al interior de 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 lo son, no sólo por encontrarse sus primeros representantes en el siglo XIX, sino por la continuidad de sus diferentes miembros desde la segunda mitad de dicho siglo hasta el presente. En la historia general de la música occidental este fenómeno es 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 estuvieron vinculados 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”*<sup>727</sup>.

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* (1998) 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 duración que han aportado significativamente a la cultura musical de Pasto y que estuvieron integradas por 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”*<sup>728</sup>.

Estas historias que cuenta el álbum están relacionadas con personas, muchas de ellas ya fallecidas. Estas personas vivieron en un momento en el que se desempeñaron como padres, hermanos, hijos, maestros, aprendices, esposos,

---

<sup>727</sup> Malcolm Boyd, *Bach*. (Barcelona: Salvat, 1985). 19.

<sup>728</sup> Armando Silva, *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*. (Bogotá: Editorial Norma, 1998). 12.



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 lo 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”<sup>729</sup>.

A 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”<sup>730</sup>. 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, *La fotografía y el arte colombianos de los años setenta* (2008) y *El retrato en el retrato* (2008) de María Sol Barón y Patrizia Triana respectivamente, dos tesis del Programa de Maestría en 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 cual quedará evidenciada la manera, o maneras, de 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 hace necesario *saltar* de una fotografía a otra, crear vínculos, asociaciones, y así reconstruir un campo visual amplio y con ello comprender un propósito de conjunto<sup>731</sup> 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 contienen sus páginas expresan la intencionalidad de perpetuar una imagen, un apellido, un rango, unas condiciones (social, económica y cultural), un estatus, una actividad, un estado de ánimo y, también, la necesidad de trascender en un intento por sobrepasar la muerte<sup>732</sup>.

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

---

<sup>729</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*. (Barcelona: Paidós Iberia, 1989). 135.

<sup>730</sup> Armando Silva, *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*. 109.

<sup>731</sup> Armando Silva, *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*. 30.

<sup>732</sup> Es necesario hacer una salvedad relacionada con las fotografías informales donde no se aprecia esta intención. En su momento se explicará por qué.

*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*<sup>733</sup>.

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 fue planificado y que salta de la fotografía para decir otras cosas. Barthes le llama *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)”<sup>734</sup>. 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. El trabajo semiológico, así enfocado, permitirá encontrar otros signos, signos insospechados que llevarán a otras lecturas y, por lo tanto, a otras relaciones.

El álbum de fotografías es un archivo de luz fosilizada. Cada fotografía es un instante del pasado tan corto 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 henchida de signos cuya interrelación plantea la posibilidad de distintos planos de sentido con los cuales se puede construir sistemas de significación útiles para diversos campos, entre ellos el que ocupa el presente 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 coloca 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, sean signo de su buen comportamiento.

---

<sup>733</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p. 58.

<sup>734</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p. 59.

### 3.4.1. Fanegadas de familias de músicos.



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.

Esta foto 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. Fue extraída del álbum de la familia Burbano y corresponde a la número ocho según el ordenamiento del que se hablará más adelante. Se desconoce quién la tomó pero, dadas sus calidades, es de suponer que era una persona que conocía su oficio. La escena está ordenada en función de las jerarquías determinadas por el conocimiento, la experiencia, la edad, el parentesco, la autoridad familiar y religiosa. Funcionalmente, hay dos modos de estar en dicha escena: sentados y de pie. En el primer caso, se puede usar una silla o hacerlo en el suelo. En las muchas fotografías que se tomaron a los grupos musicales de la época, siempre las sillas fueron reservadas 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 estaba reservado para la servidumbre.

Las personas que componen este cuadro representan diferentes roles -varones, padres, esposos, hijos, primos, hermanos, amigos, religiosos, laicos, maestros, aprendices, adultos, niños-, pero están vinculados a uno que es común a todos: el ser músicos. Dichos roles, sin embargo, 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. Dichos papeles son los siguientes: 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 al interior del 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* está centrado 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 involucra aspectos de espiritualidad, religiosidad y relaciones de poder que determinan la dirección del relato. Junto a Eutiquiano está ubicado su compañero de comunidad, el hermano Jorge y, complementando la fila central, se encuentran Manuel J. Zambrano, José Antonio Rincón e Ignacio Burbano. Estas cinco personas son las que poseen la mayor investidura porque cada uno de ellos congrega en su haber más de uno de los roles arriba mencionados: Manuel J., como ya se vio, fue prolífico compositor, arreglista y saxofonista; Jorge y Eutiquiano, además de ser hermanos Maristas 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 estos involucran relaciones tensionales que dinamizan la escena. Uno de los más evidentes está relacionado 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 sujeta 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. Es probable que todos 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 están representadas 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, es de anotar, que los saxofones son más característicos de la segunda. Los cobres, de igual manera, pueden hacer 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. Esto implicaba, necesariamente, que el arreglista hiciera una adecuada distribución del material temático y del acompañamiento buscando 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, preferentemente, repertorios académicos y populares europeos, tal como lo demuestra el archivo de Joaquín Martínez<sup>735</sup>. La ausencia de instrumentos con los que se tocaba la música andina colombiana -bandola, tiple y guitarra- permite pensar que estos aires nacionales no hacían 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<sup>736</sup>. La predilección de los repertorios europeos –los franceses en especial- estaba determinada por la orientación eurocentrista de los hermanos Maristas.

---

<sup>735</sup> Entrevista a Martínez, Javier, Bogotá 12 de noviembre 2014. Javier Martínez Maya, depositario del archivo de su abuelo, Joaquín Martínez, comenta que las obras que dicho archivo contiene eran, en parte, los repertorios que los hermanos Maristas traían de Europa para ser instrumentados y tocados por la Orquesta Champagnat. En esta colección se pudo encontrar gran número de valeses 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. Mühlbecker, John Howard, M. Schöder y A. Wismar. Las editoriales son en su mayoría alemanas.

<sup>736</sup> 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.

La dicotomía religioso/laico plantea también un plano de sentido que permite configurar de manera más detallada la escena. En el relato se cuenta una historia de hombres santos al servicio de Dios y de hombres pecadores que gravitan en torno a ellos para ser salvados. 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, para entonces, la católica era hegemónica. Los padres, además de legar a sus hijos la música también les transmitieron la religión y de hecho, uno de los hijos de José Antonio Rincón, llamado igual que su padre, fue hermano Marista<sup>737</sup>. Del grupo de adolescentes que aparecen en la fotografía, los Rincón, Fausto Martínez y Tomás Burbano fueron alumnos de dicho colegio y es probable que los otros también lo hayan 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 estar sentados en el piso, si bien no los iguala con la servidumbre, sí los ubica en un plano inferior por su condición de menores de edad y aprendices; esto no quiere decir que los niños fueran menospreciados o subvalorados, simplemente muestra que, en esta escala de saberes y dignidades, a los infantes les tocó 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 procreó con su esposa, la señora Clemencia Orbezo, una extensa prole, lo mismo que Joaquín. 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. Mauro, que estudiaba medicina en Quito, murió prematuramente al ser contagiado por una bacteria mientras cuidaba de los enfermos<sup>738</sup>. Del numeroso grupo de hijos de Joaquín, 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, falleciendo en 2007<sup>739</sup>.

Hasta aquí se puede observar como el saber musical se transmitió de padres a hijos, al parecer, con bastante efectividad. Pero no sólo se transmitió 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

---

<sup>737</sup> Entrevista a Zarama, Rosa Isabel, Pasto, 25 de febrero de 2015.

<sup>738</sup> Entrevista a Zarama, Rosa Isabel.

<sup>739</sup> Entrevista a Martínez, Javier, Bogotá, 12 de noviembre 2014.

en las familias de músicos como se verá más adelante, situación que no sólo se produce entre padres e hijos sino que, en algunos casos, también relaciona a los nietos. El pensum afectivo que puede hilarse del análisis anterior puede configurarse del siguiente modo: 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 II, porque la Orquesta hacía parte del Colegio de la Inmaculada; sin embargo, en este caso es también una extensión de la educación musical familiar porque los padres hacían parte de la agrupación. Esta situación permitía que los progenitores supervisaran el desempeño de sus hijos en los ensayos permitiéndoles evaluar su trabajo como padres-profesores, situación que los llevaría, sin duda, a elaborar un plan para superar 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 es evidente, la fotografía muestra núcleos familiares que involucran a once de los 18 integrantes. Hay siete miembros de los cuales no ha sido posible establecer una vinculación explícita a esta direccionalidad familiar hacia lo musical, bien sea 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 llegando 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 las siguientes: Rincón Orbegozo, Martínez Figueroa, Burbano Zambrano, Zambrano Bastidas, Burbano Ordóñez. Sin embargo, es necesario decir que no son las únicas digna 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 será posible abordarlas todas en sus particularidades por las limitaciones de este Capítulo y no será necesario hacerlo puesto que a partir de las familias que se va a estudiar se podrá identificar las constantes que permitirán tipificar las características del pensum 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 quede impresa en el papel, sino también desea dejar constancia de su manejo del contrabajo. La manera 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 demuestra dominio porque, generalmente, esta primera posición llega a un Fa# con el dedo 4 y aquí parece alcanzar un G<sup>740</sup>. Esta situación se repite en otras fotografías en las cuales Segovia posa con los miembros de la orquesta Jazz Colombia<sup>741</sup>.

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. Teniendo en cuenta que esta comunidad religiosa era de nacionalidad francesa, es probable que fuera a través de ella que llegaran, de Francia o Alemania, los manuales en los que estaba contenida dicha técnica. De hecho, como ya se dijo, gran cantidad de los repertorios que tocaba esta orquesta fueron traídos de estos países, especialmente 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. Del padre se sabe que fue abogado y músico y miembro de la Sociedad Filarmónica en 1875; de la madre no se conoce que tuviera inclinaciones musicales. Tuvo por 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<sup>742</sup>. 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<sup>743</sup>; 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

---

<sup>740</sup> Esta interpretación ha contado con los conocimientos de los contrabajistas Ricardo Villamil y Byron Zambrano y la información contenida en la página <http://forumcontrabajo.foroactivo.com/t240-la-tecnica-de-mano-izquierda-en-el-contrabajo> (2 de febrero de 2015)

<sup>741</sup> Estas fotografías se encuentran en el álbum de los Burbano que se anexa a este texto. Como se explicará más adelante las fotos fueron numeradas para mayor funcionalidad. Las que hacen referencia al caso de Elías Segovia son la 68 y la 70.

<sup>742</sup> María Teresa Álvarez, *Elites intelectuales en el sur de Colombia*, 194.

<sup>743</sup> Se conserva de Guillermo Rincón el pasillo *Sur de Colombia*.



mujeres: Aída, Ligia y Antonieta, cantaban<sup>744</sup>. De la cuarta generación, los 32 bisnietos de Juan José y Polonia, la gran mayoría practica la música bien 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. Esta pareja tuvo una numerosa descendencia de la que sobrevivieron nueve hijos. De estos nueve, como ya se vio, tres abrazaron el arte musical logrando 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 carrera profesional como compositor, intérprete y productor fonográfico. Javier 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 la infancia de Javier estuvo rodeada de música. Al respecto comenta:

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<sup>745</sup>.

Javier recuerda los años de la infancia junto a su padre, años en los que no sólo desarrolló el amor por la música sino que aprendió géneros complejos como el *jazz*, del cual Fausto Martínez era un gran exponente. También recuerda 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 ha bebido de muchas fuentes, entre otras de la Berklee College of Music de Boston, pero en esencia es producto del pensum afectivo generado en el ambiente del hogar en el que nació.

---

<sup>744</sup> Entrevista a Zarama, Rosa Isabel.

<sup>745</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. 113.

Teófilo Monedero Caicedo (1895-1971) nació en la vereda San Diego del Municipio de Guachucal. A lo largo de su extensa 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 de su descendencia. Teófilo contrajo matrimonio con la señora Rosa Elena Ordóñez con quien tuvo a Tomás Burbano Ordóñez<sup>746</sup> (1919-2001). Como es característica de los núcleos familiares musicales, Teófilo fue quien le proporcionó los fundamentos que le ayudaron a ingresar cómodamente al Conservatorio Nacional de Ecuador en 1938<sup>747</sup>.

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 es a partir de su grabación, en 1967 por la Ronda Lírica, cuando se empieza a hablar de la rítmica del sonsureño<sup>748</sup>.

Los Nieto Venegas, hogar conformado por Victoria y Luis Enrique, también fue abundante en descendencia. La mayoría de sus hijos fueron aficionados 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<sup>749</sup>, en compañía de Luis Adrián Eraso. Su hija, Sabina Nieto Ramón, continúa en el presente la tradición familiar dedicándose al estudio del piano. El segundo cursa estudios en el Programa de

---

<sup>746</sup> 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 le conoce nacionalmente.

<sup>747</sup> José Menandro Bastidas España, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 98.

<sup>748</sup> José Menandro Bastidas España, “La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók”. En: *América Latina social, cultural, política*, eds. Gábor Molnár (Szeged: Belvedere Meridionale, 2014). [http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03\\_bastidas\\_2014\\_2.pdf](http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03_bastidas_2014_2.pdf).

En las últimas tres décadas este aire se ha convertido en la principal recurrencia de los grupos de música campesina, lo mismo que de agrupaciones como la Bambarabanda y de compositores académicos como Javier Fajardo Chaves. Este es un significativo aporte a la cultura regional y la consolidación de su identidad musical. En este artículo se puede encontrar más detalles al respecto.

<sup>749</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6tiJ8OKZw3s>. <https://www.youtube.com/watch?v=vs-ZqE0ljmc> En estas direcciones se puede encontrar una muestra de su trabajo.

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 este 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 del presente trabajo conviene referirse sólo a una familia en particular porque es 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<sup>750</sup>.

Pedro Pablo fue, en su tiempo, uno de 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, fueron muchos los músicos que se beneficiaron de su conocimiento. Pedro Pablo era empírico y sólo dejó una obra compuesta, el pasillo *Generaciones*. No obstante esta circunstancia, fue un notable guitarrista y 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 Mesa Martínez, David (tiple) y Javier (bandola), y Andrés Jurado Duarte (guitarra); uno de los logros más importantes de este trío consistió en ganar, en 1991, el Premio *Mono* Núñez en la modalidad instrumental. La metodología de enseñanza de Pedro Pablo consistía, fundamentalmente, en tocar para sus estudiantes mostrando, en la práctica, cuáles eran los acordes con los que se armonizaba una melodía y los ritmos con los que acompañaba.

Enrique fue percusionista de la Banda Departamental de Nariño en la que se jubiló. Hizo 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* (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 la

---

<sup>750</sup> Entrevista Bastidas, Luis Antonio *Noro*. Esta información ha sido extraída de una entrevista a *Noro* Bastidas pero también se deriva de la relación de amistad con los hermanos Pedro Pablo y Enrique.

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 haberse titulado jamás. 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<sup>751</sup>, 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 hace parte del repertorio de muchas de las bandas del territorio colombiano.

Rosa fue guitarrista, bandolista y cantante. Hizo 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 está ligada 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 (1942), como es bien sabido, 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 hacía parte de la orquesta de su padre, desarrollando luego una vertiginosa carrera que lo llevó a Estados Unidos para 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 estuvo totalmente inscrita en la modalidad musical informal asociada al entorno familiar, a las agrupaciones musicales de las que hizo parte y a los discos<sup>752</sup>.

En su adolescencia tocó la batería y la especial manera 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 comenta que dicha escucha no sólo se relacionó con la música popular sino también con la 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 repertorios académicos. La siguiente generación, los nietos de Juan Bastidas y Marina Muñoz, también empiezan a destacarse; el más importante es Samuel Torres Martínez, hijo de

---

<sup>751</sup> Noro Bastidas compuso sólo cuatro obras: *Paisaje andino* (1991), el pasillo *Hilda* (edición 2001), el pasodoble *Calle del sol* (1981) y *Mi amigo el Cholo*.

<sup>752</sup> Entrevista a Martínez, Edy, Bogotá, 28 de enero de 2013. Muchos de los datos relacionados aquí se derivan de esta entrevista.

Nora. Samuel es un músico de formación académica titulado como percusionista y compositor en la Universidad Javeriana de Bogotá pero, gracias a los antecedentes familiares, el campo en el que más se ha destacado es el de la música popular. Sostiene que su tío *Edy* Martínez significa mucho para él porque fue su inspiración y su maestro. No por haber 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, denominado también *Privilegio*. Comenta 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<sup>753</sup>.

Los Sansón es una familia con registros que provienen desde mediados del siglo XIX. En este sentido, los primeros datos que se tienen de este apellido están relacionados con la banda creada por Fernando Sansón en 1863, como ya se dijo. La permanencia de su descendencia en las bandas fue prolongada porque, además de los instrumentistas que hicieron 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; esto ocurre hacia 1941, cuando es reemplazado en el cargo de músico mayor por Alfonso Ocaña<sup>754</sup>. En lo sucesivo no se ha 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 posibilitaban trabajar en bandas militares y civiles. Esta usanza está asociada, como se ha visto, a la transmisión hereditaria de los instrumentos, especialmente cobres y cañas.

---

<sup>753</sup> Fernando España, *Un músico- Samuel Torres*. (Bogotá, s.f.).

<http://nuestracosabogotana.blogspot.com/2011/08/samuel-torres-el-inquieto.html> (27 de febrero de 2015)

<sup>754</sup> Marcos Ángel Salas, *Banda Departamental de Músicos de Nariño*, 113.

Misael Sansón Jurado estuvo casado con Sara Martínez, hermana de Joaquín Martínez<sup>755</sup>. La descendencia de esta pareja continuó con la tradición musical familiar pero con otros instrumentos. Muchos integrantes tocaron la guitarra como aficionados pero en el piano los hay muy destacados. Los hijos de esta pareja son los siguientes: Gonzalo Misael, Gerardo, Julia, Carlos y Luis Alberto. 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, siendo uno de los primeros pianistas que tuvo esta agrupación<sup>756</sup>. Contrajo matrimonio en esta ciudad con la señora América Gómez, relación conyugal 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, y de esta unión desciende Álvaro. Carlos fue guitarrista aficionado y su hijo se desempeñó en el campo de la percusión como integrante de orquestas tropicales impulsadas por él mismo. Estas agrupaciones fueron: 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 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. Esta actividad, que hasta entonces no se había realizado, tuvo tanta acogida por la ciudadanía que atrajo la atención de Corpocarnaval. Así fue como se dio inicio al carnavalailable<sup>757</sup> que a partir de entonces congrega importantes orquestas locales, nacionales e internacionales y proporciona esparcimiento a cuantos concurren a la fiesta de Negros y Blancos. Álvaro 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 es evidente.

### **3.4.2. La familia Burbano, iconografía de una tradición musical.**

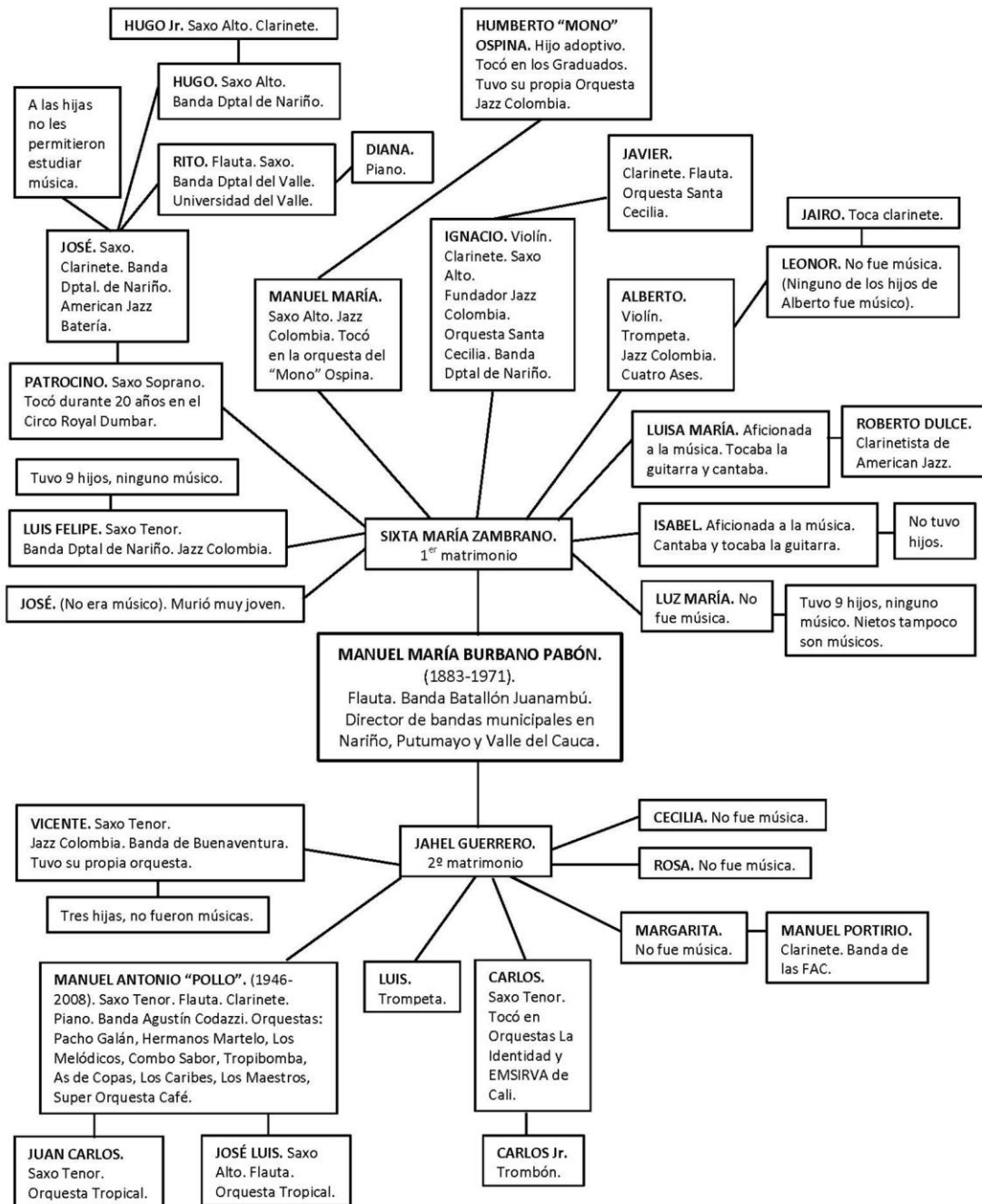
---

<sup>755</sup> La mayoría de datos relacionados con las últimas generaciones de la familia Sansón fueron suministrados por Álvaro Sansón Hernández, datos que fueron triangulados con Javier Martínez Maya y Sigifredo Enríquez Martínez.

<sup>756</sup> En la producción fonográfica denominada *La música negra de Lucho Bermúdez - Piano Y Ritmos*. Gerardo Sansón actuó como pianista. <http://candelazostropicales.blogspot.com/2011/07/la-musica-negra-de-lucho-bermudez-piano.html> (26 de febrero de 2015)

<sup>757</sup> Entrevista a Sansón Hernández, Álvaro. (26 de febrero de 2015).

A lo largo de las páginas precedentes se ha hablado mucho de la familia Burbano en cabeza de sus principales representantes. Corriendo el riesgo de la reiteración, se presenta a continuación 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 el mítico Macondo, con la diferencia de que la de Burbano es por partida doble. La prole de Manuel María es mayor de lo que aquí se grafica puesto que se incluyó, salvo contadas excepciones, sólo a aquellos que tuvieron y tienen relación con la música. No ha sido posible hacer un listado exhaustivo de sus nietos, bisnietos y tataranietos porque muchos de ellos están dispersos en diferentes lugares del país y su ubicación es muy difícil. Sin embargo, lo que aquí se muestra permite sacar importantes conclusiones respecto de esta familia, cuyos caminos musicales aportaron 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 a la descendencia masculina exclusivamente; la mujer, situación que se analizará más adelante, sufrió, 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. Esta situación 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 el presente con las agrupaciones en las que toca un gran número de los descendientes como los hijos del *Pollo* Burbano, Juan Carlos y José Luis, que integran la orquesta Platino Internacional creada por su padre en Cali. Se hace necesario clarificar que la orquesta Jazz Colombia no tocaba *jazz* norteamericano como se podría pensar, sino repertorios caribeños, antillanos, españoles y mexicanos, entre otros (anexo No. 16). La denominación está asociada 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 estuvo relacionada con los arreglos de música popular, pero muy pocos con la composición; de hecho, del único que se conoce alguna producción es de Manuel Antonio. 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 Cuencar, se sabe que compuso el pasillo *Alejandra*<sup>758</sup>.

Las descendencias de los 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. Manteniendo la tradición de la transmisión musical familiar, el *Pollo* recibió las primeras lecciones de Manuel María y tocó el clarinete, siendo aún 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 tocando el saxofón. Hizo parte de destacadas orquestas como la de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, la de los Hermanos Martelo, Los Melódicos<sup>759</sup>, 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<sup>760</sup>, Rito Burbano se tituló en el Programa de Música de la Universidad del Valle, programa del cual 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 pensum afectivo general de esta gran familia podría sintetizarse del siguiente modo: 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).

---

<sup>758</sup> Heriberto Zapata Cuencar, *Compositores nariñenses*. 5.

<sup>759</sup> “El Pollo” Burbano alzó el vuelo.

erno<http://historico.elpais.com.co/historico/feb062008/VIVIR/eve01.html>. (1º de mayo de 2015)

<sup>760</sup> Acuerdo No. 34 del 23 de septiembre de 1954. Archivo y correspondencia Universidad de Nariño (ACUN), libro de acuerdos No. 7. 41-43.

- **El álbum de familia**

El álbum de los Burbano (anexo No. 17) es un libro en el que se ha escrito con luz la historia de un conjunto de individuos que estuvieron relacionados por múltiples vínculos<sup>761</sup>; 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 es un relato cerrado que cuenta historias de un único núcleo familiar. La participación de actores secundarios en el reparto de esta representación, permite ver el entretrejo de vidas de diferentes familias de músicos urdido a través de uniones matrimoniales que se dieron en el transcurso del tiempo.

Como todo relato, este 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 cuenta el álbum giran en torno a Ignacio que, por la diferencia de un año, casi alcanza la centuria de vida (1910-2009)<sup>762</sup>. Ignacio estuvo vinculado 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 tocó repertorios académicos, populares y tradicionales; y como director, saxofonista, clarinetista y violinista de la Orquesta Jazz Colombia, estuvo relacionado con la música caribeña, antillana y mexicana, músicas que fueron haciendo su arribo a la ciudad desde la década de los años treinta.

Javier, que toca el clarinete y la flauta travesa, 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 foto, historias que Javier aprendió de memoria desde la temprana infancia y que ahora ayudan a la construcción histórica de su familia y de los procesos que ocupan el presente apartado. El narrador recuerda, con la precisión que alcanza la memoria transmitida por

---

<sup>761</sup> Con el objeto de hacer más fácil 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 fueron tomadas. La intercalación de fotos recientes con las más antiguas permite pensar que el álbum fue reorganizado para darle cabida a acontecimientos importantes como, por ejemplo, los homenajes. Las fotografías fueron suministradas por 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 haga referencia a ellas y sólo se colocarán aquellas sobre las cuales se haga un estudio pormenorizado.

<sup>762</sup> De Ignacio Burbano ya se dijo que creó y dirigió la Orquesta Jazz Colombia; la creó en 1938 y la dirigió hasta 1962. Dirigió también 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.

tradición oral, las fechas en que fueron tomadas las fotografías y la mayoría de los nombres de quienes las componen. Si bien 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 fue miembro de la Orquesta Santa Cecilia y tocó al lado de su progenitor por muchos años. Cuando mira el álbum los recuerdos mezclan la sustancia de lo aprendido con la sustancia de lo vivido. Su historia hace 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 llagar en las alas de los aviones, en el ruido rítmico de los motores de los carros, en el grito estrepitoso de las locomotoras, en el seco descorche de una bebida gaseosa; se refleja 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 (39) muestra la imagen de un niño que es alimentado por una mujer de avanzada edad 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 le 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 vasallos; pero, sobre todo, esa mirada oscura muestra algo más profundo: expresa la desolación y la desesperanza de un presente que amenaza con transfigurar todo su mundo, aquello que define su existencia.

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 sórdido semblante de la anciana. Su mirada inocente, a la vez que indiferente, mira a la persona que tomó la fotografía mientras el potaje nutritivo del biberón resbala por su garganta. Simbólicamente, este potaje transmite 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 es de extrañar que, mientras el niño toma el alimento, la anciana entone 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<sup>763</sup>. El Club Colombia en el que trabajó con su orquesta, si bien no era un lugar exclusivo para miembros de esta tendencia política, se puede afirmar que ahí era la predominante. Fueron conservadores reconocidos Emiliano Días del Castillo, Edgar Puertas y Álvaro de la Rosa<sup>764</sup> (2, 3, 4), entre otros. Como reflejo de la filiación conservadora de Ignacio, la Iglesia católica tiene un lugar muy importante en las páginas del álbum (8, 12, 13, 16, 17); la representan los hermanos Maristas y los padres Jesuitas de los cuales ya se habló en el Capítulo II. 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 I, tiene espacio en sus páginas el músico Gerardo Gotthelf (7) del que se afirma pertenecía al partido nacional socialista alemán<sup>765</sup>. 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, orquesta

---

<sup>763</sup> Entrevista a Burbano, Javier.

<sup>764</sup> Entrevista a Burbano, Javier.

<sup>765</sup> La presencia de músicos alemanes -Gerardo Gotthelf entre otros- en la ciudad de Pasto obedece, por un lado, 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 alemán, pensamiento al que eran muy afectos los conservadores pastusos. Ignacio Burbano conoció personalmente a Gotthelf porque tocó con él lo que hace confiable la aseveración de que este músico era nazi. Sesentaidós

dirigida por el ecuatoriano Luis G. Ponce<sup>766</sup>; 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 Hitler en 1945<sup>767</sup>.

Además de la ideología política y religiosa, el álbum refleja otros campos ideológicos asociados al militarismo y al machismo. Los dos están estrechamente relacionados puesto que el militar era un mundo fundamentalmente masculino. Desde los tiempos de Manuel María Burbano esta familia se relacionó con el ejército y la policía puesto que las bandas a las que pertenecieron estuvieron asociadas 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<sup>768</sup>. 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 están relacionadas con la música; las que sí se relacionan con ella hacen parte de orquestas de otras ciudades (28, 149) o son alumnas de Ignacio (59, 147). Las mujeres que no son parte de la familia y que no están relacionadas 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 foto (reinas de belleza o señoritas de sociedad), concentran su mirada de especial manera en ellas (25, 105, 142, 143, 146).

Un aspecto que llama la atención en las fotografías formales –las de la trascendencia- es la expresión de gravedad que lucen 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 histórica de Umberto Eco -*El nombre de la rosa* (1980)-, uno de

---

<sup>766</sup> El ecuatoriano Luís G. Ponce fue vinculado 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).

<sup>767</sup> Para corroborar esta afirmación es suficiente con recorrer las páginas de la Revista Ilustración Nariñense de los primeros años de la década del cuarenta.

<sup>768</sup> Entrevista a Burbano Orjuela, Javier. 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.

los principales discursos narrativos del texto está relacionado con la risa. En el siglo XIV, en una abadía benedictina, Guillermo de Baskerville discute con el hermano Jorge -el bibliotecario- el dilema de la risa en su relación con el segundo libro de *La Poética* de Aristóteles<sup>769</sup>. 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<sup>770</sup>.

Y afirma en otro lugar: “Y así, al reír, el necio dice implícitamente: “*Deus non est*”<sup>771</sup>. 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 está en conexión 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, 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*”<sup>772</sup>.

Este antecedente -comprensible sólo desde su contexto histórico- muestra la restricción que imponía la Iglesia católica sobre su grey. Para ella era necesario 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

---

<sup>769</sup> 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.

<sup>770</sup> Umberto Eco, *El nombre de la rosa*. (Barcelona: RBA Editores, 1993). 447.

<sup>771</sup> Umberto Eco, *El nombre de la rosa*. 126.

<sup>772</sup> El Adalid Católico. Año 1, serie 4, No. 47. Pasto, marzo 24 de 1904.

*católicos sin mancha* en contra de los liberales con las consignas de que matarlos no era pecado y que dar la vida en defensa de Jesucristo era premiado por Dios. 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. Es de 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 demostrando un alto grado de anticlericalismo que llevó a la Iglesia a defenderse con una de sus principales herramientas: el púlpito.

No es 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), desafiando el poder del *establishment*, esboza 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*”<sup>773</sup>.

---

<sup>773</sup> 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)”. 102.



Banda Departamental de Nariño, 1930. Director Julio Zarama Rodríguez.

No pasa lo mismo en las fotografías informales, aquellas que se podrían denominar casuales. Cuando un grupo de personas es retratado en paseos al aire libre, en fiestas o en reuniones de amigos, los semblantes lucen de manera diferente. Estas fotos, 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 del control del *establishment*.

El álbum tiene una característica general que llama la atención: es un álbum de gente blanca. El *punctum* lo constituyen algunas personas negras que fueron retratadas 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 (27) porque la mujer negra es evidentemente la figura central del cuadro. **A juzgar por la manera 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, posición que semeja la expresión visual de la publicidad de una marca:** las manos relajadas, la etiqueta perfectamente visible, contraste ente 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 la relacionan, posiblemente, con el oficio de una vendedora ambulante, quizá sea la encargada de ofrecer a los viajeros esta bebida refrescante en medio del intenso calor de la costa.



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 negra con una expresión de extrañeza.

La presencia de músicos negros en el álbum también es escasa. A pesar de que el Valle del Cauca tiene una población afrodescendiente mayoritaria, en bandas como la de Buenaventura (121) -dirigida por Manuel María Burbano hacia 1959- hay un porcentaje muy pequeño, lo mismo que en la orquesta del *Mono Ospina* (149). La orquesta Jazz Colombia, de manera excepcional, contrató un músico negro para tocar la tambora en los carnavales de 1947 (125, 127, 128, 129).

El narrador, a pesar de su gran conocimiento del álbum, no recuerda de quien se trata. Este 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 músicos negros en los años precedentes no sólo obedeció a problemas de racismo explícito, sino también a causales de otra índole como a la baja oferta de trabajo dado el limitado número de orquestas que había en la ciudad o a la renuencia de estos músicos a vivir en clima frío. Por ello, históricamente, las agrupaciones de la zona andina nariñense en general, incluidas las tropicales, han estado constituidas por músicos blancos y mestizos.

Una metodología recurrente en la modalidad de educación musical informal, como se dijo antes, lo constituye la observación. Por medio de ella tanto los niños como jóvenes y adultos, logran asimilar aspectos relacionados con la técnica de los instrumentos, los ritmos, el *sabor*, el fraseo, el manejo respiratorio -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, 125, 150) se observan muchachos cuya atenta escucha permite colegir que se trata de estudiantes en procura de mejorar sus conocimientos<sup>774</sup>. Esto permite concluir que la familia Burbano no sólo heredó el saber musical a las sucesivas generaciones de su tronco familiar, sino que también lo hizo colateralmente. Los diferentes grupos creados por esta familia se vincularon ampliamente a los procesos sociales de la región y el país, vinculación que permitió un sinnúmero de relaciones tanto para la enseñanza como para el aprendizaje musical.

### **3.5. El disco y la radio.**

#### **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<sup>775</sup>, 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 cuales 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. Teniendo en cuenta las limitaciones del medio, la presencia de una banda se convertía en símbolo de civilización y de progreso intelectual, recordando 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 estaban ofrecidas por las bandas civiles y militares, por 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

---

<sup>774</sup> Uno de ellos, el de la foto No. 150, de pie junto a la puerta, se trata del autor de este trabajo. Esta fotografía fue tomada hacia 1980, cuando iniciaba sus estudios formales en la nueva Escuela de Música de la Universidad de Nariño, dirigida por entonces por Javier Fajardo Chaves.

<sup>775</sup> Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*. (Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia, Editorial EAFIT, 1986). 181.

traídos hasta la ciudad por la difícil vía de Barbacoas y destinados a ser tocados por la señora de la casa o por sus hijas. En las familias de menos recursos, la presencia la tenían los instrumentos de cuerda como la guitarra, el tiple y la bandola.

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*”<sup>776</sup> y, teniendo 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 inicio es también el comienzo de la disminución paulatina de la interpretación en vivo de la que el mismo autor se queja más adelante en su libro *La música del hombre* (1981), según se citó en el Capítulo I. 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*”<sup>777</sup>.

El fonógrafo tropezó con una gran dificultad: el cilindro de cera en el que se grababa el sonido era muy delicado y costoso por 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<sup>778</sup>; es probable que existieran otros pero no se sabe de su suerte. Viendo las potencialidades comerciales de la música grabada los empresarios se dedicaron a la búsqueda de una solución más práctica y rentable, búsqueda que concluyó en la invención del disco plano, creado

---

<sup>776</sup> Yehudi Menuhin y Curtis W. Davis, *La música del hombre*. (México: Fondo Educativo Interamericano, 1981). 224.

<sup>777</sup> P. Sambamoorthy, “La música y su ubicación en la educación de la India”. 128.

<sup>778</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 26.

por Emil Berliner (1851-1921) en 1887<sup>779</sup>. Berliner logró solucionar el problema de la duplicación creando 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”<sup>780</sup>.

El gramófono, conocido popularmente con el nombre de vitrola también fue inventado por Berliner en 1888. Este reproductor de música fue el primero en usar un disco plano de 78 r.p.m. Su desarrollo contó con los aportes económicos de empresas como la RCA Víctor, la Decca, la Columbia y la Brunswick, entre otras. Esta tecnología se difundió rápidamente por el mundo, llegando a los más apartados rincones, permitiendo que famosos artistas como Enrico Caruso (1873-1921), Tito Schipa (1888-1965), María Barrientos (1884-1946) y Claudia Muzio (1889-1936), fueran escuchados 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 firmar contratos de grabación a otros cantantes como Pol Plançon, Anton van Rooy, David Bispham, Antonio Scotti, Suzanne Adams y Emma Calvé<sup>781</sup>.

En los primeros cilindros y discos se grabó música de distinto tipo limitada por su precaria capacidad. Se grabaron marchas, polcas, valeses, himnos, arias de ópera, solos de instrumento con acompañamiento de piano, oberturas de óperas famosas, canciones populares, extractos del *Mesías* de Haedel<sup>782</sup> 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, Luís Escruería & 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<sup>783</sup>. Efectivamente, en las páginas comerciales de la revista Ilustración Nariñense se puede ver gran cantidad de avisos publicitarios de estas casas ofreciendo vitrolas y discos, adquiribles por medio de atractivos sistemas de crédito. Hacia 1940 esta

---

<sup>779</sup> Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*. 182.

<sup>780</sup> Timothy Day, *Un siglo de música grabada*. 14.

<sup>781</sup> Timothy Day, *Un siglo de música grabada*. 15-16.

<sup>782</sup> Timothy Day, *Un siglo de música grabada*. 14-15.

<sup>783</sup> Arturo Chaves Benítez, (Juan del Sur). “Nariño y su evolución instrumentista musical en la emoción nativa”. 43.

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. Este hombre recorría el departamento por los difíciles caminos de entonces, llevando las vitrolas y las últimas novedades de la música popular y universal a los más escondidos 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...”<sup>784</sup>. Y agrega más adelante:

Merced [...] a las victrolas 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, perjudicando a los compositores e intérpretes. Este perjuicio fue, sin embargo, transitorio. Fue 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), Luís 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.

---

<sup>784</sup> Arturo Chaves Benítez, “Nariño y su evolución instrumentista musical en la emoción nativa”. 43.

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<sup>785</sup>, entre otros. Alvarado 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<sup>786</sup>.

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”<sup>787</sup>. No obstante, muchos compositores nacidos en el período en mención realizaron su trabajo creativo en décadas posteriores. 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, Luís *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 más adelante, llevó a los compositores a cambiar sus preceptos para poder aceptar las nuevas corrientes y empezar a componer en sus ritmos.

---

<sup>785</sup> Revista Cultura Nariñense Nos. 1 y 6, 1968.

<sup>786</sup> Entrevista a Alvarado Rivera, Antonio.

<sup>787</sup> Julián Bastidas Urresty, *Son Sureño*. 66.

- **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, es a partir de los descubrimientos científicos del siglo precedente como 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 son de 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<sup>788</sup>. En Nariño se considera que esta modalidad de radiodifusión empezó en 1937 con la creación de Radio Nariño<sup>789</sup>. 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<sup>790</sup>. 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 hizo necesaria su comercialización a escala mundial. En Pasto y la región, uno de los primeros negocios que inició este proceso fue la Casa Comercial Luis Escruce & Hijos en 1929<sup>791</sup>. Los radios eran importados 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

---

<sup>788</sup> Historia de la radio. Banco de la Republica.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/periodismo/radio.htm>. (23 de enero de 2013)

<sup>789</sup> Ramiro Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*. (Pasto: Organización Ardila Lulle, 1996). 52.

<sup>790</sup> Alfonso de la Espriella Ossío. *Historia de la música colombiana a través de nuestro bolero*. 251.

<sup>791</sup> La casa comercial de Luis Escruce fue fundada en 1895 y gozaba de enorme prestigio y respetabilidad en la región. Distribuía gran número de productos de vital importancia para el desarrollo de Nariño en sus sucursales de Pasto, Tumaco e Ipiales.

ciudad, un radio alemán de marca Grundig. Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo) hace 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 era necesario tener cinco como calificación en todas las materias, calificaciones que él nunca pudo mostrar en su libreta<sup>792</sup>.

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<sup>793</sup>. Además de esta marca, las casas comerciales ofrecían radorreceptores 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<sup>794</sup>. Los radios Grundig también hicieron 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 radorreceptor. 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*”<sup>795</sup>. 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*”<sup>796</sup>. 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

---

<sup>792</sup> Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo), “Una serenata inolvidable”. *Revista Pasto*, No. 4 (junio-julio 1940): 28-30.

<sup>793</sup> Ilustración Nariñense No. 35, octubre 9 de 1929. Páginas comerciales.

<sup>794</sup> Ilustración Nariñense No. 63, septiembre de 1937. Páginas comerciales.

<sup>795</sup> Ilustración Nariñense No. 38, julio de 1930. 19.

<sup>796</sup> Ilustración Nariñense No. 40, febrero de 1931. Páginas comerciales.



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 son desconocidos los imperios económicos levantados a partir de la fabricación y venta de radiorreceptores, de la creación de emisoras y del fortalecimiento de la 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 hizo su arribo a 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 radios con fines comerciales<sup>797</sup>. 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 fue creada en 1935 por Jorge Camargo Spolidori y tuvo sede por un corto período en el edificio de Delfín Guayasamín en la Plaza de Nariño. Esta emisora contó con equipos muy limitados y, por haber iniciado labores sin la debida autorización oficial, su dueño se vio en la necesidad de cerrarla precipitadamente<sup>798</sup>. 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*<sup>799</sup>. 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”<sup>800</sup>. A renglón seguido dice que la estación que lo permitió fue Radio Nariño. Esto muestra que las emisoras que se

---

<sup>797</sup> Ilustración Nariñense No. 88, diciembre de 1944. Páginas comerciales.

<sup>798</sup> Ramiro Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*. 51.

<sup>799</sup> Ramiro Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*. 58.

<sup>800</sup> Arturo Chaves Benítez, “Nariño y su evolución instrumentista-musical en la emoción nativa”. 43.

escuchaban en Pasto antes de la aparición de dicha estación no transmitían música tradicional local que era, al parecer, la que anhelaban los nariñenses. Hay que recordar que para 1937, la corriente nacional estaba muy inclinada a la música caribeña y a la popular internacional, por lo que los repertorios tradicionales, en general, estaban siendo desplazados a un segundo plano.

Cinco años más tarde, el 8 de diciembre de 1942<sup>801</sup>, se pudo localizar en el dial la emisora Ecos de Pasto. Fue financiada por el empresario vallecaucano Gerardo Bueno Delgado residente en la ciudad; fue su propietario por algunos años hasta que la compró Antonio José Meneses. En los años sesenta esta estación se podía escuchar -gracias a su potente antena de 10 kilovatios- desde el Departamento del Huila hasta el norte del Ecuador<sup>802</sup>. De las manos de Meneses pasó a ser propiedad del sacerdote jesuita Jaime Álvarez que configuró, junto con la Emisora Mariana, el Centro Nariñense de Radiodifusión, centro que estaba “...*al servicio de Dios, sin beatería y al servicio de la Patria, con dignidad*”<sup>803</sup>, eslogan que refleja el 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 emisora Ecos de Pasto 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, comenta que condujo este programa por algún tiempo y que existió otro espacio similar en las horas de la mañana. No recuerda si en Radio Nariño se transmitía programación de iguales características 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 tocaba repertorios andinos colombianos en Pasto, se presentó en muchas ocasiones en las emisoras mencionadas y en La Voz del Galeras<sup>804</sup>.

Contrariamente, las nuevas tendencias de la música comercial proliferaron ampliamente y de ellas Solano da testimonio muy preciso. Comenta que por Ecos de Pasto se transmitía boleros y valeses 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

---

<sup>801</sup> En la revista Cultura Nariñense No. 1 de julio de 1968, revista 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* (p. 74) afirma que el año de creación fue 1941. Se ha optado por la primera

<sup>802</sup> Revista Cultura Nariñense, No. 1, julio de 1968.

<sup>803</sup> Revista Cultura Nariñense, No. 1, julio de 1968.

<sup>804</sup> José Menandro Bastidas, *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. 135.

(1917-1957); de los españoles Gregorio Barrios y Fernando Torres, quienes desarrollaron sus carreras en Argentina; de los cubanos René Cabel (1914-1998), Marión 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 Izurieta (Juan Ernesto Peronet, peruano y Carlos Izurieta, ecuatoriano) y el Cuarteto Flórez, entre otros<sup>805</sup>.

La siguiente emisora que hace su aparición en la escena de la radiodifusión nariñense fue la Emisora Mariana. Nació el 22 de diciembre de 1960 bajo los auspicios del sacerdote Jaime Álvarez y la Congregación Mariana de Caballeros. Esta emisora estuvo dedicada, fundamentalmente, 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, logrando una rápida y amplia acogida entre la ciudadanía<sup>806</sup>.

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 tuvo origen 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 fueron acogidos 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*<sup>807</sup>. El padre Caradonna hizo parte del movimiento musical denominado la Nueva Ola en la que participaron cantantes como Palito Ortega, Cesar Costa y Enrique Guzmán, entre otros<sup>808</sup>.

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, fue perjudicial para los mismos. Hernán Restrepo Duque

---

<sup>805</sup> Entrevista a Solano, Jaime. (25 de marzo de 2015). Jaime Solano nació en Pasto en 1943. Es locutor y periodista y un gran conocedor de la música popular regional, nacional e internacional. Está vinculado 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.

<sup>806</sup> Ramiro Rosero Arteaga, *Historia de la radio en Nariño*. 98.

<sup>807</sup> En esta dirección se puede escuchar una versión de la canción *Pido paz*, interpretada por el padre Anselmo de Caradonna: [https://www.youtube.com/watch?v=789Xb\\_yKB30](https://www.youtube.com/watch?v=789Xb_yKB30) (31 de marzo de 2015)

<sup>808</sup> Pablo Emilio Obando Acosta, *Fray Anselmo de Caradonna (sic): el cura ye-ye*. (28 Mayo de 2012) <http://www.soyperiodista.com/cronicasemigrantes/nota-13895-fray-anselmo-de-caradonna-el-cura-ye-ye> (31 de marzo de 2015)

analiza este fenómeno en su libro *A mi cánteme un bambuco*<sup>809</sup>; describe cómo con el florecimiento comercial de la radio, el bambuco se pierde en los rumores del arrabal rioplatense, produciéndose en Medellín una corriente tanguera que llega hasta el presente. El mercantilismo de la radio invisibilizó tanto el bambuco, como con 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 que ya se vio, la música antillana y caribeña colombiana. Para soportar 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 tener una idea cercana de lo que la música tropical estaba causando en este territorio.

Los indios [Awa Cuaiker] 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*, ametrallado 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<sup>810</sup>.

Hay que notar una particularidad: según esta descripción, en el transcurso de un día los Awa Cuaiker asimilaron la nueva música dejando 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 que se generan en el medio social ante lo novedoso. Sin embargo, las palabras de Samudio permiten demostrar el extraordinario poder de transformación de la radio. Otro elemento importante que se desprende del texto

---

<sup>809</sup> Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*. 221.

<sup>810</sup> Daniel Samudio. "El folclore (sic) musical de Colombia". En: *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaun. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978). 418.

es la intervención de los comerciantes. El radioreceptor no fue ubicado en el templo parroquial, la escuela o la inspección de policía, fue colocado en la entrada de la *tienda principal* del pueblo, hecho que denota la preocupación de su propietario por la innovación y por la introducción de esta nueva tendencia musical porque, seguramente, veía en ella posibilidades de comercialización.

Dicha tendencia tuvo unos protagonistas colombianos que fueron los responsables de la creación de un sinnúmero de obras que calaron profundamente en la cultura musical nacional y latinoamericana, produciendo una transformación radical que trajo consecuencias de diferente tipo. Estos protagonistas fueron Lucho Bermúdez, Pacho Galán, José Barros, Alex Tobar y Edmundo Arias, entre otros. Sobre los tres primeros se hablará un poco más adelante.

La música caribeña colombiana se caracteriza por la amplia variedad de sus ritmos. Como es característica de buena parte de la tradición sonora de los pueblos latinoamericanos, dicha música 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 bien 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), está conformado por aires que han surgido como resultado de la amalgama de ritmos extranjeros y autóctonos, de autóctonos entre sí, y aquellos derivados 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”<sup>811</sup>. Posición bastante discutible porque, primero, ninguna forma musical del folklore es absolutamente pura y, segundo, la generalidad de los nuevos ritmos creados por los compositores costeños partieron de insumos recogidos de la tradición negra, indígena y mestiza, lo que les dio profundo arraigo. Es bien sabido que dichos ritmos fueron creados con fines comerciales - punto central del planteamiento de Abadía-, pero este hecho, lejos de invalidarlos, los ratifica, puesto que fue gracias a esta finalidad como buena parte de la música del caribe evolucionó a nuevas formas y se visibilizó internacionalmente.

---

<sup>811</sup> Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano*. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977). 207.

Abadía Morales enumera en el mismo texto la “rítmica mulata” de la costa Caribe de la siguiente forma: cumbia, bullerengue y chandé, mapalé, abozado, gaita o porro “palitiao”, puya o porro “tapao”, zafra, cantos de vaquería, cantos de lumbalú, paseo y son y merengue. En el texto de Portaccio, sin embargo, se relaciona una lista un poco más amplia. Divide la llanura del Caribe en tres subzonas –sinuense, magdalenense y vallenata- y ubica en cada una de ellas los ritmos que le son característicos. La relación general es como sigue: porro y sus variantes, el palitiao y tapao; fandango, puya, cumbia instrumental, cumbia palotía, gaita, mapalé, maestranza, tambora, bullerengue, garabato, chandé, chalupa, rumbalé, jalao, son palenque, chimbirirín, son de negros, pilón, abozao, paseo vallenato, merengue y son vallenato<sup>812</sup>.

Frente a 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 rebuscaino, el pasebol o bolero vallenato, el pata-cumbia, el tumbasón y el tumbelé<sup>813</sup>. Muchos de ellos fueron creados por Pacho Galán, Lucho Bermúdez y José Barros.

Como ya se planteó, la aparición de nuevos ritmos estuvo mediada por la presencia del disco y la radiodifusión. Las estaciones cubanas y mexicanas se oían con nitidez en la llanura del Atlántico permitiendo 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, bien fuera transmitiendo las presentaciones de los grupos en vivo o sus grabaciones. Esto 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, generando una serie de transformaciones manifiestas en las múltiples rítmicas ya mencionadas.

---

<sup>812</sup> 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.

<sup>813</sup> 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*. 148-205.

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, como se verá más adelante, fue un pálido reflejo de esta influencia. Aquí la tradición vernácula no tuvo ninguna injerencia; todo lo contrario, fue desplazada. El folklore negro y mulato de la costa Pacífica nariñense, en su amplia variedad y riqueza, no fue vinculado a este proceso porque 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 pasar a analizar las trayectorias de los compositores arriba mencionados, cabe detenerse un momento para hacer referencia a una serie de consideraciones de Daniel Samudio respecto de las músicas tradicionales de la costa Caribe en las que es posible ver su profunda aversión por la etnia negra, 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 folklore en diferentes regiones del país, de los cuales hace parte la visita ya mencionada al Corregimiento de Altaquer, cuyo propósito fue el de transcribir las tonadas de los Awa Cuaiquer. En su artículo *El folclore (sic) musical de Colombia* (1961) publicado en el libro *Textos sobre música y folklore* (COLCULTURA, 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<sup>814</sup>.

Ya en el Capítulo I se citaron las palabras de Luis E. Nieto que proceden de un horizonte histórico similar, palabras que quizás, no tendría nada de raro, fueran inspiradas en conversaciones sostenidas entre los dos músicos cuando Samudio vivió en Pasto. El texto de Samudio hace parte de una conferencia que su autor

---

<sup>814</sup> Daniel Samudio. “El folclore (sic) musical de Colombia”. 416.

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<sup>815</sup>. Este era el ambiente que esperaba a la música tropical en el interior del país.

- **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 sea 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.

Luis Eduardo Bermúdez nació en El Carmen de Bolívar el 25 de enero de 1912 en el seno de una familia humilde<sup>816</sup>. Quedó huérfano de padre a los tres años de edad por lo que debió buscar prontamente 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”<sup>817</sup>. En esta agrupación estuvo alrededor de nueve años y en ella 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”<sup>818</sup>. Fue director de algunas bandas entre las que se cuentan la Banda Departamental de Bolívar y las municipales de Aracataca, Mompo, El Banco y Chiriguaná.

Después de esta temporada en Santa Marta, en la que cimentó sólidamente sus conocimientos musicales, decidió trasladarse a Cartagena. En esta ciudad empezaba el auge de la grabación y la radio impulsadas por el empresario Antonio Fuentes, razón por la cual las orquestas tropicales estaban en plena proliferación, orquestas que desfilaron por el radio teatro de la Emisora Fuentes cada

---

<sup>815</sup> Daniel Samudio. “El folclore (sic) musical de Colombia”. 419.

<sup>816</sup> “Cronología de la Vida de Lucho Bermúdez”,

<http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182>. (22 de abril de 2015). Para una mayor información sobre este compositor se puede consultar esta página de la cual se han extractado algunos datos que fueron triangulados con otras fuentes, dada su ambigüedad.

<sup>817</sup> Orlando Nora, *La Música que es como la vida*. 189.

<sup>818</sup> Marta Segura, *Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez*.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/luchobermu.htm> (15 de abril de 2015)



semana<sup>819</sup>. El movimiento de las bandas, que atraía mucho a Bermúdez, estaba centralizado en esta ciudad. Las 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<sup>820</sup>.

La experiencia de Bermúdez con las bandas, bien fuera como instrumentista o 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 abordó dicha música, 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<sup>821</sup>.

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<sup>822</sup>. Este proceso es, evidentemente, un proceso de blanqueo de la música tradicional del litoral sin el cual no hubiera sido posible que ingresara 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. Estas élites, al igual que en la zona andina, vivían bajo estrictas normas sociales que

---

<sup>819</sup> Lucho, documental. Señalcolombia, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=uEWGnFjnXs> (20 de abril de 2015)

<sup>820</sup> Enrique Luis, Muñoz Vélez, *Cultura bandística en el Caribe colombiano*. Ensayo. 1891. <http://www.atipicotrio.com/musicologia/OtrosArticulos/MunozVelez37-60.pdf> (2 de mayo de 2015)

<sup>821</sup> Enrique Luis, Muñoz Vélez, *Cultura bandística en el Caribe colombiano*.

<sup>822</sup> Lucho, documental.

buscaban mantener la pureza racial, la conservación de los apellidos, los valores morales y el estilo de vida afrancesado.

El primer acercamiento de Bermúdez a Bogotá fue en 1944. Su música, como producto de las modas reinantes, se veía como un fenómeno extraño. Por esta razón, al igual 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<sup>823</sup>.

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 lograron impactar los hábitos de escucha de las gentes del interior del país, trabajo que logró 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 esta 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<sup>824</sup>. 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 terminar, 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 solo 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"<sup>825</sup>.

---

<sup>823</sup> La música de Lucho Bermúdez está cada vez más viva.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10995081> (30 de marzo de 2015)

<sup>824</sup> Miguel Granados, "El viejo Mike". <http://miguelgranados.blogspot.com/2006/01/miguel-granados-el-viejo-mike.html> (4 abril de 2015)

<sup>825</sup> 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 esta ciudad conformó una orquesta con la ayuda de Eugenio Nóbile y Eduardo Armani. Fue contratado por la RCA Victor fundamentalmente para grabar bajo la consideración de que su música tendría éxito en Argentina<sup>826</sup> lo que, según su propio testimonio, no fue del todo así<sup>827</sup>. Su presencia en este país, sin embargo, coadyuvó a la difusión de la cumbia, hecho a partir del cual se estableció este ritmo generando lo que se conoce en el presente como cumbia argentina. Igual situación puede decirse de México y Perú.

Después de una temporada de poco más de un año en Buenos Aires, Bermúdez regresó a Bogotá en 1946. 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. Con esta orquesta se trasladó a Medellín contratado para trabajar en la Voz de Antioquia y en el Hotel Nutibara. En esta ciudad realizó una intensa actividad donde la grabación fue una de las más importantes. 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 famosos como los de Pacho Galán, si alcanzaron popularidad nacional. Falleció el 23 de abril de 1994 en Bogotá, ciudad en la que desarrolló el último período de su vida artística.

Francisco Galán Blanco, más conocido como Pacho Galán, nació en Soledad 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 Departamental del Atlántico. Al igual que muchas de las familias musicales de Nariño, la de Pacho Galán fue la que le brindó las condiciones necesarias para

---

<sup>826</sup> Orlando Mora, *La música que como la vida*. 192.

<sup>827</sup> Orlando Mora, *La música que como la vida*. 194.

dar inicio a su formación. Comenta que fue gracias a su padre como él eligió la profesión de músico porque lo llevaba a los ensayos de la banda en la que tocaba y a las retretas que dicha banda daba en los barrios<sup>828</sup>.

Sus inicios en la música, al igual que Lucho Bermúdez, fueron muy precoces. A la edad de 14 años ya tocaba solventemente el violín y el clarinete, instrumentos con los que hizo parte de la Banda Departamental del Atlántico, la Filarmónica de Barranquilla y las orquestas tropicales como Atlántico Jazz Band, la de la Emisora Atlántico, la de Luis Felipe Sosa y, finalmente, la suya. Estuvo bajo la tutela de Pedro Biava (1902-1972), un músico italiano que llegó a Colombia en 1926<sup>829</sup>. 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 el de haber influido en la formación musical de Lucho Bermúdez y Pacho Galán<sup>830</sup>.

Biava estuvo profundamente relacionado, en lo humano y lo musical, con Sosa. Estuvieron juntos en la realización de muchos proyectos musicales de la costa como los ya mencionados e hicieron 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 el cuarteto de cuerdas y piano donde Biava tocaba este instrumento y Sosa el contrabajo<sup>831</sup>. A lo largo de los muchos años que permanecieron juntos hicieron parte de 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 famosa de sus obras: *Cosita linda*. El ritmo de esta pieza, una fusión de merengue y cumbia, fue creado por Pacho Galán y se llamó merecumbé, ritmo que le dio fama internacional y que tuvo gran acogida por otros compositores de música tropical de su tiempo. En la consolidación del merecumbé fue muy importante la participación de Pompilio Rodríguez<sup>832</sup>, músico que tocó al lado de Galán por muchos años. Otras composiciones dentro de esta misma

---

<sup>828</sup> Biografía de Pacho Galán.

<http://dialogos culturales.blogspot.com/2011/02/biografia-de-pacho-galan.html> (5 de marzo de 2015)

<sup>829</sup> Homenaje a Pedro Biava. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-189064> (14 de abril de 2015),

<sup>830</sup> Homenaje a Pedro Biava.

<sup>831</sup> Alfonso de la Espriella Ossío, *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*. 255.

<sup>832</sup> En esta dirección se puede encontrar mayor información sobre la historia de este ritmo.

<https://www.youtube.com/watch?v=860fP0UrC78&list=RD860fP0UrC78#t=14> (26 de abril de 2015)

rítmica que no alcanzaron el éxito de *Cosita linda*, pero que 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<sup>833</sup>.

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 cayeron en el desuso y el olvido. El compositor murió en Barranquilla el 21 de julio de 1988.

José Benito Barros nació el 21 de marzo de 1925 en el Municipio de El Banco, Departamento del Magdalena, en el humilde hogar conformado por Eustacia Palomino y José María Barros Travesedo. Al igual que Lucho Bermúdez también quedó huérfano de padre a muy temprana edad, hecho que lo obligó a buscar la subsistencia por los propios medios, y a abandonar sus estudios en el cuarto año de primaria. Siendo la región de la costa muy rica en manifestaciones populares, Barros 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<sup>834</sup>, 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<sup>835</sup>, actividad que combinó con el ejercicio de diferentes oficios menores, oficios que abandonó para terminar dedicándose a la música hasta el día de su muerte, acaecida el 12 de mayo de 2007.

La formación musical de Barros está inscrita en la modalidad informal relativa a las agrupaciones y complementada con la escucha de acetatos 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 pasada de ser la gramática básica. A pesar de su escasa formación escolar fue un delicado poeta; basta con citar una

---

<sup>833</sup> José Portaccio F. *Colombia y su música*. 156.

<sup>834</sup> José Benito Barros. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/barrosjose.htm> (23 de abril de 2015)

<sup>835</sup> José Barros, el compositor del río. <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/jose-barros-vida-y-obra-del-> (8 de marzo de 2015)

de sus más célebres canciones, *La piragua*<sup>836</sup>, cumbia que fue rechazada en alguno de sus muchos intentos por grabarla porque fue considerada demasiado poética<sup>837</sup>.

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 famosas *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*, *El guere guere*, *Arbolito de Navidad*, *Navidad negra*, *El pescador* y *Paloma morenita*. Dentro de 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 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 hacer referencia 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 pensum de la necesidad. Dice Elba Patricia Bermúdez, la última de los descendientes de Lucho Bermúdez y la única música, que tocar un solo de clarinete de su padre era equivalente a tomar un curso completo de este instrumento<sup>838</sup>. Ella es ejemplo de esta apreciación porque ha construido su

---

<sup>836</sup> *Me contaron los abuelos que hace tiempo, /navegaba en el Cesar una piragua, /que partía del Banco viejo puerto / a las playas de amor en Chimichagua.*

<sup>837</sup> José Barros, el de La piragua. <http://revistas.elheraldo.co/latitud/jose-barros-el-de-la-piragua-130981> (5 de marzo de 2015)

<sup>838</sup> Ebiru Ojeda. *Lucho Bermúdez, Colombia para el mundo.* <https://www.youtube.com/watch?v=OIBHZ3uNROY>. (30 de abril de 2015)

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 busca, en consecuencia, trastocar sus estructuras ideológicas, sociales, políticas, estéticas. Las músicas contraculturales más visibles del siglo XX, El *jazz* y el *rock*, sufrieron en sus comienzos los más sórdidos vejámenes por parte de aquellos que se consideraban los guardianes del bien y la belleza. Su éxito mundial, contradictoriamente, no fue alcanzado sino hasta cuando el *establishment* vio en estas músicas posibilidades políticas y económicas, hecho que trastocó los principios radicales de muchos líderes de la contracultura. Fueron los empresarios de la radio, el disco, la televisión y el cine los que se encargaron de la difusión de este movimiento contracultural en todos los pueblos de la tierra.

Teniendo 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<sup>839</sup>, cuyas manifestaciones artísticas fueron consideradas pecaminosas por estar relacionadas, la mayoría de ellas, con el erotismo.

Es de anotar que la música, al decir de Leonardo Acosta, es en sí misma neutra, apolítica<sup>840</sup>. Dicha neutralidad se sostiene sobre la base de que carece de una significación monosémica, denotativa, universal. Sin embargo, la música como producto social posee una semiosis que revela profundas connotaciones ideológicas adquiridas en la dialéctica 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 sea la música, “...*puede ser esgrimida como símbolo de identidad nacional y de resistencia y otra como señal de superioridad por un invasor*”<sup>841</sup>.

---

<sup>839</sup> Leonardo Acosta, *Música y descolonización*. 244. Si bien es cierto que el rock en su desarrollo fue un fenómeno de la clase media blanca de los Estados Unidos, en sus fundamentos posee una raíz negra, el rhythm and blues.

<sup>840</sup> Leonardo Acosta, *Música y descolonización*. (La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1982). 292.

<sup>841</sup> Leonardo Acosta, *Música y descolonización*. 292.

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, generalmente están revestidos 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 ser sólo una de las tantas rítmicas de la zona andina, siendo esta 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. Fueron las clases dirigentes 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 I.

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 sector marginal. No buscó 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 profundos cambios ideológicos, políticos y estéticos. Se convirtió en el clamor de las etnias marginales, invisibilizadas desde los tiempos coloniales; cuestionó la moral religiosa, horadó 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 fueron necesarios dos elementos: por un lado, el blanqueamiento de las rítmicas autóctonas realizada por los compositores ya mencionados, sin el cual no hubiera sido posible su ingreso a los salones de las élites y, por otro, la intervención del *establishment* 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 guiadas desde los medios de comunicación y que los políticos han sabido capitalizar muy bien en cada uno de sus diferentes momentos. El bambuco fue 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. López 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. Fundamenta esta aseveración en la alegría de sus ritmos a la vez que desdeña la música del interior por su melancolía. “*En cierta manera –dice 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*”<sup>842</sup>. Otros políticos que estuvieron ligados a este proceso fueron los Santos, los Samper y Gaviria.

La cumbia, una danza marginal de origen tan remoto como desconocido, gracias a las necesidades políticas sufrió un proceso de resignificación, proceso 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 éste. Gracias a 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. Esta situación condujo a que muchas manifestaciones autóctonas de otras regiones desaparecieran casi por completo.

#### **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- comenta que fue por medio de un disco que conoció musicalmente a su tío *Edy* Martínez. Recuerda que cuando era niño, la señora Rosa Bastidas, su abuela, colocaba con frecuencia el disco *Indestructible* de Ray Barreto, en el que tocaba *Edy*<sup>843</sup>. Al parecer, esta grabación fue la puerta de entrada al mundo de la música popular antillana, música que hace parte del

---

<sup>842</sup> Alfonso de la Espriella O. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero* de 19. Proemio de Alonso López Michelsen.

<sup>843</sup> Fernando España, *Un músico- Samuel Torres*.

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 extrajeron gran parte de sus conocimientos musicales. *Edy* fue uno de ellos, lo mismo que el percusionista Marino Coral, de quien se hablará más adelante.

El proceso de aprendizaje a partir de la tecnología del disco y la radiodifusión estuvo mediado por la necesidad. Las nuevas tendencias incidieron profundamente en la psicología de los músicos y de todos aquellos que estuvieron expuestos 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. Dicho proceso se dio en tres niveles diferentes: el empírico, el *noteado*<sup>844</sup> y el académico. En este apartado no se tratará el último por considerar que cuando se habló de José María Tena en el apartado del bolero, ya se abordó este nivel. El conocimiento del código de lecto-escritura musical es un factor que permitió, fundamentalmente, el ahorro de tiempo en el proceso de aprendizaje; para otros aspectos no fue determinante, porque muchos de los músicos que alcanzaron gran reconocimiento nacional e internacional fueron empíricos.

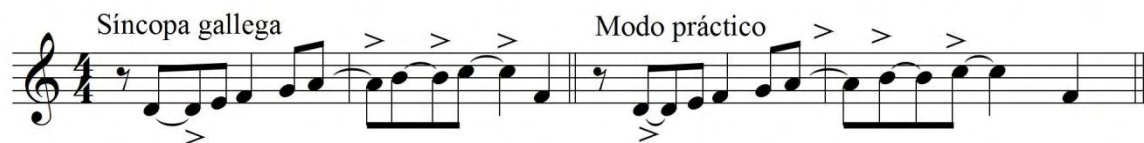
Los problemas a los que se ven enfrentados el empírico y el noteado en este proceso de aprendizaje son resueltos de modo diferente. Mientras el primero no tiene otra alternativa que la memorización -siendo un inconveniente para el montaje de las obras con agrupaciones grandes- el segundo, facultado como está para la lecto-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 estaban abocados 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 el de la realización de la sincopa. Es bien conocido el término *síncopa gallega* para referirse a la conservación del acento del

---

<sup>844</sup> El neologismo “noteado” se utiliza como recurso lingüístico extremo por no encontrar una palabra que designe al músico que maneja el código de la lecto-escritura musical, situación que lo diferencia del empírico pero que tampoco lo convierte en académico; es, se podría decir, un simbiote de los dos campos.

tiempo fuerte que desaparece por efecto de la prolongación del tiempo débil. Este defecto es muy común en los músicos de formación académica.



Luis Antonio Noro Bastidas, hacia 1953.

Esta situación es salvada gracias 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 estaban acostumbrados a tocar pasillos, vales, mazurcas y polcas, de tal suerte que una estructura melódica como la planteada les presentara algunas dificultades.

Luis Antonio *Noro Bastidas*, un músico notado, en el tiempo en que hizo 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.

Comenta que frente a esta dificultad no le quedó otra alternativa que la de 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 le fue proporcionada también por Isabel Coral de la colección que, para los años cincuenta, ya era significativa<sup>845</sup>.

Bastidas se servía para esta tarea del apoyo del acordeón con el que pasaba largas horas copiando, primero los cantos y luego la armonía; una vez lograda esta tarea escribía las partes para cada instrumentista de la orquesta; muchas veces este trabajo debía ejecutarlo en una sola noche. Comenta que fue muy dispendioso al comienzo, pero una vez desarrollada la habilidad auditiva y la

<sup>845</sup> Entrevista a Coral, Marino.

memoria musical ya no tuvo que volver a utilizar el acordeón para verificar los tonos<sup>846</sup>.

El proceso para lograr la transcripción de las grabaciones fue la repetición. El disco se ponía a rodar cuantas veces fuera necesario para poder 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 fueron invitados a tocar 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 copiando y haciendo el arreglo para la orquesta que, para esta fecha, era una agrupación de catorce integrantes<sup>847</sup>.

Estos dos músicos transcribieron una abundante cantidad de obras, muchas de las cuales son conservadas por Jorge Burbano Paz, fundador y baterista de dicha orquesta. *Chucho* Burbano logró desarrollar la memoria musical a tal nivel que, según comenta 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.

---

<sup>846</sup> Entrevista a Bastidas, Luis Antonio *Noro*, Bogotá, 24 de abril de 2009.

<sup>847</sup> Testimonio de Jorge Burbano.



Repertorio de la Orquesta Alma Nariñense. Arreglos de Noro Bastidas y Chucho Burbano Paz. Fotografía tomada del trabajo *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), realizado por María del Socorro Caranguay y Carlos Hernando Zambrano. Este repertorio está bajo el cuidado de Jorge Burbano Paz.

### **3.5.5. Incidencia de la música tropical colombiana en la producción musical local. Las estructuras musicales y el pensum de la necesidad.**

Ya se vio como 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 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 buscará hacer un acercamiento a lo que fue la presencia del fenómeno tropical en la ciudad y su incidencia en el campo de la educación musical. Gracias 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 posee algo más de cincuenta porros y veintitrés rumbas, lo que no es 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 hayan sido grabados.

Maya compuso sólo cuatro porros y a diferencia de Manuel J., tuvo la buena costumbre de fechar sus obras, lo que permite establecer con precisión su ubicación histórica. Por ejemplo, la pieza *Mi porrito* fue compuesta 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, arribo que fue mal recibido por 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 la ciudad de Pasto, difusión en la que la radio fue la principal protagonista.

Además del porro ya mencionado, Maya compuso *Alégrate corazón* (c. junio de 1983), *Mi compadre cuy* (c. 1969) y *Sanquianga* (c. 2 de mayo de 1984). Estos porros denotan un total aprovechamiento del pensum de la necesidad; la estructura de las obras denota 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 usada por este compositor que va del segundo al tercer tiempo y del cuarto al primero. La ausencia de síncopas en dicho porro podría llevar a confundirlo, si no fuera por el ritmo del bajo, 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* (anexo No. 18) porque es el único que tiene texto y porque está dedicado al cobayo, que es el símbolo de la gastronomía pastusa. La letra, especialmente simple, emula con su simpleza 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 ser interpretada específicamente por 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 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 Stella Márquez (1959) y Burbano un porro, *A mi pastusita*. Sobra decir que estas obras 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 compositivo sobrepasa la centena de creaciones, las cuales 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, de vallenatos. Caso semejante lo constituye la compositora Doris Chaves Carrillo (1957); sus más de quinientas obras reflejan su profunda vocación andina, pero entrevera 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.

Sobrepasando los límites del período objeto de estudio, es interesante ver como algunos músicos jóvenes no han sido indiferentes a esta influencia. En el repertorio de Sandra Mora Hidalgo (1973), por ejemplo, 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 manifestación de lo que ha sido el recorrido de la música desde los años treinta hasta el presente, cruzada por la tradición decimonónica con la presencia del bambuco. Músicos aún más jóvenes como 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 fantasmal. 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 I, 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 podía oír eran las últimas producciones de los más destacados compositores del continente en 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. Esta colección se conserva en el presente bajo el cuidado de una de sus hijas<sup>848</sup>.

El negocio de Doña Chava inició a comienzos de la década de 1940 en la Calle Angosta, la actual calle 22, como una cafetería. Antes de llegar a 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, sus paredes estaban decoradas con las fotografías de los intérpretes más famosos de 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 Cuellar, que en el presente está bajo el cuidado de la Universidad Distrital. En sus inicios Isabel ofrecía en su cafetería sólo café, empanadas y tamales y muchos clientes asistían más con el propósito de escuchar la música que de tomar estos alimentos. Fue uno de estos clientes quien le sugirió que vendiera también licor. A partir de esta nueva incorporación al menú, el lugar dejó de ser una cafetería para convertirse en bar.

Isabel Coral nació 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. Alomía trabajó en el Colegio Sucre de Ipiales y fue quien dio las primeras clases al

---

<sup>848</sup> El relato que sigue ha sido extractado de una extensa conversación con Marino Coral. Dicha conversación se realizó el 14 de noviembre de 2014 en Pasto.



compositor académico Gustavo Parra Arévalo. Isabel 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. Esta música no era posible conseguirla en las discotiempos 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, pintores como Carlos Tupaz, abogados, comerciantes, obreros, zapateros, artesanos, militares, deportistas y, por supuesto, músicos. Era un lugar en el que asistían exclusivamente hombres; si bien no estaba prohibido el ingreso de mujeres, tampoco esta circunstancia era bien vista<sup>849</sup>. En la segunda generación de este negocio era 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 eran interpretados por el Trío Matamoros, la Sonora Matancera, 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, 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 hacía parte del antiguo Deportivo Pasto, fue el compositor Luis *Chato* Guerrero. Este equipo iba al bar después de cada partido, bien fuera que ganaran o perdieran. Guerrero

---

<sup>849</sup> 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 fue asumido por 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 está vedado para el género femenino.

se benefició mucho de la extensa discografía, conocimiento que utilizó para sus posteriores composiciones. Los músicos del 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 para entonces estaban 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 con sus orquestas. Como es 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 era permitido 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 escribiendo música y tomando 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 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 anteriormente mencionadas.

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 debía ayudar con el aseo del bar para lo que invitaba a Calvache; ahí cerraban la puerta y colocaban música. Luego se subían en las mesas y hacían la mímica de trombonista el primero de y 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 era 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. Los estilos de música que Libardo interpretó en su carrera musical estaban muy relacionados con los que escuchó desde la infancia en el bar de su madre.

Marino inició el aprendizaje de la guitarra pero luego decidió estudiar percusión, porque le atraían los ritmos de la música antillana y, más que 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 Libardo lo perseguía para golpearlo. Sin embargo, ni los regaños de su madre, ni los golpes de su hermano lograron apartarlo de la música porque él *“ya tenía el embrujo y la fascinación de esa música”*<sup>850</sup>, producto de las largas horas de escucha. Marino 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 compartió también con Luis Calvache. Marino estudió en el Conservatorio Antonio María Valencia pero, por dificultades económicas, no pudo llevarlos a feliz término. Este hecho, sin embargo, no lo convierte en un músico académico; él se define como un músico popular formado en la escucha de los repertorios de los discos. Su vida presente 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.

---

<sup>850</sup> Conversación con Marino Coral.

## CONCLUSIONES

1. La educación musical y la composición en Colombia entre 1910 y 1960, estuvieron inmersas 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 por problemas estéticos y conceptuales, pero en ellas estaban 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 compositores también lo hacían; sin embargo, músicos como Daniel Samudio, al tiempo que investigaban las manifestaciones vernáculas buscaban la argumentación para descalificarlas. 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 estar 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 contemplaban periféricamente esta disputa se expresaban en esta forma:

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<sup>851</sup>.

Este escrito se publicó originalmente en 1966 en el Semanario de Bogotá, 24 años después de la muerte de Murillo y fue reproducido en 1978 en un texto compilatorio publicado por el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), siete años después del fallecimiento de Uribe Holguín. De esta situación se colige que los seguidores, tanto de uno como de otro, continuaron avivando el fuego de la disputa por muchos años. La pregunta sería: ¿Quién ganó?, a lo que se puede contestar que no hubo ganadores y que la gran perdedora fue la música. Podría decirse que gracias 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 la Escuela de Música de la Universidad de Nariño permitió la edificación 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 tuvieron ubicación en esta Escuela, su espacio, con relación a 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 música. Sin embargo, la fuerza de esta música fue mayor a la restricción moral.

2. Las modalidades de educación musical formal e informal en Pasto, en el período comprendido entre 1938 y 1965, desarrollaron diferentes procesos de formación como consecuencia de la desemejanza de las características de los ejes que las direccionaron. 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

---

<sup>851</sup> José Caicedo y Rojas, “Estado actual de la música en Bogotá”. En: *Textos sobre música y folklore*, eds. Hjalmar de Greiff y David Feferbaum (Bogotá, COLCULTURA, 1978). 22-23.

radiodifusión. Sobre estos cinco ejes se soportó la formación de intérpretes, compositores, docentes, arreglistas y directores de agrupaciones instrumentales y vocales. No obstante, las profundas diferencias procedimentales y metodológicas que existieron entre estas modalidades, en la práctica fueron complementarias porque muchos músicos derivaron sus conocimientos de diferentes ejes.

Teniendo en cuenta que la Escuela de Música y los colegios estudiados hacían parte del sistema educativo nacional, sus procesos estuvieron regidos por una rigurosa normativa expedida por el Ministerio del ramo, normativa que seguía los lineamientos de quienes gobernarán el país, bien 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 limitándose 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; sin embargo, 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 importar cual fuera la tendencia o la finalidad, los procesos de enseñanza dentro de 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 este plan, cada una de las materias estaba provista 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 una amplia experiencia en el campo. En el caso de la Escuela, tanto los directivos como los docentes eran contratados teniendo en cuenta las especificidades de dicho plan, algunos de los cuales se seleccionaron por medio del concurso público de méritos, acción que permitió garantizar la calidad del servicio educativo. Los colegios también, salvo pocas excepciones, vincularon a personal idóneo para el adelantamiento 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 cabalmente las obligaciones y su adjudicación dependía, en cierto modo, de la disposición de quienes estuvieron al frente de dichas instituciones. En algunas ocasiones estas veleidades proyectaban un gran desconocimiento de 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 ella 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 poder ejercer con más eficacia el proceso de inspección, la escuela está dividida en aulas. En el aula de clase tiene lugar la transferencia dosificada y gradual del conocimiento; como mecanismo de verificación del aprendizaje se realiza la evaluación y, como consecuencia de ella, el premio o el castigo mediante la calificación, según sea el adelanto o retraso del alumnado. El estudiante es el principal objeto de este proceso pero el profesor también es sometido 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 estaban sujetos al control de sus maestros y directivos, recibían la instrucción musical y eran evaluados periódicamente; en ocasiones los exámenes se realizaban en público. Los profesores debían vigilar que los estudiantes se sujetaran a los manuales establecidos por la institución para el desarrollo de las actividades académicas, manuales que eran en su totalidad europeos. El empirismo estaba proscrito en las aulas, pues ningún alumno podía prescindir de la lecto-escritura musical porque esta era la condición básica para el desarrollo de los programas y el estudio de los manuales; quienes tuvieran 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. El modelo es la síntesis de la praxis educativa dada en el decurso histórico de una sociedad específica. Su validación social y su institucionalización, sin embargo, no dependen únicamente de los resultados que se deriven de su aplicación a los procesos de enseñanza-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. Las ideologías, al decir de Althusser, representan la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia<sup>852</sup>, lo que quiere decir 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. Las más elaboradas y efectivas son la ideología religiosa, la moral, la política, la jurídica, la socioeconómica y la estética<sup>853</sup>.

Como resultado de la tendencia general de la educación del país, el modelo educativo de estas instituciones fue el modelo tradicional. Según Rafael Flórez Ochoa, este modelo 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 recoge la tradición metafísico-religiosa de la época medieval<sup>854</sup>. Este modelo, en la medida en que se basa en la emulación del buen ejemplo manifiesto en la conducta intachable del maestro, se expresa claramente 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 método academicista, transmisionista e imitativo, donde el profesor es el poseedor del conocimiento y el alumno un simple receptor. El aprendizaje, que se confunde con la memorización, se produce por medio de la repetición, práctica muy común, aún en el momento presente, en el aula de música. El pensamiento que nutre los contenidos de este modelo es el de los autores clásicos.

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. Teniendo en cuenta este antecedente, es posible colegir que la Escuela buscó la preservación de esta tradición por considerarla el estereotipo políticamente correcto de cultura, en aras de constituir una hegemonía soportada en formas de pensamiento que validan estructuras de sometimiento propias del neocolonialismo. Las élites sociales de la ciudad, quienes estaban sintonizadas con esta tendencia, defendían esta cultura en tanto iba en beneficio de la perpetuación del orden institucional que favorecía sus intereses.

---

<sup>852</sup> Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado". 139.

<sup>853</sup> Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado". 149.

<sup>854</sup> Rafael Flórez Ochoa, *Hacia una pedagogía del conocimiento*. (Bogotá: Editorial Nomos, 2000). 167.



La educación musical informal también se produjo al amparo de la institucionalidad, esto quiere decir que, de algún modo, estuvo cobijada por 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. Teniendo 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 a la modalidad de educación musical formal. Esta circunstancia permitió que quienes se educaron en los ambientes informales eligieran más autónomamente sus inclinaciones, generando con ello posibilidades de expresión y de creación diferentes de las establecidas, aspecto que permitió el desarrollo de manifestaciones 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 de saber musical, dadas sus particularidades, fueron diferentes. En las familias estudiadas en el Capítulo III se presentaron dos procesos fundamentalmente; en el uno, los pupilos recibían instrucción musical directa de un familiar y, en el otro, 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 modos: uno, el que se produjo en la Banda Departamental y dos, el que se ocasionó en los conjuntos empíricos. Con relación al tercer eje se puede hablar de tres modos: el que se dio en la radio cultural, el de la radio comercial y 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; esto permitía la reproducción de las tendencias en las cuales fueron educados 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; esto quiere decir que

los integrantes recibieron clases del músico mayor y del director en las áreas de lecto-escritura y de instrumento. Por 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. Esto dio vía libre a los músicos para que pudieran interesarse 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 transmitían por sus canales estaban conformados por repertorios académicos del viejo continente. Quienes estaban detrás de la radio comercial jamás pensaron en enseñar música a los oyentes, siendo su fin expreso 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 estaba compuesta por música popular internacional y tropical colombiana. Los acetatos fueron el material didáctico por excelencia puesto que en ellos estaban contenidas 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 grandemente a la transformación cultural de la sociedad pastusa, transformación que tocó los fundamentos ideológicos de una sociedad que permaneció durante largo tiempo bajo la restricción de la moral católica.

3. La concomitancia de las dos modalidades de educación incidió profundamente en aspectos técnicos y estéticos de la música. La Escuela de la Universidad de Nariño posibilitó el desarrollo de habilidades para tocar los instrumentos y para cantar, situación de las que se beneficiaron las prácticas musicales, ya fueran académicas o populares. Proporcionó conocimientos en armonía, contrapunto, estilos, historia, formas e instrumentación, recursos muy útiles para la creación, los arreglos, la interpretación y la dirección. Es de 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 pueda 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<sup>855</sup>. 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, hizo 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 engrosar 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 revolución estética y social que ha traído consecuencias de todo tipo y de las cuales es heredera la música popular del presente. 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, considerando las dos modalidades está fuertemente inclinado 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. Teniendo 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. La informalidad creció, al margen de sus procesos, libre y espontáneamente. Algunas veces se nutrió de sus conocimientos, pero lo que determinó su crecimiento y expansión fue la necesidad en sus muchas configuraciones: expresiva, emocional, económica, existencial e histórica. 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, esta es una sola y es la manifestación de la imperiosa necesidad de trascendencia del ser humano.

---

<sup>855</sup> 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).

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Archivos**

Archivo Banda Departamental de Nariño  
Archivo y Correspondencia de la Universidad de Nariño (ACUN)  
Archivo Histórico de la Gobernación de Nariño (A.H.G.N)  
Archivo Histórico de Pasto (A.H.P.)  
Archivo del Programa de Música de la Universidad de Nariño

### **Entrevistas**

Alvarado, Antonio, Pasto, 12 de marzo de 2014.  
Bastidas, Luis Antonio *Noro*, Bogotá, 24 de abril de 2009.  
Chamorro Jiménez, Rolando, Pasto, 24 de abril de 2014.  
Coral, Marino, Pasto, 22 de octubre de 2014.  
Enríquez Miranda, Jaime, Pasto, 12 de diciembre de 2014.  
Enríquez Martínez, Sigifredo, Pasto, 26 de febrero de 2015.  
Guerrero, Luis *El Chato*, Pasto, 10 de febrero de 2010.  
Martínez Bastidas, Manuel Eduardo, Bogotá, 28 de enero de 2013.  
Martínez Maya, Javier, Bogotá, 12 de noviembre de 2014.  
Montoya, Oscar, Pasto, 30 de julio de 2015. Hno. Marista.  
Ordóñez, Augusto, Pasto, 13 de diciembre de 2014.  
Rosero, Laureano, Pasto, 12 de febrero de 2014.  
Sansón Hernández, Álvaro, Chachagüí, 26 de febrero de 2015.  
Vallejo, Javier, Pasto, 5 de diciembre de 2014.

### **Documentos oficiales**

Constitución Política de 1832.  
Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre 1º de 1870.  
Decreto No. 57 del 13 de enero de 1928.  
Decreto No. 386 de junio 20 de 1930. A.H.P. Fondo Gobernación.  
Decreto No. 461 del 10 de marzo de 1915.  
Decreto No. 491 de 1904.  
Decreto No. 559 del 15 de septiembre de 1934. A.H.P. Fondo Gobernación.  
Decreto No. 571 del 27 de diciembre de 1874.  
Decreto No. 1570 del 2 de agosto de 1939.  
Ley No. 66 de 22 de septiembre de 1867.  
Ley 1ª del 6 de agosto de 1904. Creación del Departamento de Nariño.

Ley del 15 de junio de 1857. Creación de los estados soberanos de los Estados Unidos de Colombia.  
Ley 31 del 10 de noviembre de 1917.  
Ley 39 del 26 de octubre de 1903.  
Ley 56 del 10 de noviembre de 1927  
Ley 114 del 20 de diciembre de 1922, la Ley de Inmigración.  
Ley 115 de 1994, Ley General de Educación.  
Ordenanza N° 5 del 20 de marzo de 1930. I.M.A.H.P. Fondo Gobernación.  
Ordenanza No. 8 del 14 de abril de 1858. A.H.P. Fondo Cabildo.  
Ordenanza No. 54 del 7 de mayo de 1923. A.H.P. Libro de ordenanzas de 1923.  
Proceso No. 586436 de la Unidad Delegada Ante el Tribunal Superior de Bogotá, Fiscalía No. 22.

### **Libros y tesis doctorales**

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1982.

Álvarez, María Teresa. *Élites intelectuales en el sur de Colombia*. Pasto: Universidad de Nariño, 2007.

Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1951.

Barriga Monroy, Martha. *Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Iberia, 1989.

Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. Madrid: Editorial Alberto Corazón, 1971.

Bastidas España, José Menandro. *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2014.

Bastidas España, José Menandro. *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2014.

Bastidas España, José Menandro. *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2014.

Bastidas Urresty, Julián. *Son Sureño*. Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003.

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, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Música, 2006. <file:///C:/Users/Administrador/Downloads/120242.pdf>

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

Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Boyd, Malcolm. *Bach*. Barcelona: Salvat, 1985.

Carr, Edward H. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Planeta De-Agostini, 1984.

Colmenares, Germán. *Ensayos sobre historiografía*. Bogotá: TM Editores, 1997.

Collingwood, Robin George. *La idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Chaves Chamorro, Milciades. *Desarrollo de Nariño y su Universidad*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1983.

Delueze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Descartes, René. *Discurso del método*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1993.

Day, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Delueze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*. Medellín: Oveja Negra, 1977.

Delueze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

- Duby, Georges. *Diálogos sobre la historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: RBA Editores, 1993.
- Espriella Ossío, Alfonso de la. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*. Bogotá: Editorial Norma, 1997.
- Febvre, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Flórez Ochoa, Rafael. *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Bogotá: Editorial Nomos, 2000.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, versión digital, 2002.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Barcelona: Ediciones Atalaya, 1994.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse Ilustrado*, Buenos Aires, Ediciones Larousse Argentina, 1975.
- Garretson, Robert L. *La música en la educación infantil*. México: Editorial Diana, 1980.
- Goléa, Antoine. *Diccionario Larousse de la música*. Barcelona: Argos Vergara, 1991.
- Gómez Vignes, Mario. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, Vol. I. Cali: Corporación para la Cultura, 1991.
- Goubert Burgos, Beatriz; Zapata, Gloria Patricia; Arenas, Eliecer y Niño, Santiago; *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Panamericana Formas e Impresos S.A., 2009.

Guerrero Vinuesa, Gerardo León. *Historia de la Universidad de Nariño, 1827-1930*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2004.

Guiraud, Pierre. *La semiología*. México: Siglo XXI, 1978.

Hemsey, Violeta. *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964.

Jaramillo Uribe, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1996.

Kurz Muñoz, Juan Alberto. *El arte ruso, la era soviética*. Valencia: Instituto de Arte Ruso y Soviético, 1991.

Le Goff, Jacques. *Pensar la historia*. Barcelona: Altaya, 1995.

Londoño, María Eugenia y Betancur, Jorge. *Estudio de la realidad musical en Colombia. Las Bandas*. Parte III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), PNUD - UNESCO, 1983.

Marulanda Morales, Octavio, *Hernando Sinisterra, huella y figura*. Cali: Secretaría de Educación Municipal de Cali, 1993.

Mazuera, Lubín. *Orígenes históricos del bambuco*. Cali: Editorial el Carmen, 1957.

Masiá, Concepción. *Las tres culturas: cristianos, moros y judíos*. Madrid: Alba Libros, 2010.

Menuhin, Yehudi y Davis, Curtis W. *La música del hombre*. México: Fondo Educativo Interamericano, 1981.

Mesa Martínez, Luis Gabriel. *Maruja Hinestrosa. La identidad nariñense a través de su piano*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura, 2014.

Mesa Martínez, Luis Gabriel. *Luis Enrique Nieto, la música en los años del Clavel Rojo*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura, 2015.

Mesa Martínez, Luis Gabriel. *“Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología”*. Tesis doctoral en Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, 2014.



Melo Delgado, Fidencio. *Protagonistas de la historia samanieguense*. Pasto, 2004 (sin editorial).

Mora P., Orlando. *La música que es como la vida*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura –Subdivisión de Extensión Cultural, Ediciones Autores Antioqueños, 1989.

Pardo Tobar, Andrés. *Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.

Pascual Mejía, Pilar. *Didáctica de la música para primaria*. Madrid: Prentice Hall – Pearson Educación, 2002.

Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés, 1980.

Pereira Gamba, Fortunato. *La vida en los Andes colombianos*. Quito: Imprenta de El Progreso, 1919.

Portaccio Fontalvo, José. *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.

Rendón Marín, Héctor. *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2009.

Restrepo Duque, Hernán. *A mi cánteme un bambuco*. Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia, Editorial EAFIT, 1986.

Rico Salazar, Jaime. *Cien años de boleros*. Bogotá: Jaime Rico Salazar, 2000.

Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

Rosero Arteaga, Ramiro. *Historia de la radio en Nariño*. Pasto: Organización Ardila Lulle, 1996.

Salas, Marcos Ángel. *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1998.

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 de doctorado en Ciencias de la Educación, Universidad de Nariño, 2011.

Santamaría Delgado, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana Banco de la República, 2014.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 2005.

Silva, Armando. *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma, 1998.

Sitton, Thad. *Historia oral*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

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. *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós, 1981.

Zapata Cuencar, Heriberto. *Compositores nariñenses*. Cali: Editorial Granamérica, 1979.

Zuleta Jaramillo, Alejandro. *El método Kodály en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

### **Artículos en libros y en revistas**

Abadía Morales, Guillermo. “Panorama de las músicas folklórica y popular”. *Revista Espiral, Letras y arte*, Nos. 116-119 (1970): 9-30.

Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”. En: *Ideología, un mapa de la cuestión*, editado por Zizek, Slavoj. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 115-155.

Álvarez, María Teresa. “Karl Brunner y el Plan Regulador Urbano de Pasto, 1941”. En: *Manual de Historia de Pasto*, Vol. XII. Academia Nariñense de Historia. Pasto: Alcaldía de Pasto, 2004. 126-153.

Andrade J., Eduardo. "Universidad de Nariño". *Revista Ilustración Nariñense*, No. 53 (1934). Sin pp.

Andrade J., Eduardo. "Monografía de la Universidad de Nariño". *Revista Anales de la Universidad de Nariño*, No. 41 (noviembre de 1954): 54.

Aristizabal, Jorge Alberto. "Reseña histórica del Teatro Aristi". *Revista Épocas*, No. 1 (septiembre 15 de 2011).

Bastidas España, José Menandro. "Historia de la Educación Musical en la Universidad de Nariño", *Revista Historia de la Educación Colombiana*, No. 12 (2009): 47-76.

Bastidas, José Menandro. "La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización". *Revista Historia de la Educación Colombiana*, No. 15 (2012): 141-162.

Benavides Rivera, Neftalí. "Ochenta años atrás", *Revista Cultura Nariñense*, No. 12, (1961): 41-50.

Benavides Rivera, Neftalí. "Una serenata inolvidable", *Revista Cultura Nariñense*, No. 24, (junio de 1970): 29-36.

Benavides Rivera, Neftalí. (Kar A. Melo), "Una serenata inolvidable". *Revista Pasto*, No. 4 (junio-julio 1940): 28-30.

Bianco, Silvia del, "Jaques-Dalcroze". En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, editado por Díaz, Maravillas y Giráldez, Andrea. Barcelona: Editorial Graó, 2007. 23-32.

Bindhoff, Cora. "Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical en América Latina". *Revista Musical Chilena*, vol. 18 Nos. 87-88 (1964): 5-8.

<http://www.cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860>

Bogaert, Irène. "Situación actual de la educación musical en Bélgica". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 28-45.

Bornet, Mireille y Ortiz Cerrato, Olga. "Julio Cesar Moncayo Candia: médico, hombre público y rector de la Universidad de Nariño". En: *Personajes ilustres de la historia de la Universidad de Nariño*, editado por Guerrero, Gerardo León. Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2001. 99-116.

Brering, Rodolfo. "Escuela de Bellas Artes". *Revista Ilustración Nariñense*, Serie VII, diciembre de 1943. 26.

Caicedo y Rojas, José. "Estado actual de la música en Bogotá". En: *Textos sobre música y folklore*, editado por Greiff, Hjalmar y Feferbaum, David. Bogotá, COLCULTURA, 1978.

Cameron, Alexandra E. "La música en la educación australiana". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 11-25.

Cartes, Brunilda. "Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la educación musical", *Revista Musical Chilena*, vol. 18 Nos. 87-88 (1964): 9-13.

<http://www.cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13593/13860>

Castro Chamorro, Carlos Eduardo. "Benjamín Belalcázar: primer rector de la Universidad de Nariño". En: *Personajes importantes en la historia de la Universidad de Nariño*, editado por Guerrero, Gerardo León. Pasto: Universidad de Nariño, 2011. 15-42.

Castro-Gómez, Santiago. "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*, editado por Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. 79-91.

Castro-Gómez, Santiago. "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, s.f. 21-33.

Cerón Solarte, Benhur. "Pasto: vida cotidiana, siglo XX." En: *Manual de Historia de Pasto*. Academia Nariñense de Historia, Pasto: Alcaldía de Pasto, vol. II, 1998. 149-189.

Chaves Benítez, Arturo (Juan del Sur). "Nariño y su evolución instrumentista musical en la emoción nativa", *Revista Pasto*, No. 3 (abril de 1940): 38-44.

Cortés Moreno, Gerardo. "Las clases sociales en Pasto". En: *Manual de Historia de Pasto*. Academia Nariñense de Historia, Pasto: Alcaldía de Pasto, vol. XIII, 2012. 218-236.

Cortés Moreno, Gerardo. "San Juan de Pasto en los años 30. Memorias". En: *Manual de Historia de Pasto*. Academia Nariñense de Historia, Pasto: Alcaldía de Pasto, vol. III, 1999. 355-382.

Cortés Moreno, Gerardo. "Pasto en los años 40". En: *Manual de Historia de Pasto*. Academia Nariñense de Historia, Pasto: Alcaldía de Pasto, vol. IV, 2000. 276-297.

Cuño, Justo. "Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)", *Revista de Indias*, vol. LXXIII, N° 259 (2013): 663-692.

Duque, María Fernanda. "Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796 -1850)", *Revista Historia Crítica*, No. 25, Universidad de los Andes (2003). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81111333008>

Duque, María Fernanda. "Nuevos ciudadanos: entre el imperio español y la república colombiana", *Boletín Americanista*, Año LX.1, n° 60, (Barcelona, 2010): 165-186.

Fernández Ortiz, José. "Edgar Willems". En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, editado por Díaz, Maravillas y Giráldez, Andrea. Barcelona: Editorial Graó, 2007. 43-53.

Fernaud, Álvaro. "Realidad y utopía en la educación musical". En: *América latina en su música*, editado por Aretz, Isabel. México: UNESCO y Siglo XXI, 1977. 271-285.

Fray Helidoro de Túquerres. "Discurso". *Revista Ilustración Nariñense*. Serie IV, No. 47 (octubre de 1932): 23-24.

Gembitskaja, Elena. "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*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 224-230.

Gil Araque, Fernando. "Congresos nacionales de música, 1936-1937", *Revista Música Cultura y Pensamiento*. Vol. 1 (2009): 13-34.

[http://www.academia.edu/3659805/Revista\\_Musica\\_Cultura\\_y\\_pensamiento\\_Vol\\_1](http://www.academia.edu/3659805/Revista_Musica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1)

González Zuleta, Fabio. "Adiestramiento del artista en el medio social". En: *América latina en su música*, editado por Aretz, Isabel. México: UNESCO y Siglo XXI, 1977. 88-102.

Guido, Walter. "Interignorancia musical en América Latina". En: *América latina en su música*, editado por Aretz, Isabel. México: UNESCO y Siglo XXI, 1977. 286-314.

Hermano León. "La pedagogía del Venerable P. Champagnat". *Revista El Colegial*, No. 6 (junio de 1939): 21-26.

Hermano Jaime. "Ideas pedagógicas de un educador ilustre". *Revista el Colegial*, No. 7, (febrero 15 de 1931): 86-87.

Hermano Jaime. "Ideas pedagógicas de un educador ilustre". *Revista el Colegial*, No. 8, (marzo 1º de 1931): 106-107.

Hernández Salgar, Óscar "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 7, No. 1. (Bogotá: Universidad Javeriana, 2012): 39-77.

<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>. Código SICI: 1794-6670(201203)7:1<39:SMHESM>2.3.TX;2-E

Jonquera Jaramillo, María Cecilia. "Métodos históricos o activos en educación musical". *Revista Electrónica de LEEME* (Lista Europea de Música en la Educación). N° 14 (noviembre, 2004) <http://musica.rediris.es>

López Ibor, Sofía. "Carl Orff". En: *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, editado por Díaz, Maravillas y Giráldez, Andrea. Barcelona: Editorial Graó, 2007. 71-78.

Kraus, Egon. "La educación musical en los colegios de Alemania". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 88-102.

Malagón Pinzón, Miguel y Pardo Motta, Diego Nicolás. "Laureano Gómez, la Misión Currie y el proyecto de reforma constitucional de 1952". *Revista Criterio Jurídico* V. 9, No. 2 (Santiago de Cali. 2009): 7-33.

José Luiz Martínez, "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce". *Revista Signa* No. 10 (Alicante, 2001): 177-192.

Narváez Dulce, Guillermo. "La fundación de sociedades como mecanismo de pensamiento político-religioso". En: *Manual de Historia de Pasto, Academia Nariñense de Historia*. Tomo III, 1999. 257-287.

Ortíz, Sergio Elías. "El pleito de la nobleza", *Boletín de Estudios Históricos*, Vol. 5, No. 55 (1934): 213-220.

Santacruz Guerrero, Pablo. "El entorno discursivo de la Ley Uribe: la relación saber-poder y el carácter instituyente de la ideología". *Revista de Historia del Educación Colombiana* No. 14 (2011): 75-96.

Pantoja Guerra, César. "La enseñanza Marista en Pasto". *Revista Ilustración Nariñense*, No. 97 (noviembre de 1946): 9-13.

Pardo Tobar, Andrés, "Los problemas de la cultura musical en Colombia (II)", *Revista Musical Chilena*, vol. 13 N° 65 (1959): 47-56.

Reich, Trude. "El estado de la educación musical en la Yugoslavia actual". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 156-181.

Rodríguez Guerrero, Ignacio. "Dos artistas inolvidables, Julio Zarama y Luis E. Nieto", *Revista Cultura Nariñense*, No. 42, (1971): 5.

Rumer, María. "La educación musical en las escuelas de la Unión Soviética". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 212-230.

Sambamoorthy, P. "La música y su ubicación en la educación de la India". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 126-142.

Samudio, Daniel. "El folclore (sic) musical en Colombia". En: *Textos sobre música y folklore*, editado por de Greiff, Hjalmar y Feferbaun, David. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. 398-421.

Santa Cruz, Domingo. "Realidad musical de América Latina. La Radio". En: *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia 1942-66 / 1969-71*, editado por de Greiff, Hjalmar y Feferbaun, David. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. 45-59.

Schoch, Rudolf. "La educación musical en las escuelas suizas". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 182-197.

Souriac, Blanche. "La enseñanza de la música en Francia". En: *El estado actual de la educación en el mundo*, editado por Kraus, Egon. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 70-87.

Valencia Rincón, Victoriano. "Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa". *Revista A Contratiempo*. No. 16, (octubre de 2011). Sin p.  
<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-msica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>

Vallejo, Javier. "Marino Miranda, un romántico del sur". *Revista Equinoccio* No. 13, Pasto: Alcaldía de Pasto, (marzo 2007): 30-33.

Verdugo Villota, Alfredo. "La ciudad de Pasto en el presente siglo". En: *Manual de Historia de Pasto*. Academia Nariñense de Historia, vol. I. Pasto: Alcaldía de Pasto, 2004. 408-418.

Verdugo Villota, Alfredo. "Reseña de la música en Nariño", *Revista de Historia*, vol. VIII, No. 59 (1986): 39-47.

### **Prensa (física y digital)**

Gallo, Lylia eds. "Nacionalismo en primer plano". *El Tiempo*, Bogotá, 11 de abril de 1993. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-98222>



Mercado, Agustín eds. "Influencia de la música nacional en el ejército". *El Tiempo*, Bogotá, 25 de noviembre de 1928.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-98222>

## Referencias de Internet

Anuario de la Universidad Nacional.  
<http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf>  
Asociación Jaques-Dalcroze Argentina de Rítmica.  
<http://pedagogiamusicalupel.files.wordpress.com/2010/10/jaques.pdf>

Araújo Vélez, Fernando. *La Radiodifusora Nacional de Colombia, de aniversario*. Bogotá: Diario El Espectador, 2 de febrero de 2010.  
<http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso185576-radiodifusora-nacional-de-colombia-de-aniversario>.

Bastidas España, José Menandro. "La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók". En: *América Latina social, cultural, política*, eds. Gábor Molnár (Szeged: Belvedere Meridionale, 2014), 27-47.  
[http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03\\_bastidas\\_2014\\_2.pdf](http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03_bastidas_2014_2.pdf)

Bermúdez, Gastón. *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, Eufasio. *Geografía Cultural de Boyacá*.  
[http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=208&Itemid=40](http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=208&Itemid=40)

Candelazos tropicales.  
<http://candelazostropicales.blogspot.com/2011/07/la-musica-negra-de-lucho-bermudez-piano.html>

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/1444/3/958701345X.02.pdf>

Cronología de la Vida de Lucho Bermúdez.  
<http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182>.

Duque, Eliana. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento*.  
popularhttp://www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/trozos/2.htm

Giroux, Henry, eds. *Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico*. Publicado originalmente en Harvard Education Review No. 3, 1983. Traducción de Graciela Morzade. Buenos Aires, [http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/17\\_07pole.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/17_07pole.pdf).

Gómez Vignes, Mario. *La polifacética personalidad de Luis Antonio Calvo*. Revista Ricercare, vol. 1 No. 1, 2013. file:///C:/Users/Administrador/Downloads/2320-8268-1-PB.pdf

Hernández, José Ángel. "Los Leopardos y el fascismo en Colombia", *Revista de Historia y Comunicación Social*, No. 5 (2000): 221-227.  
file:///C:/Users/Administrador/Downloads/20484-20524-1-PB%20(1).PDF

Jaramillo Uribe, Jaime, eds. *Decreto Orgánico de Instrucción Pública, noviembre de 1870*. [http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/5\\_8docu.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/5_8docu.pdf).

López Cano, Rubén. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitiva de la música*. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).

Loyola Fernández, José. *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>

Martínez Navarro, María del Pilar. *Funcionalidad y disfuncionalidad de la familia (perspectiva de la psicología familiar)*  
<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2106/27.pdf>.

Massana, Julián. *Las escuelas salesianas de artes y oficios*.  
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/04/04263271.pdf>

Muñoz, María Luisa. *La educación musical en Latinoamérica*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena, Vol. 30, No. 134, 1976.  
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 (sic): el cura ye-ye*.  
<http://www.soyperiodista.com/cronicasemigrantes/nota-13895-fray-anselmo-de-caradona-el-cura-ye-ye>

Ojeda, Ebiru. *Lucho Bermúdez, Colombia para el mundo*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OIBHZ3uNROY>

Ospina, Luis. *Antonio María Valencia: música en cámara*. (Banco de la República, s.f.) <http://vimeo.com/39433720>.

Ospina Romero, Sergio, eds. *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.  
[http://C:/Users/Administrador/Downloads/38772-173065-1-PB%20\(1\).pdf](http://C:/Users/Administrador/Downloads/38772-173065-1-PB%20(1).pdf).

Pierret, Florencia, eds. *Mito y realidad en la educación musical en América Latina*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena, 1972 26 (117), p. 24-35  
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11334/11671>

“El Pollo” Burbano alzó el vuelo.  
<http://historico.elpais.com.co/historico/feb062008/VIVIR/eve01.html>

José Barros, el de La piragua. <http://revistas.elheraldo.co/latitud/jose-barros-el-de-la-piragua-130981>

José Benito Barros.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/barrosjose.htm>

José Barros, el compositor del río.  
<http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/jose-barros-vida-y-obra-del->

Revista Semana, 6 de mayo de 2006.  
<http://www.semana.com/cultura/articulo/andrea-madre-hija/78757-3>

Tchijova, Tatiana. *Antonio María Valencia, pedagogo, compositor e intérprete*, Antigua, Guatemala: XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical, 2011.  
<http://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/23.-Antonio-Mar%C3%ADa-Valencia-Tatiana-Tchijova.pdf>

Terán Solano, Daniel. *La historia del bolero latinoamericano*. Caracas, 9 de agosto de 2009. <http://www.analitica.com/va/hispanica/9288877.asp>

Segura, Marta. *Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez*.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/luchobermu.htm>

Valencia, Antonio María. *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Bogotá: Editorial E. J. Posee, 1932.  
<http://www.atipicotrio.com/musicologia/OtrosArticulos/AntonioMariaValencia.pdf>

Página institucional del Conservatorio de Ibagué.  
<http://web.archive.org/web/20120214155610/http://conservatoriodeibague.loquegustes.com/pages/view/conservatoriodeibague1950-2000/>

Comune di Fresagrandinaria.  
<http://www.halleyweb.com/c069036/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/12>

Los diez mandamientos de Ševčík. <http://www.deviolines.com/los-10-mandamientos-de-sevcik/>

Miguel Granados, "El viejo Mike".  
<http://miguelgranados.blogspot.com/2006/01/miguel-granados-el-viejo-mike.html>

Homenaje a Pedro Biava. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-189064>

<https://www.youtube.com/watch?v=CSELNSsIBVk>  
<https://www.youtube.com/watch?v=0u0bX5gBCRw>  
<http://www.ipiales-narino.gov.co/presentacion.shtml?apc=l-xx-1-&s=i>  
<https://www.youtube.com/watch?v=YzK2JbX7LqY>  
<http://portal.unicauca.edu.co/versionP/acerca-de-unicauca/facultades/facultad-de-artes/historia>  
<http://www.bdigital.unal.edu.co/17171/1/12772-33617-1-PB.pdf>  
<https://www.youtube.com/watch?v=jMiOcRH27v0>  
<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13694>  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-252406>

## NEXOS CAPÍTULO II

### ANEXO A. ACUERDO NO. 27 DEL 15 DE OCTUBRE 1945

ACUERDO NUMERO 27 DE 1.945

(Febrero 15)

Sobre Reglamento para la Escuela de Bellas Artes.

EL CONSEJO DIRECTIVO DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO,  
en ejercicio de sus atribuciones reglamentarias,

#### ACUERDA; CAPITULO 1- DE LA ORGANIZACION DE LA ESCUELA.

Artículo 1º- La Escuela de Bellas Artes de Pasto es una Institución que depende directamente de la Universidad de Nariño, y tiene por objeto la enseñanza y cultivo de las Bellas Artes y en general, el desarrollo de la cultura artística.

Artículo 2º- La Escuela de Bellas Artes está colocada bajo la inmediata dirección del Rector de la Universidad, y corresponde al Consejo Directivo de ésta última dictar las medidas convenientes para la buena marcha de la Escuela.

Artículo 3º- El Presupuesto de la Escuela de Bellas Artes será formado y aprobado por el Consejo Directivo de la Universidad con el concurso de los Directores de Sección de la Escuela, si fuere necesario. Su ejecución y pago corresponderá al Tesorero de la Universidad, quien es al mismo tiempo Tesorero de la Escuela, con las formalidades acostumbradas.

PARAGRAFO.---Son rentas de la Escuela de Bellas Artes los auxilios nacionales y departamentales y los concedidos por la Universidad, aparte de las donaciones que pueda recibir.

Artículo 4º- La Escuela de Bellas Artes estará dividida en tantas Secciones cuantas sea posible organizar de acuerdo con su Presupuesto y las necesidades de su extensión (Música, Pintura, Cerámica, Danza, Escultura, etc.) Al frente de cada una de estas Secciones habrá un Director, nombrado por el Consejo Directivo de la Universidad, y cuyo título será: Director de la Sección de..... Las diversas Secciones de la Escuela serán independientes entre sí.

#### CAPITULO II

##### DE LOS DIRECTORES DE SECCION Y SUS DEBERES

Artículo 5º- Para ser Director de una de las Secciones de la Escuela de Bellas Artes se necesita ser persona de buenas costumbres, dominar a fondo la especialidad de la Sección y acreditar con documentos o diplomas de institutos reconocidos la suficiencia de sus conocimientos. Este requisito no será indispensable cuando se trate de personas cuya maestría y habilidad sean ampliamente reconocidas.

Artículo 6º- Son funciones de los Directores de Sección: velar constantemente por la buena marcha y adelanto de las Secciones puestas bajo su cuidado.- Elaborar el reglamento correspondiente, lo mismo que el pènsum de su sección y someterlo al estudio y aprobación del Consejo Directivo de la Universidad.- Controlar la asistencia de los profesores alumnos.- Dictar las clases que les son obligatorias de acuerdo con su especialidad y todas aquellas que por otra parte, les asigne el Consejo Directivo.- Dar cuenta al mismo de las necesidades de la Sección y de la conducta de los Profesores y Alumnos. ~~Expedir~~ Proponer al Consejo Directivo de la Universidad las medidas que estimen necesarias o aconsejables para el desarrollo de la Sección.- Autorizar las cuentas de la misma.- Elaborar cada año, para la época en que el Rector lo solicite, un informe general sobre la marcha de la Sección.

#### CAPITULO III

DEL SECRETARIO DE LA ESCUELA Y SUS FUNCIONES:

taria, designado por el Consejo Directivo de la Universidad y que será empleado de tiempo completo.

Artículo 8º.- Las funciones del Secretario son las siguientes: Reemplazar a los Directores en el manejo de sus Secciones en caso de ausencia motivada por enfermedad o por licencia.- Autenticar la firma de los Directores de Sección.- Llevar los siguientes libros: Matrículas, Inventario de Muebles y Útiles, Registro de asistencia de Profesores, Registro de asistencia de alumnos, Registro de exámenes y calificaciones, Copiador de Correspondencia.- Ordenar y manejar el archivo y los útiles comunes de la Escuela.- Representar a la Escuela en toda gestión que se relacione con su propaganda y sus suministros.- Hacer cumplir el Reglamento de cada Sección y el Reglamento General de la Escuela. Dar cuenta, mensualmente, al Oficial Mayor de la Universidad, de las faltas de asistencia de los Profesores.

#### CAPITULO IV

##### DE LOS PROFESORES Y SUS OBLIGACIONES.

Artículo 9º.- Los Profesores de las diversas Secciones de la Escuela de Bellas Artes serán nombrados por el Consejo Directivo de la Universidad, atendiendo en cuanto fuere necesario y posible las sugerencias e indicaciones de los Directores de Sección.

Artículo 10º.- Son deberes de los Profesores: Dictar puntualmente las Cátedras puestas bajo su dirección, enseñándose estrictamente al pñsum de las mismas. Informar a los Directores de Sección sobre la conducta de los alumnos. Presentar al Consejo Directivo de la Universidad, por intermedio de los Directores de Sección, los programas de sus clases respectivas.- Asistir como Jurado de Exámen el día y la hora que le sean señalados y permanecer todo el tiempo que el exámen lo requiera. (Esta obligación no admite excusa sino en casos excepcionales, como enfermedad o fuerza mayor).

PARAGRAFO.--- En caso de no poder asistir a una clase, el Profesor deberá dar oportuno ~~y~~ <sup>previo</sup> aviso al Director de la Sección. Las faltas de asistencia inmotivadas o sin excusa, serán sancionadas con un descuento proporcional sobre el sueldo del Profesor, el cual se aplicará por cada una de las clases que deje de dictar. Los valores que por este concepto se recauden pasarán a incrementar el Fondo Acumulativo Universitario.

#### CAPITULO V

##### DE LOS ALUMNOS Y SUS DEBERES.

Artículo 11.- Para adquirir el carácter de alumno de la Escuela de Bellas Artes, es indispensable cumplir con todos los requisitos que la Universidad exige a los alumnos de sus diversas Secciones o Facultades. En tal virtud, la matrícula para la Escuela de Bellas Artes se tramitará en la Secretaría General de la Universidad, en la forma acostumbrada.

Artículo 12.- En el momento de solicitar su matrícula, el aspirante deberá ~~presentar~~ <sup>presentar</sup> sus certificados de exámen y calificaciones si ya ha cursado en la Escuela anteriormente, o someterse en el caso contrario, a un exámen de admisión para probar su capacidad y determinar el curso a que deba ingresar. Las materias del exámen serán señaladas por el respectivo Director de Sección.

Artículo 13.- Los alumnos podrán ser permanentes o asistentes. Estos últimos pagarán los mismos derechos de matrícula de aquéllos, pero no podrán presentarse a exámen ni recibir calificaciones ni certificados oficiales.

Artículo 14.- El carácter de alumno de la Escuela de Bellas Artes se pierde: a) Por las faltas de asistencia, según el artículo 18; b) Por mala conducta.

acuerdo con los informes de los respectivos Directores de Sección. Corresponden al Rector las demás sanciones.

Artículo 15.- Son deberes de los alumnos: concurrir puntualmente a las clases; Observar buena conducta y compostura dentro y fuera del Establecimiento; Asistir y tomar parte en los conciertos y actos públicos de la Escuela, desempeñando la parte que les sea señalada por el respectivo Director; someterse a los reglamentos especiales de cada Sección y al General de la Escuela; ejecutar cumplidamente las obras y tareas que les sean asignadas por los Profesores; Colaborar con su aplicación y puntualidad al buen nombre de la Escuela.

*Gratis*  
*Dos reglamentos*  
*Los alumnos eran propiedad de la Escuela (?)*

Parágrafo.-- Los alumnos de la Sección de Música no podrán tomar parte en concierto alguno, sea en una emisora o en un salón público, sin la autorización previa del Director de la Sección. Una autorización semejante de parte del respectivo Director será necesaria para los alumnos de las Secciones de Pintura, Escultura, Danza y Decorado, para tomar parte en exposiciones, concursos o actos similares.

Artículo 16.- Las sanciones que pueden imponerse a los alumnos de la Escuela son las siguientes: retiro durante la hora de clase, sanción que será impuesta por el Profesor.- Amonestación privada, que hará el Director de la Sección, de acuerdo con los informes de los Profesores.- Los casos de suspensión de matrícula y de expulsión quedan previstos en el artículo 14 y parágrafo.

CAPITULO VI  
DE LOS EXAMENES.

Artículo 17.- Al fin de cada año o durante el curso lectivo, en las fechas que señale la Universidad, se verificarán exámenes teóricos y prácticos para calificar el grado de aprovechamiento de los alumnos. Los exámenes se calificarán de 0 a 5, con décimas y será nota suficiente la que sea por lo menos igual a tres.

Artículo 18.- Treinta faltas justificadas y veinte sin justificar hacen perder el curso en cada materia (Art. 14)

Parágrafo.- Para el cómputo de faltas se entenderá que tres faltas justificadas equivalen a dos sin justificar.

Artículo 19.- Cuando los alumnos hayan concluido satisfactoriamente los años y el pénsum que de acuerdo con el Reglamento de su Sección sean indispensables para el dominio de su especialidad, la Universidad les otorgará los certificados o diplomas correspondientes.

CAPITULO VII  
DEL PORTERO DE LA ESCUELA.

Artículo 20.- La Escuela de Bellas Artes tendrá un portero designado por el Consejo Directivo de la Universidad.

Artículo 21.- Son deberes del Portero: cuidar de los útiles y mueble de la Escuela; hacer el aseo diario de la misma; hacer las citaciones de profesores y miembros de la Orquesta Sinfónica, cuando sea el caso; ejercer vigilancia diurna y nocturna en todas las dependencias de la Escuela.

Artículo 22.- De preferencia, la persona escogida para Portero será carpintero de profesión, con el objeto de facilitar así los trabajos de esa naturaleza que frecuentemente se

la cual estará compuesta por el número de ejecutantes que sea necesario.

ARTICULO 24.-- 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.

ARTICULO 25.-- Los Miembros de la Orquesta Sinfónica devengarán un honorario fijado por el Consejo Directivo de la Universidad, por cada ensayo a que concurren y con un máximo de ocho ensayos por mes.

ARTICULO 26.-- Es obligatorio para la Orquesta Sinfónica presentar cuatro conciertos públicos durante el curso del año, con música nueva cada vez, y tantos conciertos más cuantos sean necesarios a juicio de la Rectoría de la Universidad y con motivo de actos especiales de carácter público o privado del Instituto.

ARTICULO 27.-- La falta de asistencia de un miembro de la Orquesta Sinfónica a los ensayos de dos meses consecutivos, será sancionada con la cancelación de su inscripción durante el resto del año.

#### CAPITULO IX

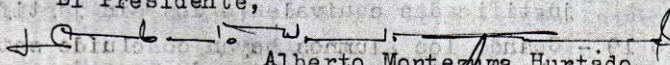
#### DISPOSICIONES FINALES.

ARTICULO 28.-- Las disposiciones dictadas por el Consejo Directivo de la Universidad o por el Rector de la misma, y aprobadas por el primero, con el objeto de llenar los vacíos que aparezcan en este reglamento y disipar las dudas que pudieran presentarse en su interpretación, serán consideradas como partes constitutivas del mismo, especialmente las disposiciones del Acuerdo N° 19 del 19 de junio de 1933 sobre Reglamento Interno de la Universidad de Nariño.

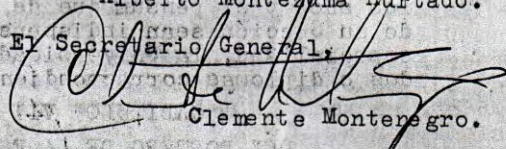
ARTICULO 29.-- Este Reglamento comenzará a regir desde el quince de febrero de mil novecientos cuarenta y cinco.

Dado en Pasto, a los quince días del mes de febrero de mil novecientos cuarenta y cinco.

El Presidente,

  
Alberto Montezuma Hurtado.

El Secretario General,

  
Clemente Montenegro.

ACUERDO NUMERO 28 DE 1.945

(Febrero 15)

Por el cual se aprueba un contrato y se destina a partida.

EL CONSEJO DIRECTIVO DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO,  
en ejercicio de sus atribuciones legales,

#### A C U E R D A:

Artículo Primero.--Apruébase el contrato celebrado entre el señor Rector de la Universidad y los señores Luis F. Muñoz y Edmundo H. Medina para la adquisición de animales embalsamados para el Museo de la Universidad.- Destínase para el pago de ese contrato la cantidad de CUEN PESOS M C



## ANEXO B. ACUERDO DE CREACIÓN DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Acuerdo N° 13 (7 Feb 1938)

Por el cual se reglamenta el Acuerdo N° 9 sobre presupuesto de la Escuela de Artes y Oficios y se crean en la misma, las secciones de Música y Pintura.

El Consejo Universitario en uso de sus atribuciones legales, y, considerando:

a) Que la Gobernación del Departamento por Decreto #            ha apropiado la partida de trescientos pesos mensuales

(\$300=) para atender a la creación de las secciones de Música y Pintura en la Escuela de Artes y Oficios, cual lo dispone el Decreto Ejecutivo #559 del 15 de Septiembre de 1934

b) Que la Escuela de Artes y Oficios <sup>virtud</sup> de lo prescrito en la Ordenanza N.º 18 <sup>presento</sup> de 1935, funciona como dependencia de la Universidad de San José.

### Ordenada:

Art. 1.º En los ingresos a la Escuela de Artes y Oficios se imputará la partida de cien <sup>veinte</sup> pesos mensuales (\$300=), que se cobrará por el empleado respectivo, del Tesoro del Departamento como <sup>anexo</sup> a la referida Escuela y para las secciones de Música y Pintura;

Art. 2.º Créase en la Escuela de Artes y Oficios, las secciones de Música y Pintura;

Art. 3.º Al frente de cada una de las secciones de que trata el art anterior, estará un profesor idóneo, quien dictará las asignaturas que en seguida se detallan para cada una de las secciones en referencia:

#### Sección de Música.

Música en general.

Solfes.

Práctico de conjuntos coral.

Historia y Estética de la Música.

Piano.

#### Sección de Pintura.

Dibujos.

Pintura.

Modelado.

PP

tranga infantil, para niños de seis a doce años, en la cual se dictarán clases elementales de Teoría, lectura, rítmica, etc.

f. 5° - Del frente a las lecciones creadas, estará un inspector de estudios, cuyo deber son los que se determinan en los numerales a - b - c - d - y e del art 20 del Reglamento Universitario, pudiendo recabar, este nombramiento en una mujer si fuere del caso.

f. 6° - Los gastos que se ocasionen por razón de las lecciones que se crean, se imputarán al Coplo que para el efecto se abrirá en el presupuesto de la Escuela de Artes y Oficios, con la denominación de música y pintura, y tendrá las siguientes asignaciones:

Sueldo mensual del profesor de Música =	\$ 100.00
Sueldo " " " de Pintura	\$ 100.00
Sueldo " " " enseñanza infantil	\$ 45.00
Sueldo " " del Inspector de Estudios	\$ 20.00
Para gastos de las lecciones creadas, por cada mes	\$ 25.00
Suman los gastos	\$ 300.00

f. 7° - El nombramiento de los profesores y empleados de que trata este acuerdo, los designará el Consejo Universitario, Dado, en el Salón del Rectorado, a los doce días de febrero de mil novecientos treinta y ocho

El Presidente del C. U.  
 C. Ruiz del Castillo  
 El Secretario  
 Ruiz del Castillo

## ANEXO C. COMENTARIO CONFIDENCIAL A UN CONCIERTO SINFÓNICO TPD

ILUSTRACION NARIÑENSE

### COMENTARIO CONFIDENCIAL A UN CONCIERTO SINFÓNICO

Merced a la filantrópica munificencia de algunas casas comerciales de esta capital, el 8 de julio por la noche, pudo el pueblo de Pasto concurrir a escuchar gratuitamente en el Teatro de la Universidad de Nariño el Tercer Gran Concierto de la Orquesta Sinfónica que con señalado gusto artístico y espíritu docente ha organizado el maestro Rito A. Mantilla con 30 expertos profesores. Con esta oportunidad hemos apreciado una vez más que este Teatro y su Orquesta constituyen un auténtico orgullo de la ciudad.

El elenco escogido para el Tercer Concierto enumeraba obras de Auber, Gluck, Chopin y Gounod. Poco divulgadas aquí las composiciones seleccionadas de los tres primeros genios de la música, difíciles de apreciar en todo su valor, pero que se escucharon con sumo interés ya que se interpretaron con experiencia magistral. El Ave María de C. Gounod, aunque demasiado conocida, se oyó con pleno recogimiento. Pero fue la Opera Fausto de este mismo autor ejecutada con grave solemnidad la que puso la nota más alta en el referido Gran Concierto Musical.

La Opera Fausto se oirá siempre con gran gozo; no cansa, como nunca cansarán, así se oyese cotidianamente, las conocidísimas óperas Carmen, Don Juan, Figaro, Fra Diavolo, Viuda Alegre, La Princesa del Dólar, Aida, Rigoletto, Otello, Guillermo Tell, El Barbero de Sevilla, Norma, Lucía de Lammermoor, Parsifal, Tanhauser, Caballería Rusticana, etc.

Como tampoco cansarán, así procedan de saaz antigua fecha, los valeses 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.

Pertencen aquellas obras a un selecto repertorio clásico de los más insignes maestros de la Opera, y se compusieron dentro de los siglos XVIII y XIX, no obstante, conservan una superlativa vigencia actual y fresca perdurable, por eso se escucharán siempre con nostálgico deleite, máxime si son ejecutadas con la maestría de la Sinfónica que norabuena ha organizado la experiencia artística de su Director, el profesor Mantilla.

Al cabo de muchos años hemos vuelto a saborear música escogida a grande orquesta dentro de esta arrinconada casona de Pasto. Añoramos al paso los buenos días idos de Solís, Rincón, Grajales, Navarro y Samudio que supieron saturar este ambiente local con música selecta orientada por la imponderable batuta de tan distinguidos directores, ya desde orquestas consagradas, ora desde la Banda Departamental. Oportuno a este propósito es recordar que la Banda del Departamento alcanzó su máxima gloria cuando la reorganizó y condujo el maestro español don José María Navarro, con 60 músicos de selección (1928). 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). Por desventura tuvo esta organización vida precaria. Hoy son dignas de mención las masas corales que en la Escuela Normal ha organizado el distinguido Profesor Luis Ponce.

No significa lo apuntado anteriormente que el nuevo gran Conjunto de la Sinfónica universitaria haya coronado una realización acabada. Hace poco tiempo se inauguró. Ocupa ya un alto puesto entre las grandes orquestas del país, empero, con una comprensiva cooperación oficial, con empeñoso y constante estudio de parte de la Academia de Música, con el sensato estímulo ciudadano, podrá prosperar en forma extraordinaria y colocarse a la altura de las más reputadas sinfónicas de la capital de la República. Es sorprendente que en breve tiempo esta orquesta haya avanzado tanto. Ha superado los primeros y más difíciles tropiezos. Así pronto podremos apreciar cómo los magos del violín en superada perfección actúan como un solo arco. Los virtuosos de las violas y violoncelos, como un solo brazo, firmes, doctos, uniformes, y así todos los grupos de instrumentos afines dentro de la armoniosa variedad de sonidos, como un solo arpeggio, como un inmenso y profundo Organo propio de las más altas catedrales góticas o de los teatrales salones metropolitanos, con puntualísima ortografía y expresión impecable, pues la música es asimismo una artística espiritualidad matemática.

Son aquestos conciertos escuela

## TALLER ASEA

SU MEJOR SERVIDOR

Servicio técnico, personal especializado, fundición, mecánica, galvanotecnia, atendido personalmente, soldadura, etc.

cau...  
Universidad. Son enseñanza edifican-  
te. Educan de un modo placentero  
el alma popular sustrayendo al públi-  
co de aquellos espectáculos o entrete-  
nimientos bárbaros que vician el espí-  
ritu. Repítanse estas audiciones con  
periódica frecuencia para la mejor cul-  
tura social; actividades de esta clase  
valen por la mejor docencia popular.  
No con palabras sino con música clá-  
sica, selecta, a cargo de una gran  
orquesta es como debe combatirse el  
tóxico experpento de mambos, rumbas  
y otros ritmos de representación aira-  
da que estragan el buen gusto ciu-  
dadano.

Nuestros cumplidos parabienes para  
tan destacado tren artístico, particular-  
mente para su Director el maestro  
Rito A. Mantilla, quien a la vez de-  
be estar satisfecho y colmado de op-  
timismo porque ha encontrado en  
Pasto un personal idóneo para formar  
una excelente orquesta a la par que  
un pueblo de sentido estético que sabe  
escuchar la buena música con profun-  
da devoción.

Pasto, julio 10 de 1953.

T. P. D.

14  
42  
Ordenanza 8<sup>a</sup>

sobre erección i establecimiento de una Academia de música

El Cabildo municipal del Distrito de Pasto, en uso de sus facultades legales.

Ordena.

Art. 1.<sup>o</sup> Establécense una sociedad con la denominación de "Academia de música", que será regida por un Director nombrado al efecto por el Cabildo.

Art. 2.<sup>o</sup> Los diversos instrumentos que hay de pertenencia del público serán colectados por el Alcalde del Distrito i reunidos en la oficina de la Alcaldía.

Art. 3.<sup>o</sup> Nombrado que sea el Director, procederá el Alcalde á ponerle en posesión de su destino; entregándole por formal inventario, con especificación de sus clases i estado en que se encuentran los instrumentos, á que se refiere el Art. 2.<sup>o</sup> de esta ordenanza.

Art. 4.<sup>o</sup> El Director repartirá estos instrumentos entre los profesores que á bien tenga promoviendo en consecuencia todos los medios que estén en la esfera de sus facultades para el progreso, adelanto i instrucción de los músicos i alumnos que voluntariamente hayan

quiescido ponerse bajo su desesioion,  
pudiendo conminarlos con multas de  
20 á 80 rentas de las que faltan  
á sus deberes legales ó reglamen-  
tarios, de cuyas multas se hará por  
medio un fondo á beneficio de la Aca-  
demia para aumentar instrumentos, ó que-  
ras de música, bajo el reglamento que  
governará en el establecimiento.

Parágrafo 1.º Para la direccion de los  
trabajos de la Academia podrá ella ex-  
pedir el reglamento que esca oportu-  
no, señalándole por el Rey atribu-  
cion y del cargo al Director i la cua-  
ta que deba disfrutar de una parte  
de los productos que den ó sirvan  
los teatros que de consueño hayan  
en el lugar.

Parágrafo 2.º Cada trimestre dará en  
cuenta el Director á la Corporacion de  
los adelantos de la Academia i de los  
fondos que hubieren ingresado.

Art. 5.º El Director i músicos de la Aca-  
demia tienen obligacion de sacar gratis  
todas las banderías que los produzcan  
el Alcalde i la fiesta del Patron del  
lugar.

Art. 6.º Transitorio. Por la presente no se ha-  
re novedad, ni alteracion alguna á ces-  
cada de las facultades que tengan los pro-  
fessores de este ramo para poder  
celebrar otros academias ó sociedades  
de música de conformidad

15  
con la Constitución i leyes del Estado. 53

Dada en la corte a 14 de

Abril de 1858.

Alcaldia del El Cine Puerto

Distrito.

Parto 14 de abril de 1858.

Objetos.

Manuel J. Guerrero

El Sr. Sr.

Manual de Durban

Man. Pimentel

El Sr. Sr. Sr.



ANEXO E. PROYECTO DE ORDENANZA 13 DE ABRIL DE 1858

51 53

Tras de haberse presentado al Cabildo el Proyecto de Ordenanza sobre el establecimiento de una Academia de Música y considerando la utilidad que resulta al país de un establecimiento tan útil y provechoso para la juventud, juzga nuestra concepción muy oportuno el que se le dé un segundo debate para que en el campo de la discusión quede arreglado el mencionado proyecto, que con algunas reformas respecto del original, hecha en su título, y sus artículos, tiene el honor de presentarlo en cumplimiento de su deber y de la manera que aquí aparece

" Ordenanza..."

Creación y establecimiento de una Academia de Música.

~~El Cabildo Municipal del Distrito de Puerto, de conformidad con las leyes y reglamentos que le son conferidos y de acuerdo con las atribuciones que le son conferidas y de~~

Considerando

Que todas aquellas cosas que propendan al adelanto científico e instrucción de la clase musical es un bien positivo para el país y para el público en general.

Ordena

1.º Establézcase una sociedad con la denominación de "Academia de Música", que será regida por un director nombrado al efecto por el Cabildo.

2.º Los diez o ocho instrumentos que hay de pertenencia al público serán colectados por el Alcalde del Distrito, reunidos en la oficina de la Academia.

3.º Nombrando que sea el Director, previendo el Alcalde su nombre en posesión de su destino, entregándole el formal inventario de los mismos.

yo el Alcalde.

con especificacion de sus obras, y en que se enumeran  
los instrumentos a que se refiere. Art. 2.º de esta orden.

Art. 4.º El Director repartirá estos instrumentos entre  
profesores que a bien tenga, procurando en su  
reparto los medios que estén en la esfera de su  
cultivo para el progreso, adelantamiento o sustento  
de los músicos, adelantamiento o sustento  
que se pueda hacer en el ~~reparto~~, ~~reparto~~  
judicial, con multas de 40 centavos  
a 2 p. u. a cuatro de 12 a 48 horas, a los que faltaren  
sus deberes legales y reglamentarios.

Art. 5.º Para la discusion de los trabajos internos de la Academia  
podrá ella expedir el reglamento que crea oportuno  
valiendo el 1.º de las atribuciones del caso al Director.  
Art. 6.º que deba disputar pagadera de una parte  
productos que den o rindan los tocados que se  
~~hayan~~ ~~hechos~~ en el lugar.

Art. 7.º El Director y músicos de la Academia tienen la  
obligacion de tocar gratis todos los bandos que  
surgan en el teatro y la fiesta del Patron del lugar.

Art. 8.º Transitorio. En la presente no se hace mención  
ninguna alguna acerca de la facultad que tengan los  
señores de este ramo 1.º poder estatuir otras Academias  
o Sociedades de Musica de comparsitas, con la  
atencion y leyes del Estado.

Dada en  
Santo Domingo de los Caballeros  
a 13 de abril de 1880  
El Presidente  
Josephin Guzman

## ANEXOS CAPÍTULO III

ANEXO F. Oficio del vocal del Cabildo de Pasto Juan Moncayo. 13 de enero de 1883. Archivo Histórico de Pasto (AHP). Fondo Cabildo.

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 extranjero 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. ¿Habrà pues una razón que os pueda retraer de expedir este acto legislativo, que será aplaudido por todo corazón progresista y patriota? Creo que no.

Argüirase (argüirase) quizá que el tesoro municipal está exhausto; que son pequeños los rendimientos que se esperan de las rentas y contribuciones; que hay déficit en nuestro presupuesto. Pues bien, todos los argumentos nada valen ni nada pesan.

La idea del Proyecto no sólo corresponde a una elevada conveniencia pública y social, sino que satisface una necesidad urgente que todos sentimos y deploramos. El divino arte de la música, este arte gemelo de la poecía, que inicia en nuestro espíritu las revelaciones del sentimiento de lo bello, yace en la decadencia y en el olvido más completos. ¡Dentro de poco si su cultivo no es favorecido y apoyado habrá desaparecido de nuestras comarcas; después de haberse mostrado tan próspero y floreciente y de haber dado opimos frutos!

Traer al recuerdo, señores vocales, lo que fue este arte en época no lejana cuando el entusiasmo y el estímulo favorecieron a nuestros artistas músicos. ¿Y veréis indiferentes que se apague ese fuego sagrado? Pasto descenderá abajo, muy

abajo del lugar que ocupa como pueblo culto, si extingue el culto de la música: este, como otros cuantos ramos del saber humano, constituyen la vida de las sociedades. Hoy, a cualquier sacrificio, es indispensable el arte de las armonías; de este que según el pensamiento del erudito Peijó, hace en la tierra el noviciado del cielo. Ojalá no sólo pudiéramos emplear una suma pequeña en comprar unos instrumentos sino que nos fuera dable fundar un conservatorio, que saliera de allí un émulo del Maestro Ponce de León, aquel genio que hoy enorgullece nuestro sentimiento nacional. Para que el gasto de nuestro tesoro sea más llevadero, después de procurar que las rentas y contribuciones se recauden con pureza y celo, apliquemos nuestra atención de eliminar de nuestros gastos todo aquello que es superfluo o que no tiene, ni la reclama una necesidad urgente. Supliquemos a los empleados públicos, si es necesario, que sedan algo de sus sueldos y hagamos que estos correspondan a los recursos del tesoro. La importancia de un empleo de una República como la nuestra no debe medirse por el sueldo que disfrute sino por los sacrificios, por el espíritu de abnegación y de patriotismo de quien lo sirve.

Reservándose la Corporación el derecho de reglamentar la Banda de Música que se organice, veo que el gasto que se hará, había de convertirse en una fuente de recursos para el tesoro.

Por las razones expuestas y muchas que omito, os propongo: Dese segundo debate al Proyecto de Ordenanza que dispone la compra de unos instrumentos de música<sup>856</sup>.

Pasto 13 de enero de 1883. Juan Moncayo.

---

<sup>856</sup> AHP. Oficio fechado en enero 13 de 1883. Caja 67, Tomo I, Folio 113.

ANEXO G. Ordenanza No 17 del 7 de abril de 1927 - copia

ORDENANZA NUMERO 14 DE 1927

(ABRIL 7)

por la cual se suprime una Oficina y se adscriben sus funciones a la Gobernación del Departamento.

*La Asamblea de Nariño,*

en uso de sus facultades legales,

ORDENA:

Artículo 1º Suprímese la Provincia de Pasto, en consecuencia todos los negocios de que conoce actualmente el Prefecto de dicha Provincia, de acuerdo con las Ordenanzas vigentes, pasarán a conocimiento de la Gobernación, en la Sección respectiva.

Artículo 2º Facúltase al Gobernador del Departamento para crear un empleado con una asignación hasta de cien pesos mensuales, bajo la inmediata dependencia de la Secretaría de Gobierno, en donde deben conocerse todos los asuntos administrativos, que pasarán a su conocimiento conforme al artículo anterior.

Artículo 3º Los asuntos de la Provincia de Pasto que estuvieren siguiéndose en tercera instancia ante la Gobernación, continuarán tramitándose conforme las disposiciones vigentes anteriores a esta Ordenanza, y serán fallados como de tercera instancia.

Artículo 4º Queda reformado el artículo 10 de la Ordenanza número 58 de 1926, en cuanto a la tercera instancia en la Provincia de Pasto.

Artículo 5º Esta Ordenanza regirá desde su promulgación, y el Gobernador deberá reglamentarla en lo que concierne con el recibo de Archivo, funciones del empleado que se le faculta crear, y demás cuestiones que se presentaren para el eficaz e inmediato cumplimiento de esta Ordenanza.

Dada en Pasto, a cinco de abril de mil novecientos veintisiete.

El Presidente,

ENRIQUE ERASO NAVARRETE

El Secretario,

*Rafael Villota Ceballos*

*Gobernación del Departamento—Pasto, 7 de abril de 1927.*

Publíquese y ejecútese.

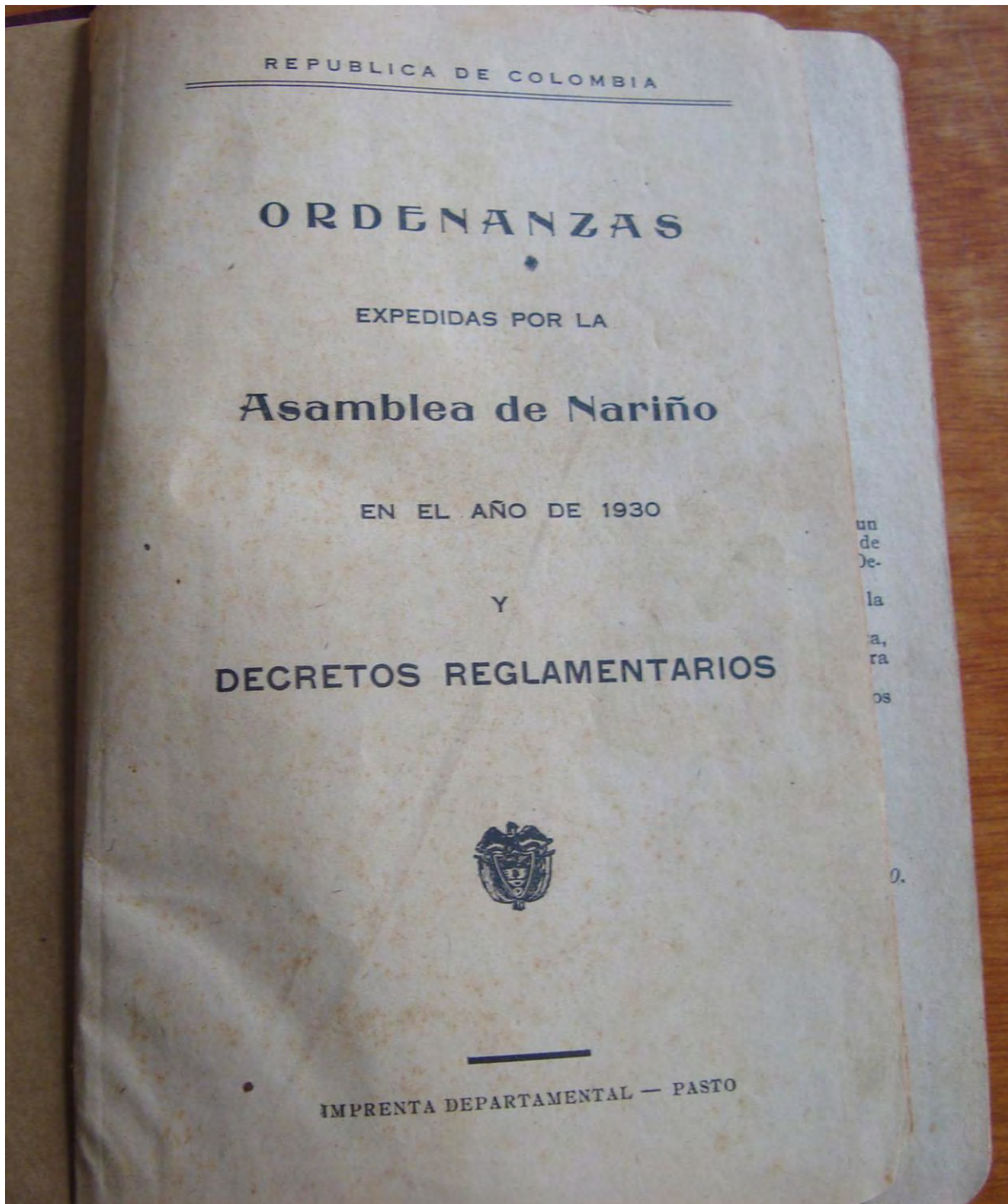
LEONIDAS DELGADO S.

El Secretario de Gobierno,

ANGEL MARÍA GUERRERO

(De la GACETA DEPARTAMENTAL número 1254, de 11 de abril de 1927).

ANEXO H. Ordenanza No. 5 del 20 marzo de 1930 - copia



ORDENANZA NUMERO 5 DE 1930

(MARZO 20)

por la cual se fija el número de Agentes y Oficiales de la Policía Departamental y se crea la Banda de Música.

*La Asamblea de Nariño,*

en uso de sus atribuciones legales,

ORDENA :

Artículo 1º El personal de la Policía Departamental constará de nueve (9) oficiales y ciento treinta (130) agentes, distribuidos por el Gobernador del Departamento entre las secciones existentes, de conformidad con la autorización contenida en el Ordinal g) de la Ordenanza número 20 de 1929.

Artículo 2º Créase la Banda de Música Departamental, compuesta del siguiente personal:

Un Director, con sueldo mensual de sesenta pesos (\$ 60,00);

Un Músico Mayor, con sueldo mensual de treinta y cinco pesos (\$ 35,00);

Ocho músicos de primera clase, con veinticuatro pesos (\$ 24,00) mensuales cada uno; y,

Treinta y dos músicos de segunda clase, con veinte pesos (\$ 20,00) mensuales cada uno.

Artículo 3º La Banda de Música será incorporada a la Policía Departamental, funcionará bajo la dependencia de su Director y tendrán todos y cada uno de los miembros que la integran el carácter de Agentes de Policía y prestarán sus servicios en los casos especiales que lo determine la Gobernación.

Artículo 4º Todos los servicios que preste la Banda, excepto las retretas públicas, serán pagados por quienes lo soliciten, de conformidad con la tarifa que señale la Gobernación, y el Director de la Banda no podrá dar una tocata mientras no se le presente el recibo del señor Tesorero General de haber sido satisfecho el pago.

Artículo 5º Para atender al pago que ocasiona el cumplimiento de la presente Ordenanza, si fuere insuficiente la partida de los sueldos del Oficial y Agentes de Policía que se suprimen, se faculta al señor Gobernador del Departamento para que abra el correspondiente crédito adicional al Presupuesto de la presente vigencia, tomándolo del capítulo o capítulos que a su juicio sean menos indispensables, o del mayor rendimiento de las Rentas.

Artículo 6º Autorízase al señor Gobernador del Departamento para reglamentar esta Ordenanza, y al señor Director de la Policía Departamental, para dictar los reglamentos internos para el servicio de la Banda de Música, los que deben ser sometidos a la revisión y aprobación de la Gobernación.

Artículo 7º Los nombramientos de los empleados a que se refiere la presente los hará la Gobernación del Departamento, atendiendo a la capacidad y competencia en el arte a que se los destina.

Artículo 8º Para atender al pago de los Directores de las Bandas de Música de las capitales de Provincia, creados por Ordenanza número 49 del año pasado, la Gobernación levantará el crédito adicional respectivo, tomándolo del Capítulo 32, Artículo 78 del Presupuesto vigente.

Artículo 9º En los términos anteriores queda reformada y adicionada la Ordenanza número 20 de 1929, y derogado el artículo 2º de la misma.

Artículo 10. Esta Ordenanza regirá desde su promulgación.

Expedida en Pasto, a catorce de marzo de mil novecientos treinta.

El Presidente,

SERGIO ELÍAS ORTIZ

El Secretario,

A. Astorquiza

Gobernación del Departamento — Pasto, marzo 20 de 1930.

Publíquese y ejecútese.

FRANCISCO ALBAN

El Secretario de Gobierno,

FEDERICO PUERTAS

El Secretario de Hacienda,

JOSÉ IGNACIO CÓRDOBA

(De la Gaceta Departamental número 1389 de 28 de marzo de 1930).

ORDENANZA NUMERO 6 DE 1930

(MARZO 22)

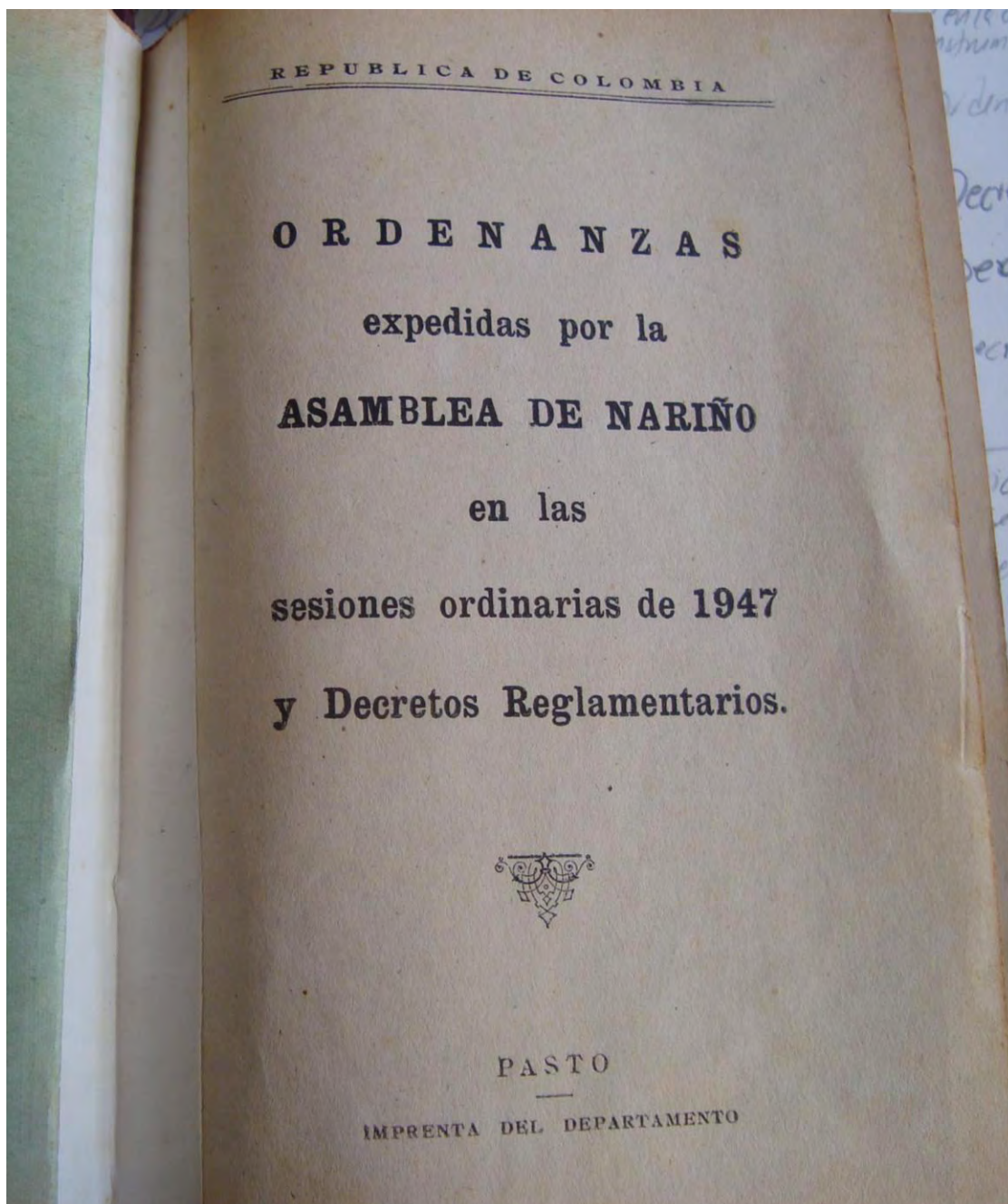
por la cual se reforma la número 1º de este año y se hace una indemnización.

La Asamblea de Nariño,

en uso de sus facultades legales,



**ANEXO I. Ordenanza No. 26 del 7 de junio de 1947 – copia**



Gobernación del Departamento - Pasto, trece de junio de mil novecientos cuarenta y siete.  
Publíquese y ejecútese.  
El Secretario de Gobierno, encargado de la Gobernación,  
Mardoqueo Apráez  
El Director de Educación, VICENTE ANDRADE

(De la Gaceta Departamental No. 2040, de 30 de junio de 1947).

ORDENANZA NUMERO 25  
(JUNIO 12 DE 1947)

por la cual se suprime un auxilio y se crean unas becas para estudiantes.  
La Asamblea de Nariño,  
en uso de sus atribuciones legales,

ORDENA:

Artículo 1º - Suprímese el auxilio de cuatrocientos pesos (\$ 400,00) que se venía destinando al Instituto Barco por medio del artículo 1º de la Ordenanza número de mayo de 1945.

Artículo 2º - Créanse las siguientes becas, así:  
a) - Dos becas para estudios profesionales, a sesenta pesos (\$ 60,00) mensuales cada una.  
b) - Siete becas para estudios secundarios a cuarenta pesos mensuales cada una.

Artículo 3º - Las becas a que se refiere el artículo anterior serán adjudicadas por la Secretaría de Educación del Departamento, a estudiantes oriundos de la ciudad de Pasto que llenen los requisitos señalados en las disposiciones vigentes al respecto.

Parágrafo. El pago de las becas creadas en la presente ordenanza se hará a los interesados mediante la presencia de los certificados de calificaciones de los respectivos establecimientos de educación, adjuntándoles a las listas de cobro de rigor.

Artículo 4º - En los términos del artículo 1º queda abrogado el artículo 1º de la Ordenanza número 8 de mayo de 1945.

Artículo 5º - Si la suma de las becas de que trata la presente ordenanza no fuere incluida en el presupuesto de esta vigencia, fáltase al señor Gobernador del Departamento para que levante los créditos necesarios o se traslade del caso para su efectividad.

Artículo 6º - Esta Ordenanza regirá desde su promulgación en el salón de sesiones de la Honorable Asamblea Departamental de Nariño, a doce de junio de mil novecientos cuarenta y siete.

El Presidente, ALFREDO BURGOS ORTEGA  
El Secretario, Nacor Bolaños

Gobernación del Departamento - Pasto, junio trece de mil novecientos cuarenta y siete.

Publíquese y ejecútese.  
El Secretario de Gobierno, encargado de la Gobernación,  
Mardoqueo Apráez  
El Director de Educación Pública, VICENTE ANDRADE

(De la Gaceta Departamental número 2040, de junio 30 de 1947).

ORDENANZA NUMERO 26

(JUNIO 7 DE 1947)

por la cual se reorganiza la banda de la Policía Nacional y se vota una partida para la adquisición de instrumental para la misma

La Asamblea de Nariño,

en uso de sus atribuciones legales,

ORDENA:

Artículo 1º - Reorganizase la Banda de la Policía Nacional, División Nariño, bajo las siguientes bases que deberán cumplirse para ser músico de ella.

a) - Ser capacitado en el arte musical y ejecutar con propiedad el instrumento de su especialización, lo que deberá comprobar mediante examen ante un tribunal designado por la Secretaría de Gobierno.

b) - No adolecer de enfermedad infecto-contagiosa, lo que deberá comprobarse con certificados médicos.

c) - Haber observado buena conducta, lo que se demostrará por medio de certificados de personas honorables o de la autoridad competente.

Artículo 2º - Podrán ingresar a la banda Departamental los músicos que lo deseen, debiendo sujetarse a concursos especiales que se celebrarán ante una junta especial que designe el Gobernador del Departamento; concursos que se harán para la ejecución de los distintos instrumentos que figuran en la Banda.

Parágrafo. Para ingresar a la Banda de la Policía se requiere ser colombiano.

Artículo 3º - De acuerdo con la ordenanza que reorganiza la Banda de la Policía habrá las siguientes categorías de músicos: Solistas, de 1a. de 2a. y 3a. categoría.

Artículo 4º - La Banda de la Policía tendrá como inmediatos superiores al Director y al músico Mayor.

Artículo 5º - Para ser Director se requiere haber sido titulado como tal en alguno de los Conservatorios de música o del extranjero, o en una escuela o academia de reconocido prestigio.

Parágrafo. En caso de personas de reconocida competencia artística y con una larga y eficiente práctica en la dirección de bandas, no se exigirá el cumplimiento del artículo anterior, circunstancia que se comprobará con certificados debidamente autorizados.

Artículo 6º - La Secretaría de Gobierno se encargará de hacer las averiguaciones del caso a fin de establecer la honorabilidad y prestigio personales del presunto Director.

Artículo 7º - Son obligaciones del Director:

- a) Elaborar y presentar a la Secretaría de Gobierno un reglamento interno de la Institución, en que se prevén, entre otras cosas, las siguientes: normas disciplinarias, horarios respectivos de ensayos, clases y retretas, división de trabajo entre los dos superiores y jefes de grupos.
- b) Instrumentar la música para la banda así: Mensualmente deberá instrumentar una pieza de primera clase, usualmente deberá instrumentar 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.
- c) Elaborará un plan de estudios teórico prácticos para la enseñanza al personal, quedando éste obligado a dictar una clase semanal.

Este plan deberá ser aprobado por las Secretarías de Gobierno y Educación.

d) Dictar las disposiciones necesarias para que los ensayos de grupos que estarán a cargo del Músico Mayor y de los jefes de grupos, se realicen conforme a sus instrucciones, supervigilando los mismos, a fin de obtener un rendimiento y capacitación apetecibles.

e) Imponer las sanciones correspondientes por las faltas de disciplina o de atrasos, tanto a los ensayos como a las retretas y demás actividades a que deben concurrir los subalternos, imponiendo multas desde cincuenta centavos hasta cinco pesos, según el caso. El producto de estas multas se destinará a la adquisición de útiles y elementos para uso profesional de la banda.

Artículo 8º - El nombramiento del Director se hará previa la celebración de un contrato, de acuerdo con lo que establece la presente ordenanza.

Artículo 9º - El músico mayor será nombrado mediante concurso si fuere necesario, a previo dictamen del señor Director, el que se basará en la reconocida competencia del agraciado y de sus cualidades morales.

Artículo 10. - En cuanto a las obligaciones de éste, serán fijadas de una manera especial en el reglamento interno de la Banda, pero de manera general, deberá ser el sustituto inmediato del Director y colaborará con éste dictando las clases que de acuerdo con el reglamento le fueren señaladas, a hacer los ensayos parciales etc.

Artículo 11. - Destínase la suma de cinco mil pesos (\$ 5.000,00) para la compra de los instrumentos más indispensables, a juicio del Director de la Banda.

Parágrafo. Esta partida se incluirá indeleblemente en el presupuesto de la próxima vigencia; en caso contrario autorizase a la Gobernación para hacer los traslados del caso.

Artículo 12. - Autorízase a la Secretaría de Gobierno para reglamentar la presente ordenanza.

Artículo 13 - Esta ordenanza regirá desde su promulgación.

Dada en salón de sesiones de la Asamblea Departamental, de Nariño a los siete días del mes de junio de mil novecientos cuarenta y siete.

El Presidente, ALFREDO BURGOS ORTEGA  
 El Secretario, Nacor Bolaños

Gobernación del Departamento. - Pasto, junio trece de mil novecientos cuarenta y siete.

Publíquese y ejecútese.

El Secretario de Gobierno, encargado de la Gobernación, MARDUQUEO APRÁEZ

El Secretario de Hacienda, IGNACIO RODRÍGUEZ GUERRERO

(De la Gaceta Departamental número 2042, de julio 4 de 1947).

ORDENANZA NUMERO 27  
(JUNIO 7 DE 1947)

por la cual se conceden unos auxilios para la ejecución de obras públicas.

La Asamblea Departamental de Nariño, en uso de sus atribuciones legales,

ORDENA:

Artículo. 1º - Vótanse las siguientes partidas para auxiliar al Municipio de Iscuandé con el fin de que lleve a cabo las Obras Públicas que a continuación se expresan:

- a) Para la terminación del templo de El Charco, mil pesos (\$ 1.000,00).
- b) Para la reparación del templo de Iscuandé, mil pesos (\$ 1.000,00).

**ANEXO J. Ordenanza No. 40 del 15 de noviembre de 1967 - copia**

recho a reclamar perjuicios o indemnizaciones, ni a instaurar acciones contra el Gobierno ni contra el Departamento por esta causa. El presente Sub-Contrato requiere para su validez la aprobación del Ministerio de Obras Públicas, previo concepto favorable de la Junta de Licitaciones, Contratos y Precios Unitarios. Será estampillado y publicado en el periódico oficial del Departamento por cuenta del Sub-Contratista, y se considerará perfeccionado desde la fecha en que el SUB-CONTRATISTA pague los derechos de publicación.

En fe de lo expuesto se firma el presente documento por los que en él han intervenido a los treinta días del mes de Junio de mil novecientos sesenta y siete (1.967).

JOSE MARIA SALAZAR BUCHELI,  
Gobernador del Departamento de Nariño.

MARIO ROSASCO B.,  
Secretario de OO. PP. Departamentales.

LUIS H. SOLARTE S.,  
Contratista.

CARLOS ROSERO MONCAYO,  
Ingeniero-Jefe Distrito de Nariño.

A PROBADO:

BERNARDO GARCÉS CORDOBA,  
Ministro de Obras Públicas.

### Asamblea Departamental

ORDENANZA NUMERO 40 DE 1967.  
(Noviembre 15)

Por la cual se reforma la estructura administrativa del Departamento de Nariño.

La Asamblea Departamental de Nariño,  
en uso de sus facultades legales,

ORDENA:

Artículo 1º—Adóptase para el Departamento de Nariño, a partir del primero de Enero de mil novecientos sesenta y ocho la siguiente estructura administrativa:

1. GOBERNACION DEL DEPARTAMENTO.
  - 1.1 Despacho del Gobernador.
  - 1.2 Oficina Técnica de Planación.
    - 1.2.1 Sección de Inv. Socioeconómicas.
    - 1.2.2 Sección de Organización y Métodos.
    - 1.2.3 Sección de Estadística.
  - 1.3 Oficina Jurídica.
  - 1.4 Departamento de Servicios Administrativos.
    - 1.4.1 Sección de Personal.
    - 1.4.2 Sección de Servicios Generales.
    - 1.4.3 Sección de Almacén y Suministros.
    - 1.4.4 Sección de Talleres y Transportes.
2. SECRETARIA DE GOBIERNO.
  - 2.1 Despacho del Secretario.
  - 2.2 División de Justicia.
  - 2.3 División de Transportes y Tránsito.
    - 2.3.1 Sección de matrículas y pases.

- 2.3.2 Sección de Kárdex.
- 2.3.3 Sección de Inspec. Regionales.
- 2.4 División Administrativa.
  - 2.4.1 Sección de Negocios Generales.
  - 2.4.2 Sección de Asuntos Municipales.

### 3. SECRETARIA DE HACIENDA.

- 3.1 Despacho del Secretario.
- 3.2 División de la Tesorería.
  - 3.2.1 Sección de Rentas.
  - 3.2.2 Sección de Pagaduría.
- 3.3 División de Presupuesto.
- 3.4 División Administrativa.
  - 3.4.1 Sección de Negocios Generales.
  - 3.4.2 Sección de Vigilancia.
  - 3.4.3 Sección de Minas.

### 4. SECRETARIA DE EDUCACION.

- 4.1 Despacho del Secretario.
- 4.2 División Pedagógica.
  - 4.2.1 Sección Administrativa.
  - 4.2.2 Sección de Educación Básica.
  - 4.2.3 Sección de Educación Media.
  - 4.2.4 Sección de Asistencia Social Escolar.

### 4.3 DIVISION DE EXTENSION CULTURAL.

- 4.3.1 Sección de Letras y Artes.
- 4.3.2 Sección de Turismo.
- 4.3.3 Sección de Imprenta y Publicaciones.

### 5. SECRETARIA DE FOMENTO Y DESARROLLO.

- 5.1 Despacho del Secretario.
- 5.2 División de Agricultura y Ganadería.
  - 5.2.1 Sección de Programas Agrícolas.
  - 5.2.2 Sección de Programas Pecuarios.
  - 5.2.3 Sección de Recursos Naturales.
- 5.3 División de Obras Públicas.
  - 5.3.1 Sección de Ingeniería y Diseños.
  - 5.3.2 Sección de Construcciones y Conservación.
- 5.4 División de Acción Comunal y Cooperativismo.
- 5.5 División Administrativa.

Artículo 2. De conformidad a la estructura establecida en el artículo anterior, créase la Secretaría de Fomento y Desarrollo y suprímense las Secretarías de Obras Públicas y de Agricultura y Ganadería. De igual manera se crea el Departamento de Servicios Administrativos y la Oficina Jurídica, adscritos a la Gobernación del Departamento y se suprime la Secretaría Privada del Despacho del Gobernador.

Parágrafo: Las demás Divisiones, Departamentos, Secciones y Oficinas de la actual organización administrativa departamental, se suprime y se modifican de acuerdo con la estructura establecida en el artículo 1o. de esta Ordenanza.

Artículo 3. Frente a cada una de las Secretarías del Despacho habrá un Secretario, de libre nombramiento y remoción por el Gobernador, a quien corresponderá la dirección y coordinación de su respectiva dependencia de conformidad con la distribución de funciones a nivel de División y Sección, a que se refiere esta Ordenanza.

Artículo 4. Para el normal desarrollo de sus actividades, cada Secretaría del Despacho dispondrá del personal técnico y administrativo que las necesidades exijan.

Parágrafo: El personal de planta de la administración pública, la nomenclatura de sus cargos y sus asignaciones, así como la ubicación jerárquica en grados niveles, solo podrá ser modificada mediante la Ordenanza anual de Asignaciones Civiles, con base en el estudio que deberá presentarse cuando para ello haya lugar por el ejecutivo departamental, teniendo en cuenta las necesidades y posibilidades Administrativas, económicas y sociales.

Artículo 5. La provisión de cargos de que tratan los artículos 3 y 4 de la presente Ordenanza se harán de acuerdo con las normas constitucionales y legales, sobre paridad y competencia en cada ramo.

Artículo 6. Corresponde a la Gobernación del Departamento, el cumplimiento de las siguientes funciones generales:

#### 1 GOBERNACION DEL DEPARTAMENTO.

##### 1.1 Despacho del Gobernador.

- ° Formulación y ejecución de la política administrativa general del Departamento y delegación de funciones en las distintas Secretarías, según la especialidad de las mismas.

- ° Dirección y coordinación de las actividades de la administración Pública del Departamento.

- ° Cumplimiento de las funciones asignadas a los Gobernadores por la Constitución Nacional y el Código de Régimen Político y Municipal y las Leyes y Decretos que los adicionan y reforman.

##### 1.2 Oficina Técnica de Planeación.

###### 1.2.1 Despacho del Director.

- ° Dirección y Coordinación de la elaboración de un plan de Desarrollo Económico y Social del Departamento, en concordancia con los planes específicos de cada Secretaría.

- ° Preparación y presentación de informes al Gobierno Departamental sobre la situación económica de la región y las medidas que estime conveniente adoptar.

- ° Coordinación con las entidades públicas y privadas de las actividades que tiendan a la programación del desarrollo económico y social del Departamento y de cada uno de sus Municipios.

###### 1.2.2 Sección de Inv. Socio-económicas.

- ° Estudio socio-económico del Departamento y sus Municipios.

- ° Programación de líneas de actividad socioeconómica y sociocultural, a corto y largos plazos.

- ° Programación del Presupuesto.

- ° Asesoría económica general para el sector Público.

###### 1.2.3 Sección de Organización y Métodos.

- ° Realización de estudios sobre racionalización de procesos administrativos Departamentales.

- ° Estudio y análisis sobre estructura orgánica, métodos y procedimientos.

- ° Aplicación de las reformas e inspección permanente de ellas para su mejor organización y funcionamiento.

- ° Asistencia técnica a los Municipios en problemas administrativos.

- ° Estudio sobre las necesidades de equipo de Oficina, diseños y control de formularios en las dependencias departamentales.

- ° Elaboración de manuales de funcionamiento.

- ° Ingeniería administrativa general en el nivel departamental y municipal.

###### 1.2.4 Sección de Estadística.

- ° Recolección y análisis de las estadísticas necesarias para la Oficina de Planeación, (sector público y privado).

- ° Recopilación de estudios e informes estadísticos suministrados por entidades públicas y privadas.

- ° Coordinación con otras entidades, sobre las estadísticas que deben realizarse en el Departamento.

- ° Elaboración y publicación del Anuario estadístico del Departamento y producción de boletines mensuales de estadística.

###### 1.3 Oficina Jurídica.

- ° Asesoría Jurídica integral para la administración Departamental.

- ° Sustanciación en las ejecuciones por jurisdicción coactiva.

- ° Trámite para desocupación de inmuebles.

- ° Estudio de documentos sobre cartas de naturalización.

- ° Revisión y emisión de concepto jurídico sobre los contratos de cualquier índole que celebre el Departamento en cualquiera de sus dependencias y vigilancia en la legislación y efectividad de los mismos; los asuntos relacionados con Cabildos o Resguardos Indígenas existentes en el Departamento de conformidad con la Legislación Civil Pre existente; las resoluciones que sobre prestaciones dicte la Caja de Previsión Social del Departamento y que lleguen a consulta o apelación ante la Gobernación.

- ° Estudio y reparación de los proyectos de Decreto u Ordenanzas que considere convenientes y solicite al Gobernador.

- ° Codificación de las normas legales relacionada con el Departamento y actualización permanente de éstas.

#### 1.4 Departamento de Servicios Administrativos.

° Dirección y coordinación de la política de personal y suministros, talleres y transporte y servicios generales del Departamento.

##### 1.4.1 Sección de Personal.

° Reclutamiento del personal técnico y administrativo del Departamento.

° Trámite de solicitudes de empleo.  
° Exámenes y entrevistas.  
° Traslado, ascensos y renunciaciones.  
° Cursos de capacitación y adiestramiento.

° Registro en Kárdex y controles generales.

° Expedición de certificados y copias de Documentos.

° Control de ausencias por enfermedad, licencias o vacaciones.

° Coordinación de actividades de funcionarios y servicios asistenciales.

° Programa de mejoramiento para el personal.

° Sanciones (amonestaciones, multas, suspensiones e insubstancias).

° Reclamos.

##### 1.4.2 Sección de Servicios Generales.

° Establecimiento de normas técnicas para la organización, consulta y actualización del Archivo General del Departamento.

° Organización y control de los servicios de aseo y vigilancia de las distintas dependencias gubernamentales.

° Servicio de información para el público.

##### 1.4.3 Sección de Almacén y Suministros.

° Adquisición, conservación y suministro de elementos y especies para todas las dependencias administrativas del Departamento.

° Atención de todo lo relacionado con cotizaciones, pedidos, facturas y recibos.

° Actas de Alta y Baja.

° Despacho de los pedidos y registro de salida de los bienes muebles.

° Inventarios permanentes de los bienes muebles en Almacén o en poder de las Secciones y verificación una vez al año de la situación del Almacén.

##### 1.4.4 Sección de Talleres y Transportes.

° Reparación de Maquinaria, equipos y vehículos del Departamento.

° Dirección y Control de Talleres.

° Hoja de vida de cada uno de los vehículos bajo su administración y control sobre el mantenimiento de cada uno de ellos para la rendición de informes periódicos sobre el costo del Transporte Oficial.

Artículo 7º—Corresponde a la Secretaría de Gobierno, el cumplimiento de las siguientes funciones generales:

## 2. SECRETARIA DE GOBIERNO.

### 2.1 Despacho del Secretario.

° Formulación y ejecución de la política de orden público en el Departamento.

° Coordinación de las actividades de los Alcaldes.

° Dirección y coordinación de las actividades de la Secretaría.

### 2.2 División de Justicia.

° Coordinación de los organismos encargados del control y conservación del orden público interno, en todo el territorio Departamental.

° Segunda instancia de los asuntos señalados en el Código de Policía.

° Segunda instancia de las contravenciones y delitos contra la propiedad y lesiones personales.

° Segunda instancia de los fallos de los Alcaldes e Inspectores de Policía.

° Trámite relativo al reconocimiento de Personerías Jurídicas.

° Trámite relativo del Derecho de peticiones.

° Apelaciones en los negocios sobre control de precios.

° Trámite relativo a la ocupación de vías públicas.

### 2.3 División de Transportes y Tránsito.

#### 2.3.1 Sección de Matrículas y Pases.

° Cumplimiento de funciones establecidas por la Superintendencia Nacional del Transporte.

° Tramitación de autorizaciones de funcionamiento y cancelación de empresas de transporte en el Departamento.

° Expedición de patentes, licencias, matrículas de servicio público y privado, urbano e interdepartamental.

° Reglamentación del tránsito urbano.

° Fijación de itinerarios para las empresas departamentales de Transporte.

#### 2.3.2 Sección de Kárdex.

° Organización, clasificación y manejo del Kárdex.

° Expedición de datos informativos.

#### 2.3.3 Sección de Inspec. Regionales.

° Control de Actividades de las Inspecciones Regionales de Tránsito en el Departamento.

### 2.4 División Administrativa.

#### 2.4.1 Sección de Negocios Generales.

° Tramitación administrativa general.

° Elaboración de Resoluciones sobre aceptación de fianzas de jueces del Departamento.

° Fijación de cauciones para publicaciones periódicas.

° Expedición y revalidación de pasaportes.

° Expedición de permisos para viajar al Ecuador.

#### 2.4.2 Sección de Asuntos Municipales.

° Control de actividades administrati.

vas de las Alcaldías, e Inspecciones Municipales.

Artículo 8.—Corresponde a la Secretaría de Hacienda, el cumplimiento de las siguientes funciones generales:

### 3. SECRETARÍA DE HACIENDA.

#### 3.1 Despacho del Secretario.

° Formulación y ejecución de la política financiera del Departamento.

° Dirección y Coordinación de las actividades de la Secretaría.

#### 3.2 División de Tesorería.

##### 3.2.1 Sección de Rentas.

° Recaudo de Rentas e Ingresos Departamentales, Aportes, Auxilios y otros Ingresos al Tesoro Departamental.

° Presentación diaria del Estado de Caja al Secretario y al Contralor del Departamento.

° Ejecución coactiva de las deudas Departamentales.

° Rendición de cuentas a Contraloría Departamental.

##### 3.2.2 Sección de Pagaduría.

° Pago oportuno de Asignaciones Civiles y Jornales a Trabajadores Departamentales.

° Pago de gastos ordenados, de conformidad con las disposiciones legales pertinentes.

° Ejercicio de las funciones que le fueren asignadas por el Tesorero General del Departamento.

#### 3.3 División de Presupuesto.

° Preparación del Decreto de liquidación del Presupuesto aprobado por la Asamblea.

° Información permanente al Gobernador y Secretario de Hacienda sobre la situación presupuestal del Departamento.

° Información permanente a los Secretarios sobre la situación presupuestal de sus respectivas carteras.

° Control y registro de la ejecución pasiva del Presupuesto.

° Preparación del Acuerdo Mensual de Gastos para aprobación del Consejo de Gobierno.

° Ordenación del Gasto público.

° Preparación de informes contables sobre situación presupuestal y deuda pública.

#### 3.4 División Administrativa.

##### 3.4.1 Sección de Negocios Generales.

° Vigilancia en el cumplimiento de las normas orgánicas de Secretaría de Hacienda y el desempeño eficiente de las funciones técnicas y administrativas de la misma.

° Tramitación ante el Departamento de Servicios Administrativos de los asuntos relacionados con la Administración de personal, suministros, servicios generales, transportes y publicaciones.

° Velar por el recaudo y administración de las Rentas del Departamento.

##### 3.4.2 Sección de Vigilancia

° Control administrativo sobre los

Agentes de Rentas y empleados de manejo.  
° Control sobre los Resguardos de Rentas.

° Vigilancia en el trámite de todos los negocios sobre fraude al Fisco Departamental, e investigaciones administrativas ordenadas por el Ejecutivo Departamental.

##### 3.4.3 Sección de Minas.

° Sustanciación en el trámite de adjudicación de minas.

Artículo 9.—Corresponde a la Secretaría de Educación, el cumplimiento de las siguientes funciones generales:

### 4. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN.

#### 4.1 Despacho del Secretario.

° Formulación y ejecución de la política educativa del Departamento.

° Dirección y Coordinación de las actividades de la Secretaría.

#### 4.2 División Pedagógica.

##### 4.2.1 Sección Administrativa.

° Tramitación de los asuntos de carácter general relacionados con la Secretaría.

° Tramitación de todo lo relacionado con el escalafón del Magisterio de acuerdo a las normas establecidas.

° Organización y dirección de cursos de formación para el Magisterio en coordinación con El SENA, Incadelma, Oapec y entidades similares.

° Establecimiento de un plan de becas y determinación de las normas para su adjudicación.

° Revisión de los certificados, diplomas y títulos de enseñanza media y superior.

° Concesión de licencias de funcionamiento para establecimiento de enseñanza elemental y media.

° Organización del archivo de la Secretaría en una forma que concentre toda la información y documentación referente al campo educativo.

##### 4.2.2 Sección de Educación Física.

° Organización, dirección y supervisión de la educación pro-escolar, primaria, vocacional y alfabetización, según las normas del ministerio de Educación Nacional.

° Estudio y solución de los problemas de educación básica.

° Correlación con entidades públicas y privadas de educación básica.

##### 4.2.3 Sección de Educación Media.

° Organización, dirección y supervisión de la educación secundaria, normalista y de comercio, según las normas del Ministerio de Educación Nacional.

° Estudio y solución de los problemas de la educación media.

° Dirección y coordinación de la educación Física.

° Correlación con entidades públicas y privadas de educación media.

##### 4.2.4 Sección de Asistencia Social Escolar.

° Dirección y coordinación de todas las

actividades encaminadas a la prestación de los siguientes servicios:

Servicio Médico y Odontológico contando con la directa colaboración del Servicio de Salud Pública.  
 ° Servicio de Incadelma y Oapec, como funciones adscritas.

#### 4.3 División de Extensión Cultural.

##### 4.3.1 Sección de Letras y Artes.

° Ejecución de programas de carácter cultural como seminarios, simposios, mesas redondas y conferencias.  
 ° Concursos Literarios.  
 ° Bibliotecas.  
 ° Cine y T. V. educativos.  
 ° Organización de grupos escénicos y conjuntos folklóricos.

##### ° Banda de Música.

° Recitales y conciertos  
 ° Exposiciones de Arte.  
 ° Espectáculos públicos.

##### 4.3.2 Sección de Turismo.

° Programas turísticos desarrollados directamente o por conducto de las Entidades de Turismo Nacional o Regional.

##### 4.3.3 SECCION DE IMPRENTA Y PUBLICACIONES.

° Publicaciones e impresos oficiales y culturales.

Artículo 10. Corresponde a la Secretaría de Fomento y Desarrollo el cumplimiento de las siguientes funciones generales:

#### 5 SECRETARÍA DE FOMENTO Y DESARROLLO.

##### 5.1 Despacho del Secretario.

° Formulación y ejecución de la política de inversiones del Departamento.

° Dirección y coordinación de las actividades de la Secretaría.

##### 5.2 División de Agricultura y Ganadería.

##### 5.2.1 Sección de Programas Agrícolas.

° Fomento de la Agricultura en el Departamento.

° Introducción de cultivos económicos.

° Sanidad vegetal.

##### 5.2.2 Sección de Programas Pecuarios.

° Fomento de Campañas Pecuarias en el Departamento.

° Sanidad Animal.

##### 5.2.3 Sección de Recursos Naturales.

° Incremento y conservación de los recursos naturales.

° Hoyas hidrográficas.

° Establecimiento de bosques industriales;

° Aguas: Control y Estabilización de caudales.

° Establecimiento de bosques industriales.

° Aguas: Control y Estabilización de caudales.

° Caza y Pesca: control y fomento.

##### 5.3 División de Obras Públicas.

##### 5.3.1 Sección de Ingeniería y Diseños.

° Asistencia técnica para obras municipales.

° Interventoría y solución en problemas de Arquitectura.

° Reparación de edificios departamentales.

° Planos y diseños para construcciones.

##### 5.3.2 Sección de Construcciones y

##### Conservación.

° Construcción y Conservación de las Obras Públicas Departamentales.

##### 5.4 División de Acción Comunal y Cooperativismo.

° Programas de salud, vivienda, alfabetización y economía.

° Coordinación y asistencia técnica.

° Mejoramiento y fomento agropecuario.

° Fomento y organización de cooperativas de Producción, Distribución, Consumo e integrales.

° Cooperativas de Ahorro y Crédito.

° Organización de Cooperativas para el fomento de la artesanía y pequeñas industrias familiares.

##### 5.5 División Administrativa.

° Trámites administrativos.

° Adjudicación de baldíos.

° Correspondencia y archivo.

Parágrafo: En la División de Agricultura y Ganadería de que trata este Artículo continuará funcionando el Fondo Rotatorio Agropecuario en la forma prevista en el estatuto orgánico del mismo—Decreto Número 2 de 1.947.

Artículo 11. Corresponde al Servicio de Salud de Nariño, el cumplimiento de las funciones que hasta la presente fecha ha efectuado la Secretaría de Salud Pública y las relacionadas con Nutrición, Sanidad y Restaurantes Escolares. Igualmente las que en el servicio, delegue el Ministerio de Salud Pública y las que antes tenía a su cargo la Beneficencia de Nariño en el campo asistencial. Dichas funciones se ejecutarán de conformidad a lo estatuido en el contrato firmado entre el Ministerio de Salud Pública y la Gobernación de Nariño.

Artículo 12. Además de las funciones generales a que se refiere los Artículos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de esta Ordenanza, la Gobernación del Departamento y las Secretarías del Despacho, cumplirán con las funciones análogas y conexas que, directa o indirectamente se relacionen con ellas.

Artículo 13. Mediante Decretos reglamentarios emanados del Despacho del Gobernador y de la respectiva Secretaría, se hará la distribución del trabajo—(asignación de funciones a nivel de cargos)—entre los funcionarios de la Gobernación del Departamento y de cada una de las Secretarías.

Lo mismo de la Banda ya eran unidos desde 1953



Artículo 14. Se organizarán además en la Gobernación del Departamento y en cada uno de los Secretarías, las Juntas y Comités asesores que se requiera para el mejor funcionamiento de las mismas.

Parágrafo: La estructura y funciones de las Juntas y Comités a que se refiere este Artículo, se determinarán mediante Decretos reglamentarios emanados del Despacho del Gobernador y de la respectiva Secretaría.

Artículo 15. Quedan derogadas todas las disposiciones que sean contrarias a esta Ordenanza y reformadas las compatibles con ella.

Artículo 16. Esta Ordenanza empezará a regir a partir del primero de enero de mil novecientos sesenta y ocho.

Dada en Pasto, en el Salón de Sesiones de la Honorable Asamblea Departamental de Nariño, a los dieciséis días del mes de Noviembre de mil novecientos sesenta y siete.

El Presidente,

FRANCISCO JAVIER REVELO H.

El Secretario General,

*Angel María Delgado O.*

#### CONSTANCIA

El suscrito Secretario General de la H. Asamblea Departamental de Nariño,

#### AUTENTICA:

Que la presente Ordenanza número 40, fue aprobada por la Honorable Asamblea Departamental de Nariño, después de haber recibido sus tres (3) debates reglamentarios, durante los días veinticuatro (24) de Octubre, quince (15) y dieciséis (16) de noviembre de mil novecientos sesenta y siete (1.967) y se firmó en sesión plenaria por el señor Presidente y su Secretario.

Pasto, 16 de noviembre de 1967.

*Angel María Delgado Ortiz,*  
Secretario General.

Gobernación de Nariño.-Pasto, noviembre (20) de mil novecientos sesenta y siete (1.967).

Publíquese y ejecútese.

El Gobernador de Nariño,

JOSE MARIAS CAZAR BUCHELI

El Secretario de Hacienda Deptal.

LUIS ANTONIO ERASO GALLARDO

El Secretario de Educación,

FRANCISCO VELA HERRERA.

El Secretario de Agricultura,

FRANCISCO JAVIER ZARAMA.

El Secretario de Obras,

MARIO ROSASCO E.

## Gobierno Departamental

RESOLUCION NUMERO DE 1132 1967  
(Diciembre 18)

Por la cual se reconoce Personería Jurídica a una entidad.

El Gobernador del Departamento,  
en uso de sus atribuciones legales, y  
CONSIDERANDO:

#### RESUELVE:

Primero.—Reconocer, como en efecto reconoce, como Persona Jurídica a la Entidad denominada Junta de Acción Comunal de la vereda Alto de San Miguel de Téllez, Mupio de Funes, Departamento de Nariño, y cuyo actual representante legal, en su calidad de Presidente de la citada Institución, es el Sr. Hermógenes Alfredo Erasó.

Segundo.—Aprobar, como en efecto aprueba, los estatutos presentados.

Tercero.—Ordenar se inscriba en el Libro que para tal efecto se lleva en la Secretaría de Gobierno, al señor Hermógenes Alfredo Erasó, como representante legal de la Junta de Acción Comunal de la vereda Alto de San Miguel de Téllez, en su carácter de Presidente.

Esta Resolución surtirá todos sus efectos legales, quince días después de su publicación en la Gaceta Departamental.

Cópiese, publíquese y cúmplase.

Dada en Pasto, a los dieciocho días del mes de Diciembre de mil novecientos sesenta y siete.

Rvdo.—JER.

El Secretario de Gobierno encargado de la Gobernación,

ARNULFO GUERRERO R.

El Subsecretario de Gobierno,

JORGE ENRIQUE ROMO Y.

RESOLUCION NUMERO 780 DE 1967  
(Septiembre 6)

Por la cual se reconoce Personería Jurídica a una Entidad.

El Gobernador del Departamento,

en uso de sus atribuciones legales, y  
CONSIDERANDO:

#### RESUELVE:

Primero.—Reconocer, como en efecto reconoce, como Persona Jurídica a la Entidad denominada Junta de Acción Comunal de la vereda Alto de San Miguel de Téllez, Mupio de Funes, Departamento de Nariño, y cuyo actual representante legal, en su calidad de Presidente de la citada Institución, es el Sr. Hermógenes Alfredo Erasó.

**ANEXO K. Marcha *Bodas de plata* y pasillo *Elvira* - copia**



# Bodas de Plata.

Marcha

J. Zaruma

No. 2

A handwritten musical score for a march titled "Bodas de Plata" by J. Zaruma. The score is written on aged, yellowed paper and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring complex rhythmic patterns and dense chordal textures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in pencil or light ink, including the number "11" in the first system, "12" in the second, and "13" in the third. The paper shows signs of wear, with some staining and a slightly uneven texture.

A handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *p*, *TRIO*, and *FIN*. The score is written on aged, slightly stained paper. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system has a *TRIO* marking above the staff. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *cresc...* marking. The fifth system has a *f* marking. The sixth system ends with a *FIN* marking.



ANEXO L. Vals Bertha. Julio Zarama - copia

*Bertha* Valse por Julio Zarama

*Andante*

*Introducción*

*dim.*

*ritard*


*tempo*

*ff*

Carl Fischer, New York  
No. 2-14-1000

A page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains eight systems of music, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and symbols, including a large 'A2' in the first system and a '3' in the fourth system. The handwriting is somewhat informal and shows signs of being a working draft or a student's composition. The paper appears slightly aged and has some faint smudges.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. It consists of eight systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various musical symbols. There are several annotations in pencil, including circled notes, arrows, and the word "Figuration" written in a stylized script. The page is numbered "3'" at the top center. The handwriting is in dark ink on aged paper.

 Carl Fischer, New York  
No. 3-24 (Rev.)



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string instrument. The page contains ten systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A prominent marking "mf" (mezzo-forte) is written above the second system. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score appears to be a study or a practice piece, given the complexity of the passages and the use of dynamic markings.

This image shows a page of handwritten musical notation for guitar, likely a study or exercise. The score is written on ten staves, with the first four staves containing a melodic line and the last six staves containing a harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece is identified as 'Carl Fischer, New York, No. 2-14 Study' in the bottom left corner. The handwriting is in ink on aged paper.

Carl Fischer, New York,  
No. 2-14 Study.

A page of handwritten musical notation, likely a guitar score, consisting of ten systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Chord symbols are written in the left margin of each system, including G, C, Bb7, Eb, G, D, C, and G. Some systems have a double bar line with a '2' above it, indicating a second ending. The handwriting is in black ink on a white background.

Handwritten musical score on a page with eight systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "Toda" in the third system, "Molto" in the fourth system, and "Poco" in the seventh system. The bottom left corner features a circular logo and the text "Carl Fischer, New York" and "No. 8-13-1000".

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or guitar. The page is filled with seven systems of musical staves. Each system consists of two staves, one for the upper voice and one for the lower voice. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several instances of double bar lines with repeat signs (two diagonal slashes) across the systems. Handwritten annotations in pencil or light ink are scattered throughout, including chord symbols like 'Dm', 'G', and 'F#m', and some illegible scribbles. The paper appears aged and slightly yellowed, and the handwriting is somewhat hurried and sketchy.

Handwritten musical score on a page with six systems of staves. The first system contains handwritten musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The second system includes a "rit." marking. The third system has a "p" marking. The fourth system features a "ff" marking. The fifth system ends with a double bar line and the handwritten text "Finis" and "rit. esp. piano". The bottom left corner contains a circular logo and the text "East Flushing, New York" and "No. 1014 Ave."

## ANEXO M. Listado de valeses Banda Dptal de Nariño - copia

VALSES				
No	OBRA	NOTAS	COMPOSITOR	SE ENCUENTRA
1.	BERTHA		J. ZARAMA	Sí
2.	DOLORES		E. WALDTEUFEL	Sí
3.	ALICE		F. SABATHIL ROTH	Sí
4.	EVA	SOBRE MOTIVOS DE F. LEHAR	DEMETRIO DORADO	Sí
5.	MAGDALENA		E. WALDTEUFEL	Sí
6.	ESTHER		D.R.	Sí
7.	ALICIA		D.R.	Sí
8.	CUENTOS DE LOS BOSQUES DE VIENA		J. STRAUSS	Sí
9.	A ORILLAS DEL DANUBIO AZUL		J. STRAUSS	Sí
10.	PINCELADAS DE LA RIOJA		D. MATEO	Sí
11.	HORAS TRISTES		JIMENEZ	Sí
12.	LOS PATINADORES		E. WALDTEUFEL	Sí
13.	LA VIUDA ALEGRE		F. LEHAR	Sí
14.	ORO Y PLATA		F. LEHAR	Sí
15.	SOBRE LAS OLAS		JUVENTINO ROSAS	Sí
16.	OLD TIMERS		M. L. LAKE	Sí
17.	AU PAYS BLEU		JULES KLEIN	Sí
18.	ROSAS DE ORIENTE		I. IVANOVICI	Sí
19.	TOUJOURS OU JAMAIS		E. WALDTEUFEL	Sí
20.	JOLLY FELLOWS WALTZ		R. VOLLSTEDT	Sí
21.	SECRETOS		LUIS A. CALVO	Sí
22.	LA GOLONDRINA		N. SERRADELL	Sí
23.	JOLLY GIRLS		R. VOLLSTEDT	Sí
24.	AMERICA		RITO MANTILLA	Sí
25.	SUEÑOS DE ARTISTA		R. VOLLSTEDT	Sí
26.	EL DEBUTANTE		W. SANTHELMANN	Sí
27.	A LA BIEN AMADA		E. SCHUTT OP. 59	Sí
28.	VALSE BLUETTE		RICHARD DRIGO	Sí
29.	VALSE TRSITE	FROM KUOLEMA	JEAN SIBELIUS	Sí
30.	TENTACION		DAVID BOLOGNES	Sí
31.	LAS SIRENAS		E. WALDTEUFEL	Sí
32.	ENCANTO DE UN VALS		OSCAR STRAUSS	Sí
33.	HOMENAJE A LAS DAMAS		E. WALDTEUFEL	Sí
34.	A TI		E. WALDTEUFEL	Sí
35.	EMBELESO ETERNO		LOUIS GAGNE	Sí
36.	CAPRICO		A. RUBINSTEIN	Sí
37.	THAT SAXOFONE		BERRY SISK	Sí

38.	AMOR POR AMOR		I. IVANOVICI	Sí
39.	SUEÑOS DE PRIMAVERA		J. STRAUSS	Sí
40.	ONDAS DEL DANUBIO		I. IVANOVICI	Sí
41.	INVITACION A LA DANZA	EN SERENATA 12	C. M. VON WEBER	Sí
42.	LA CASTA SUSANA		GILBERT	Sí
43.	TODO PARIS		D.R.	Sí
44.	HORAS DEAMOR		AUGUSTO ORDOÑEZ	Sí
45.	AU TRIANON		ESTEBAN MARTI	Sí
46.	TRES JOLIE		E. WALDTEUFEL	Sí
47.	ESPAÑA		E. WALDTEUFEL	Sí
48.	PERLAS Y FLORES		CHAVEZ PINZON	Sí
49.	AMOR Y PRIMAVERA	VALS	E. WALDTEUFEL	Sí
50.	MIMOSA		SIDNEY JONES	Sí
51.	EL HOMBRE AZUL		D.R.	Sí
52.	CORAZON DE MUJER	VALS	D.R.	Sí
53.	ADORADA	VALS	D.R.	Sí
54.	LA BAILARINA	VALS	D.R.	Sí
55.	MI SUEÑO		E. WALDTEUFEL	Sí
56.	OCTAVA TANDA		PONCE DE LEON	Sí
57.	VALS DE LAS FLORES	DE CASCANUECES	P. TCHAIKOVSKY	Sí
58.	THE DOLLAR PRINCES		LEO FALLS	Sí
59.	FLORES DEL BOSQUE		W. L. SAKAGOS	Sí
60.	MANOJO DE ENSUEÑOS		J. QUINTERO	Sí
61.	ENCANTO		LUIS A. CALVO	Sí
62.	PRELUDIO, CUARTETO Y FINAL 2º DE LA OPERA "LUCIA DE LAMEMOOR"		G. DOIZETTI	Sí
63.	DESFILE DE ILUSIONES		J. QUINTERO	Sí
64.	SI ... NO		J. QUINTERO	Sí
65.	GENTLEMAN		LUIS A. CALVO	Sí
66.	AMOR DE ARTISTA	VALS	LUIS A. CALVO	Sí
67.	HORAS DEL ALBA		P. M. PINO	Sí
68.	MOONLIGH ON THE HUDSON		ANDREW HERMAN	Sí
69.	PLEGARIA A LA VIRGEN DE LAS LAJAS		VICTORIANO RIASCOS	Sí
70.	LA DUQUESA DE BALTABARIN		D.R.	Sí
71.	ALEGRÍAS DEL AMOR		KREISLER	Sí
72.	GRAN VALS DE CONCIERTO		J. M. NAVARRO	Sí
73.	ENCANTO DE UN VALS		LUIS GREGH	Sí
74.	LA INMENSIDAD		LUIS GREGH	Sí
75.	RECUERDOS DE BIARRITZ	VALS	D.R.	Sí
76.	NUPCIAS DE LOS VIENTOS	RECUERDOS DE BALTABARIN	D.R.	Sí
77.	EVA		D.R.	Sí
78.	BARCAROLA Y FINAL 2º ACTO		OFFENBACH	Sí
79.	POMONE		E. WALDTEUFEL	Sí
80.	SLEEPING BEAUTY	EN MARCHA NO. 62	P. TCHAIKOVSKY	Sí



81.	LA POUPEÉ		L. DELIBES	Sí
82.	TESORO MIO		BECUCCI	Sí
83.	MIRANDO LA AURORA	EN PASILLO NO. 39	ALVARO MARTÍNEZ	Sí
84.	TARDES DE LA VIDA		GABRIEL SALAS	Sí
85.	AMISTAD		JOSÉ ALEJANDRO MORALES	Sí
86.	TESTIMONIO		-	Sí

## ANEXO N. Catálogo de Manuel J. Zambrano - copia

MANUEL J. ZAMBRANO

Toda la obra aquí registrada está escrita para piano y se conserva en fotografía digital, dado que el número es considerable no se colocarán estos datos en cada numeral. Es pertinente anotar, que de las 2.406 composiciones de Zambrano sólo se incluyen en este catálogo 1.615.

### LIBRO I

1. UNIÓN MUSICAL NARIÑENSE. MARCHA.
2. AL CALOR DEL HOGAR. TANGO.
3. ZOILA. PASILLO.
4. DOS CORAZONES. PASILLO.
5. CLARA ELISA. PASILLO.
6. ROCIO MAÑANERO. PASILLO.
7. AMOR SECRETO. PASILLO LENTO.
8. ALMA COLOMBIANA. PASILLO.
9. PARECE MENTIRA. PASILLO.
10. ME ENTUSIASMAN TUS MIRADAS. PASILLO.
11. YO TE AMO. PASILLO.
12. DULCE EVOCACIÓN. PASILLO.
13. SOÑÉ SER TUYO. PASILLO.
14. YO TE AMO. PASILLO.
15. ANGELITA. PASILLO.
16. CRISANTEMAS. POLCA.
17. MANUELITA. POLCA.
18. LÁGRIMAS DE TUS OJOS. PASILLO.
19. CONCENTRACIÓN. PASILLO.
20. EL TRINAR DE TUS BESOS. PASILLO COLOMBIANO.
21. NIDAL DE AURORAS. PASILLO.
22. HORAS FUGACES. PASILLO.
23. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
24. AMOR DE CORAZONES. PASILLO.
25. GENTE ALEGRE. PASILLO.
26. PRIMERO DE OCTUBRE 1.933. PASILLO.
27. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
28. JUVENTUD ALEGRE. PASILLO.
29. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
30. AMOR ETERNO. PASILLO.
31. VIDA SOLTERA. PASILLO.
32. ¡UN AMANECER! PASILLO.
33. CANTO POR NO LLORAR. PASILLO.
34. PROMESAS. PASILLO.
35. SIN DECIRNOS ADIÓS. PASILLO.

36. AMOR Y BESOS. PASILLO.
37. NIDO DE FLORES. PASILLO.
38. DÍA FELIZ. PASILLO.
39. EL HUERFANITO. VALS.
40. SUAVE ATARDECER. VALS.
41. OFRENDA AL ARTE. VALS.
42. A TI VAN MIS RECUERDOS. VALS.
43. SANTUARIO DE AMOR. VALS.
44. RUMOR DE LÁGRIMAS. VALS.
45. FUENTE DE AMORES. VALS LENTO.
46. BÉSAME OTRA VEZ. VALS.
47. OJOS DE CIELO. CANCIÓN.
48. ATRIZ. TANGO.
49. DELICIOSOS DÍAS DE VERANO. PASILLO.
50. ESCÚCHAME. PASILLO.
51. ESTOY ESCUCHÁNDOTE. PASILLO LENTO.
52. AL PÍE DE UN SAUCEDAL. PASILLO.
53. ELLA Y YO. CANCIÓN.
54. POR TI SUEÑO LA VIDA. CANCIÓN.
55. GLORIA A COLOMBIA. MARCHA.
56. CIRIO DE MI TUMBA. CANCIÓN.
57. MADRIGAL. DANZA.
58. ERIALES DEL ALMA. CANCIÓN.
59. CON QUIEN TE COMPARO. DANZA.
60. NOCHE DE LÁGRIMAS. TANGO LENTO.
61. HORIZONTES DE GLORIA. MARCHA.
62. PLEGARIA. CANCIÓN.
63. LA GRUTA. DANZA LENTA.
64. ADIÓS AL COLEGIO. VALSE LENTO.
65. LA BANDERA DEL COLEGIO. MARCHA
66. A LA VIRGEN. CANCIÓN.
67. AMOR QUE BUSCO. PASILLO.
68. ARRULLOS DE ALONDRAS MAÑANERAS. DANZA.
69. BAJO EL CIELO DE ATRIZ. MARCHA.
70. LEPROSA. DANZA.
71. CONQUISTA IDEAL. DANZA.
72. ORACIÓN DE LA TARDE. DANZA LENTA.
73. MAÑANA. CANCIÓN.
74. MIS AGUINALDOS. BAMBUCO.
75. TODO FUEGO. BAMBUCO.
76. ARDIENTES IDILIOS. BAMBUCO.
77. PASTUSITA. BAMBUCO.
78. ME QUIERO CASAR. BAMBUCO.
79. SOY NARIÑENSE. BAMBUCO.
80. BAJO LOS CEIBOS DE CALI. PASILLO NARIÑENSE.
81. AVIADOR BOY. MARCHA.
82. VIDA SOLTERA. PASILLO.

83. LAUREANO GÓMEZ. PASILLO.
84. COLOMBIA LIBRE. *ONE STEP*.
85. VOY A MI CIELO AZUL. MARCHA.
86. LUZ DE TUS OJOS. DANZA.
87. SOY NARIÑENSE. BAMBUCO.
88. ROSAL DE MIS PENAS. PASILLO NARIÑENSE.
89. SENDA DE LÁGRIMAS. PASILLO.
90. INGENIERO. PASILLO.
91. GRANERO DEL ALMA. PASILLO.
92. OBRA SIN NOMBRE. VALS.
93. SUSPIRANDO POR TI. PASILLO.
94. UNA NOCHE DE AMOR. VALS.
95. LIBERTAD CAIDA. MARCHA.
96. CREPÚSCULO DE LUNA. PASILLO.
97. PASTO FUTURO. PASILLO.
98. CORAZÓN NARIÑENSE. MARCHA.
99. LA REINA DE LA FIESTA. MARCHA.
100. LA VOZ DE PEREIRA. VALS.
101. PARA TI. TANGO.
102. EMBLEMA NARIÑENSE. MARCHA.
103. AL VAIVÉN DE TUS OJOS. RANCHERA.
104. BOQUITA DE MUJER. RANCHERA.
105. ¿QUIERES QUE TE BESE? RANCHERA.
106. CAPULLO DE ROSAS. PASILLO.
107. QUIERO VERME EN TUS OJOS. RANCHERA.
108. RONDA DE AMOR. PASILLO.
109. ECO LEJANO. PASILLO.
110. NOBLE CORAZÓN. PASILLO.
111. CANCIÓN DE GLORIA. MARCHA.
112. LOS AMIGOS DEL ARTE. *FOX-TROT*.
113. OLOR DE CLAVELES. *FOX-TROT*.
114. ACUÉRDATE DE MÍ. *FOX-TROT*.
115. NUNCA PODRÉ OLVIDARTE. RANCHERA.
116. PALADÍN NARIÑENSE. MARCHA.
117. YO TENGO MI NOVICITA. RANCHERA.
118. OJOS DE GITANA. BAMBUCO.
119. ORACIÓN DE LA TARDE. MARCHA FÚNEBRE.
120. PASTUSITA SOÑADORA. RUMBA.
121. TIEMPOS IDOS. PASILLO.
122. JORNADA DE LIBERTAD. MARCHA.
123. LO MEJOR ES SER SOLTERO. PASILLO.
124. AL AGITAR MI PAÑUELO. PASILLO NARIÑENSE.
125. YO QUIERO AMANECER. BAMBUCO.
126. LOCO ESTOY POR ADORARTE. RANCHERA.
127. DIOS Y PATRIA. MARCHA.
128. RONDA DE AMOR. PASILLO.
129. PARA TI SOY. PASILLO.

130. ALBOREAR DE UN NUEVO DÍA. VALS.
131. FALANJE DE COLOMBIA. MARCHA.
132. RADIO NARIÑO. MARCHA.
133. AL FIN TU FUISTE MÍA. PASILLO.
134. GENTIL GAVIOTA. BAMBUCO.
135. CÓMO CAMBIAR LOS
136. HOMBRES. BAMBUCO.
137. CINERARIA. TANGO.
138. CUATRO DIABLOS. BAMBUCO.
139. AMPARO. PASILLO.
140. AMOR SECRETO. PASILLO LENTO.

## LIBRO II

1. ¡NO HAY! COMO TUS OJOS. *FOX-TROT*.
2. AMOR DE NOVIA. PASILLO.
3. ¡NO HAY! COMO TUS OJOS. VALS.
4. CAUTIVO DE AMOR. PASILLO.
5. PÉTALOS DE ROSA. PASILLO
6. NOCHES DE AMOR. PASILLO.
7. YO BUSCO TU CARIÑO. CANCIÓN.
8. ESE AMOR FUE MENTIRA. PASILLO.
9. LA SULTANA DE ATRIZ. MARCHA.
10. ABRÁZAME Y BÉSAME CHINITA. BAMBUCO.
11. SIGUIENDO TU CORAZÓN. RUMBA
12. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
13. BANDADA DE ILUSIONES. RANCHERA.
14. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
15. CAMINITO DE MI VIDA. RANCHERA.
16. FLOR DE ATRIZ. PASILLO.
17. YO TE AMO. PASILLO.
18. EL CORAZÓN LO SIENTO PALPITAR. RANCHERA.
19. UNAMOS LOS CORAZONES. RANCHERA.
20. HONOR A PASTO. MARCHA.
21. ME AMARÁS EN SECRETO. PASILLO.
22. AMOR MÍO. *FOX-TROT*.
23. SIN DECIRNOS ADIÓS. CANCIÓN.
24. LEYENDO EN TUS MIRADAS. *FOX-TROT*.
25. JAZZ COLOMBIA. MARCHA.
26. SÓLO ADORO UN CORAZÓN. RANCHERA.
27. AL COMPÁS DE MIS RECUERDOS. PASILLO.
28. NO ME OLVIDES. VALS.
29. AL RECORDAR NUESTRO IDILIO. PASILLO.
30. NO SE QUE TIENEN TUS OJOS. BAMBUCO.
31. AGUALONGO. BAMBUCO.
32. YO QUIERO UN NOVIO. RANCHERA.
33. OBRA SIN NOMBRE. MARCHA.
34. MUCHA FELICIDAD. VALS.

35. TE AMARÉ SÓLO A TI. PASILLO.
36. YO NO SE QUE TIENEN TUS OJOS. *FOX-TROT*.
37. ME MIRÉ EN TUS NEGROS OJOS. BAMBUCO.
38. CORAZONES UNIDOS. PASILLO.
39. AMOR TIENEN TUS LABIOS. BOLERO.
40. LA NEGRA DE MIS QUERERES. BAMBUCO.
41. HORAS DE AMOR. VALS.
42. AMOR CON AMOR SE PAGA. GUAPANGO.
43. HORIZONTES DE GLORIA. MARCHA.
44. ROSAL EN FLORACIÓN. PASILLO.
45. OBRA SIN NOMBRE. MARCHA.
46. MUCHACHITA ENCANTADORA. RUMBA.
47. ME HACE FALTA TU AMOR. PASILLO.
48. HIMNO A PASTO. MARCHA.
49. TODO AMOR. BAMBUCO.
50. OBRA SIN NOMBRE. *FOX-TROT*.
51. CORAZÓN QUE CANTA. BAMBUCO.
52. MUCHACHAS A BAILAR, A BAILAR. RUMBA.
53. SEMILLAS DEL CORAZÓN. BAMBUCO.
54. MIS TRISTEZAS. PASILLO.
55. RECUÉRDAME. BAMBUCO.
56. DONDE ESTÁS CORAZÓN. PASILLO.
57. MENSAJERO DEL AMOR. PASILLO.
58. FURTIVA LÁGRIMA. PASILLO.
59. OBRA SIN NOMBRE. RUMBA.
60. RISA PRIMAVERAL. RUMBA.
61. MENSAJERO DE AMOR. PASILLO.
62. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
63. MI CASITA DE AMOR. PASILLO.
64. TESORO MIO. PASILLO.
65. MIS TRISTEZAS. PASILLO.
66. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
67. EN MI CASITA HAY AMOR. BAMBUCO.
68. NOS JURAMOS AMOR. PASILLO.
69. PASTUSITA GENTIL. GUABINA.
70. LA HEROINA PASTO. MARCHA.
71. POBRECITO CORAZÓN. PASILLO.
72. LA CHURRASQUITA. PASILLO.
73. AMORCITO PREFERIDO. PASILLO.
74. HOMENAJE. PASILLO.
75. COMO SUFRES CORAZÓN. VALS.
76. ASÍ TERMINA LA NOCHE. RUMBA.
77. QUISIERA. VALS.
78. DE TU AMOR SOY UN CAUTIVO. PASILLO.
79. NOCHE DE AMOR. PASILLO.
80. AMORES NUEVOS. PASILLO.
81. CUANDO MIS OJOS TE VIERON. PASILLO.

82. EL AMOR NACIÓ DE TI. DANZA-RUMBA.
83. FLOR EMOCIONAL. PASILLO.
84. COLOMBIA, PATRIA MÍA. MARCHA.
85. PIENSA EN MÍ. DANZA-RUMBA.
86. AMORES NUEVOS. *FOX-TROT*.
87. NOCHE PLENILUNAR. PASILLO.
88. FESTIVAL. PASILLO.
89. ESCUCHA MI RUEGO. RUMBA.
90. POR NARIÑO. MARCHA.
91. JARDÍN DE MIS RECUERDOS. RUMBA.
92. YA FLORIARON LOS ARRAYANES. BAMBUCO.
93. PROMESAS OLVIDADAS. VALS.
94. AMOR Y LLANTO. PASILLO.
95. ¿ME PIDES UN BESO? PORRO.
96. SOLTEROS ALEGRES. PORRO.
97. EL ADIÓS AL JAZZ COLOMBIA. PASILLO.
98. ALBORADA. PORRO.
99. REGUERO DE CARICIAS. BAMBUCO.
100. PARTIRÉ SIN RUMBO. PASILLO.
101. LA TAMBEÑITA. RUMBA.
102. LIRA ROJA. BAMBUCO.
103. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
104. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
105. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
106. AMOR FUGAZ. PASILLO.
107. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
108. OBRA SIN NOMBRE. DANZA.
109. ADIÓS, ADIÓS. PASILLO.
110. YO TE DI MI CORAZÓN. PORRO.
111. EN ESTA NOCHE DE LUNA. PORRO.
112. LOS CUATRO ASES. PORRO.
113. DELICIAS DE MI HOGAR. PORRO.
114. CONFIDENCIAS. RANCHERA.
115. A BUSCAR PAREJA. BAMBUCO.
116. NUESTRO IDILIO. VALS.
117. CANTA MI LIRA. VALS.
118. TÁLAMO DE AMOR. VALS.
119. AGUINALDOS. PORRO.
120. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
121. PERFUME DE GARDENIAS. PASILLO.
122. NOCHE BLANCA. BAMBUCO.
123. SI ESTARÁ PENSANDO EN MÍ. BAMBUCO.
124. COMPAÑERA MÍA. BAMBUCO.
125. OJOS NEGROS. BAMBUCO.
126. LO QUE NO SE OLVIDÓ JAMÁS. PASILLO.
127. LO QUE OCULTAN TUS OJOS. PASILLO.
128. EL PAISAJE DE MI TIERRA. PASILLO.

129. YO TE GUARDO EN MI CORAZÓN. PASILLO.
130. ESPARCIMIENTO. PASILLO.
131. AMOR CONSTANTE. PASILLO.
132. DESPUÉS DE AMARNOS. PASILLO.
133. DUEÑA DE MI CORAZÓN. PASILLO.
134. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
135. CONFIDENCIAS. RANCHERA.
136. DÍA BLANCO. PASILLO.
137. PASIZARA. PASILLO.
138. FONTANA DE RECUERDOS. PASILLO.
139. LEYENDO EN TUS TRISTEZAS. PASILLO.
140. ROSAL DE MI CASITA. PASILLO.
141. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
142. CUNCHILA. BAMBUCO.
143. RESIGNACIÓN. DANZA.
144. CON EL AMOR NO HAY QUE JUGAR. BAMBUCO.
145. SON LINDOS TUS OJOS. BAMBUCO.
146. LA MUJER ES MENTIROSA. PORRO.
147. EVOCARÉ TU NOMBRE. FOX-TROT.
148. OBRA SIN NOMBRE. PORRO.
149. TRIUNFO FRATERNAL. BAMBUCO.
150. DOS CORAZONES. PORRO.
151. ALBORADA DE TRIUNFO. MARCHA.
152. LA BANDERA (DE) PASIZARA. MARCHA.
153. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
154. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
155. PARTIRÉ SIN RUMBO. PASILLO.
156. ALMA DE NARIÑO. PASILLO.
157. OBRA SIN NOMBRE. RUMBA.
158. LLORA EL CORAZÓN. CANCIÓN.
159. NO ME OLVIDES MADRE. CANTO.
160. MADRECITA ADORADA. BOLERO.
161. ¿POR QUÉ ME CAUTIVASTE? PASILLO CANCIÓN.
162. ESPERANZA INÚTIL. CANCIÓN VALS.
163. HIMNO (A) PASIZARA. MARCIAL.
164. HIMNO AL CUERPO DE BOMBEROS DE BUENAVENTURA.
165. VIVA PASTO. PASILLO.
166. HIMNO A LA VIRGEN DEL ROSARIO. MARCIAL.
167. HIMNO A LA AVIACIÓN COLOMBIANA. MARCIAL.
168. ¡QUÉ MUJERES! QUE MUJERES. PORRO.
169. OBRA SIN NOMBRE. RUMBA.
170. BRISA QUE PERFUMA. PASILLO.
171. QUE BONITOS OJOS TIENES. PORRO.
172. RAMO DE ROSAS. RUMBA.
173. MERCEDES. RUMBA.
174. ASÍ PRINCIPIA EL AMOR. BAMBUCO.
175. FLORES DE ATRIZ. RUMBA.



176. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
177. OBRA SIN NOMBRE. RUMBA.
178. OBRA SIN NOMBRE. RUMBA.
179. MÚSICA Y FLORES. PORRO.
180. FLECHAS NEGRAS. MARCHA.
181. NO PODRÁS OLVIDARME. PASILLO.
182. OFRENDA DE BESOS. PASILLO.
183. EL ROSAL DE MI VIDA. BAMBUCO.
184. GUARDA ESTA FLOR. PORRO.
185. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
186. SENDERO DE FELICIDADES. PASILLO.
187. BATIR DE PAÑUELOS. PASILLO.
188. CORAZÓN HERIDO. PASILLO.
189. SIEMPRE AMÁNDONOS. PASILLO.
190. RENACIMIENTO. BAMBUCO.
191. EL CONEJO. BAMBUCO.
192. TRIUNFO. BAMBUCO.
193. NUBES DE OCASO. PASILLO.
194. ALEGRE AMANECER. BAMBUCO.
195. IDILIO CAMPESINO. BAMBUCO.
196. BANDONEÓN NARIÑENSE. PASILLO.
197. EXPRESIÓN EN TUS OJOS. CANTO.
198. OJOS SOÑADORES. DANZA.
199. LUZ DEL ALBA. PASILLO.
200. MARUJA. PASILLO NARIÑENSE.
201. DIVISA AZUL. PASILLO.
202. AÑO NUEVO. PASILLO.
203. ALEGRE AMANECER. PASILLO.
204. DOS ALMAS UNIDAS. VALS.
205. CAMELIAS AZULES. PASILLO.
206. PIENSO EN TI. PORRO.
207. LINDAS FLORES DE ATRIZ. PORRO.
208. ALEGRE ALBORADA. BAMBUCO.
209. GOTAS DE ROCÍO. BAMBUCO.
210. BUSCANDO VOY CORAZONES. PASILLO.
211. FUISTE TÚ MI ADORACIÓN. PASILLO.
212. MENSAJERO DE RECUERDOS. PASILLO.
213. ESCUADRÓN, LAUREANO GÓMEZ. PORRO.
214. BESANDO MI BANDERA. MARCHA.
215. BANDADA DE RECUERDOS. PASILLO.
216. OJITOS DE CONTRABANDO. PORRO.
217. PENSANDO EN TI. PASILLO.
218. LEYENDO EN TUS TRISTEZAS. PASILLO.
219. RECORDÁNDOTE SIEMPRE. PASILLO.
220. AL CLAREAR EL ALBA. BAMBUCO.
221. ROSA NUPCIAL. PASILLO.
222. CHISPA. PASILLO.

223. BESITO DE FUEGO. PASILLO.
224. MARIPOSAS AZULES. BAMBUCO.
225. CÁDATE Y VERÁS. BAMBUCO.
226. EXPRESIÓN EN TUS OJOS, PLEGARIA A LA VIRGEN DE DOLORES DE SAN ANDRÉS.
227. AMANECER. PASILLO.
228. FONTANA DE RECUERDOS. PASILLO.
229. PUEBLITOS DE PASTO. BAMBUCO.
230. BANDADA DE CISNES. PASILLO.
231. LAS 2 DE LA MAÑANA, DIVAGACIÓN. PASILLO.
232. MI HOGAR QUERIDO. BAMBUCO NARIÑENSE.
233. COSECHA DE FLORES. PASILLO.
234. PASTO TIERRA MÍA. BAMBUCO.
235. AMOR QUE NO SE OLVIDA. BAMBUCO.
236. BESOS DE MADRE. BAMBUCO.
237. DOLOR OCULTO. PASILLO.
238. RAMILLETE DE CAMELIAS. PASILLO.
239. SANPABLEÑITA. BAMBUCO.
240. COLOMBIA. PASILLO.
241. ¡LEJOS! PASILLO.
242. PARA ENTONCES. CANCIÓN.
243. LLEGANDO AL PUERTO. PASILLO.
244. LO QUE TU ME DICES. CANCIÓN.
245. EL GATO GUARDIÁN. VALS.
246. ME ACONSEJAN QUE LA DEJE. SENSONETE.
247. DESAGRAVIOS. PASILLO.
248. LA MAÑANA. CANCIÓN.
249. PUERTO DE CORAZONES. PASILLO.
250. BOTÓN DE ROSAS. PORRO.
251. LA ENTERRÉ UNA TARDE. CANCIÓN BAMBUCO.
252. TUS OJOS NEGROS. BAMBUCO.
253. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
254. CARICIAS DE MUJER. PORRO.
255. FUEGO EN TUS MIRADAS. BAMBUCO.
256. POR QUÉ TE ALEJAS DE MÍ. PASILLO.
257. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO
258. VIVA PASTO. MARCHA.
259. DOS GARDENIAS. PASILLO.
260. HIMNO DEL CATECISMO DE SAN FELIPE.
261. SEIS DE ENERO. POLCA.
262. CUANDO APRENDAS A QUERER. BAMBUCO.
263. DÉJATE QUERER. PASILLO.
264. LA DICHA ES FLOR DE UN DÍA. PASILLO.
265. VALLE DEL GALERAS. PASILLO.
266. HORIZONTE AZUL. PASILLO.
267. EL ALMA EN UN BESO. BAMBUCO.
268. AMOR Y BESOS. PASILLO.

269. NOCHE LOCA. BAMBUCO.
270. TUS MIRADAS SON CALOR Y LUZ. PASILLO.
271. FLORES DE MI CARIÑO. PASILLO.
272. PRECIOSA FLOR DE ATRIZ. VALS.
273. CARIÑITO SEDUCTOR. VALS.
274. RETACITO DE CIELO. PASILLO.
275. PASTO ESTÁ DE FIESTA. BAMBUCO.
276. CIELO MÍO. PASILLO.
277. PASTO ALTIVO. PASILLO.
278. ARRULLO Y AMOR. PASILLO.
279. NOCHES ROMANCERAS. PASILLO.
280. ME ACUERDO DE TI. PORRO.
281. ARRULLO QUE CANTA. PASILLO.
282. FLORES Y BESOS. BAMBUCO.
283. AMAPOLAS DE MI TIERRA. PASILLO.
284. BANDADA DE AVES. BAMBUCO NARIÑENSE.
285. A ORILLAS DEL LAGO. PASILLO.
286. LOCURA DE AMOR. PASILLO.
287. EL VERGEL NARIÑENSE. PASILLO.
288. TODO FUEGO. BAMBUCO.
289. ALMA COLOMBIANA. PASILLO.
290. BAMBUCUITO DE MI TIERRA. BAMBUCO.
291. NOCHES DEL RECUERDO. PASILLO.
292. SIEMPRE EN MI CORAZÓN. PASILLO.
293. DESPEDIDA. CANCIÓN.
294. PÉTALOS DE ROSA. PASILLO.
295. NOCHE DE AMOR. VALS.
296. AMOR AJENO. BAMBUCO.
297. LA QUISE TANTO. CANCIÓN.
298. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
299. CONTEMPLANDO TÚ RETRATO. PASILLO.
300. NADA DE ANIMACIÓN. BAMBUCO.
301. HEROISMO. PASILLO.
302. LAVANDERITA. BAMBUCO.
303. ALMA DE MUJER. PASILLO.
304. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
305. SENDEROS OCULTOS. PASILLO.
306. CORAZÓN DE COLOMBIA. VALS.
307. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
308. QUIERO YA, AMANECER. PASILLO.
309. VOLVIÓ LA CALMA. PASILLO.
310. 27 DE NOVIEMBRE. PASILLO.
311. LORABA EN LA PLAYA. BAMBUCO.
312. VIOLETAS DEL VERGEL DE ATRIZ. VALS.
313. RENOVACIÓN. PASILLO.
314. CARNAVALES EN PASTO. BAMBUCO.
315. HOGARES FELICES. PASILLO.

316. CARCAJADA. BAMBUCO.
317. AMOR FILIAL. PASILLO.
318. REGALO DE DIOS. BOLERO.
319. NO ME MIRES AMADA. PASILLO.
320. EL ADIÓS. BOLERO.
321. ALMA DE MI PUEBLO. PASILLO.
322. AMOR MATERNAL. PASILLO.
323. EL VAIVÉN DE TUS OJOS. BAMBUCO.
324. MENSAJERO DE ATRIZ. BAMBUCO.
325. NO ME DEBES OLVIDAR. PASILLO.
326. AMOR ES LA ESENCIA DIVINA. RANCHERA.
327. JUNTO A TI. PASILLO.
328. ECOS NATIVOS. PASILLO.
329. FUENTE DE AMORES. VALS LENTO.
330. CARAVANA DE RECUERDOS. MARCHA.
331. ÍNTIMA. PASILLO.
332. CARAVANA DE RECUERDOS. MARCHA.
333. A PASTO. BAMBUCO.
334. INGENUIDAD. PASILLO.
335. CORAZONCITO PREFERIDO. PASILLO.
336. TUS OJITOS. BAMBUCO.
337. CISNES DEL REMANSO. PASILLO.
338. CARMENCITA QUIJANO. BAMBUCO.
339. CINCUENTENARIO. MARCHA.
340. ARERÓDROMO DE PASTO. MARCHA.
341. ALMA Y CORAZÓN. PASILLO.
342. ECOS DE PASTO. *FOX-TROT*.

### LIBRO III

1. PIENSO EN TI. PASILLO.
2. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
3. OBRA SIN NOMBRE. MARCHA.
4. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
5. PRIMERO AMO DESPUÉS OLVIDO. PASILLO.
6. GUARDA ESTA FLOR. PASILLO.
7. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
8. YA VA AMANECIENDO. PORRO.
9. AMOR ROMÁNTICO. PASILLO.
10. OJOS QUE MATAN DE AMOR. PASILLO.
11. PERFUME DE ORQUÍDEAS. PASILLO.
12. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
13. LLORANDO LA AUSENCIA. PASILLO.
14. RECORDAR ES VIVIR. PASILLO.
15. ROSA ELVIRA. DANZA.
16. AL CALOR DE TUS BESOS. PASILLO.
17. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.

18. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
19. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
20. EL NEGRO ALEGRE. PASILLO.
21. EL EMBRUJO DE TUS OJOS. PASILLO.
22. CORDIALIDAD. PASILLO.
23. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
24. ORACIÓN DEL ROMERO. PASILLO LENTO.
25. JAZMINES Y AZUCENAS. DANZA.
26. YO TE BUSCO EN MIS RECUERDOS. BAMBUCO.
27. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
28. RETORNO DE AMOR. VALS.
29. AMOR EN PRIMAVERA. PASILLO.
30. NOCHE DE ENCANTO Y DE AMOR. BAMBUCO.
31. NOTAS QUE EMIGRAN Y NO VUELVEN. PASILLO.
32. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
33. EL CIELO ESTÁ EN TUS OJOS. DANZA.
34. A TUS OJOS. PASILLO.
35. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
36. JUVENTUD TRIUNFANTE. PASILLO.
37. LIRIOS DEL LAGO. PASILLO.
38. ESTÁS EN MI CORAZÓN. PASILLO.
39. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
40. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
41. ROSAS Y CLAVELES. PASILLO.
42. EL PELÍCANO. PASILLO.
43. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
44. DE MI RINCÓN TRANQUILO. PASILLO.
45. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
46. HOMENAJE DEL RECUERDO. PASILLO.
47. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
48. TRINOS EN LA ENRRAMADA. VALS.
49. ALÉGRATE CORAZÓN. PORRO.
50. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
51. INGENUIDAD. PASILLO.
52. BRINDO POR MI TIERRA. PASILLO.
53. JURAMENTO DE AMOR. PASILLO.
54. CUNA Y TUMBA. PASILLO.
55. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
56. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
57. SILENCIO CORAZÓN. PASILLO.
58. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
59. DE INCÓGNITO. PASILLO.
60. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
61. PRESUMIDA. BAMBUCO.
62. BESO DE AMIGO. BAMBUCO.
63. NO LLORES CORAZÓN. PASILLO.
64. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.

65. OBRA SIN NOMBRE. MARCHA.
66. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
67. AMOR FINGIDO. PASILLO.
68. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
69. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
70. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
71. MI CIELO DE ATRIZ. PASILLO.
72. CINCUENTENARIO. MARCHA.
73. MUJER HECHA POEMA. BAMBUCO.
74. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
75. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
76. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
77. ARPEGIO INSINUANTE. BAMBUCO.
78. OBRA SIN NOMBRE. PORRO.
79. LUNARES. PORRO.
80. GEMIDOS DEL ALMA. PASILLO.
81. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
82. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
83. AMOR QUE ME ROBASTE EL SUEÑO. BAMBUCO.
84. MARCHITAS ILUSIONES. VALS.
85. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
86. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
87. ARRULLOS. PASILLO.
88. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
89. TROVADOR MENDIGO. PASILLO.
90. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
91. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
92. PALPITACIONES DEL ARTE. PASILLO.
93. IRIS DE MI TIERRA. PASILLO.
94. NOTAS RUTILANTES. DANZA.
95. MI NIDO ES TU CORAZÓN. PASILLO.
96. PEBETERO DE AMOR. BAMBUCO.
97. FIESTA DE AMIGOS. PORRO.
98. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
99. LA ABEJA. PASILLO.
100. DUERME AMOR MÍO. PASILLO.
101. ECOS DEL VALLE DE ATRIZ. PASILLO.
102. BALADAS DE RECUERDOS. PASILLO.
103. OLVIDANDO LAS PENAS. BAMBUCO.
104. PAÑUELITO AZUL. BAMBUCO.
105. NO TE AFLIGAS CORAZÓN. PASILLO.
106. AL CALOR DE TU AFECTO. BAMBUCO.
107. FLORECIERON TUS ILUSIONES. BAMBUCO.
108. PALPITA CORAZÓN. PASILLO.
109. NOSTALGIA DE RECUERDOS. PASILLO.
110. LA NEGRA DE MI AMOR. PASILLO.
111. AMOR OLVIDADO. DANZA.

112. CUANDO PIENSO EN TI. DANZA.
113. OBRA SIN NOMBRE. VALS.
114. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
115. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
116. ROSAS Y LIRIOS. PASILLO.
117. MI GRAN AMOR. PASILLO.
118. EL DÍA DE LOS NOVIOS. PASILLO.
119. MARCHA DE VENCEDORES. MARCHA.
120. BANDERA MÍA. MARCHA
121. NIDO DEL CAMPO. PASILLO.
122. FELIZ DÍA. PASILLO.
123. ENSUEÑOS DE GLORIA. MARCHA.
124. MUJER Y FLOR. PASILLO.
125. VISIÓN. PASILLO.
126. NEGRITA DE MI VIDA. BAMBUCO.
127. LOS CORAZONES. PASILLO.
128. SONRISA DE AMOR. PASILLO.
129. LIMOSNERO DE BESOS. PASILLO.
130. VIDA NUEVA. BAMBUCO.
131. VIVA EL AERÓDROMO DE PASTO. MARCHA.
132. FLOR AZUL. PASILLO.
133. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
134. DOLOR. PASILLO.
135. PAISAJES DE MI TIERRA. PASILLO.
136. ECHALE LEÑA AL FUEGO. BAMBUCO.
137. EL PORRO DEL RECUERDO. PORRO.
138. FLOR DE AZALEA. PASILLO.
139. GUIRNALDAS. BAMBUCO.
140. LA LUZ DE LOS COCUYOS. BAMBUCO.
141. EN TU BOQUITA DE GRANA. PORRO.
142. OFRENDA A PASTO. PASILLO LENTO.
143. ARRULLOS DE AMOR. VALS.
144. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
145. VIVO DE LOS RECUERDOS.
146. RISUEÑAS ESPERANZAS. PASILLO.
147. LÁGRIMAS EN TUS OJOS. PASILLO LENTO.
148. EL CIELO DE TUS OJOS. BAMBUCO.
149. PLENILUNIO. BAMBUCO.
150. ANILLO DE NOVIA. PASILLO.
151. LOOR AL BATALLÓN DE COLOMBIA. MARCHA.
152. CUMPLEAÑOS. PASILLO.
153. FRAGANCIA DE ROSAS. PASILLO.
154. AMOR. PASILLO.
155. FIESTA FAMILIAR. PASILLO.
156. CUÁNTO TE QUIERO. PASILLO.
157. FLORES DEL CAMPO. PASILLO.
158. EN CADA BESO UNA FLOR. PASILLO.

159. BAJO UN ARDIENTE SOL. BAMBUCO.
160. SACA PAREJA. PORRO.
161. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
162. TE DIGO ADIÓS. PASILLO.
163. ELEGÍA DE AMOR. PASILLO.
164. ROSA Y PERFUME. PASILLO.
165. ¿POR QUÉ ESTÁS TRISTE? PASILLO.
166. COPLAS POPULARES. BAMBUCO.
167. AZUCENA NUPCIAL. PASILLO.
168. BALADA DE AMOR. PASILLO.
169. MI BUENA ESTRELLA. PASILLO.
170. DESPEDIDA. VALS.
171. ERES TÚ LA REINA. PASILLO.
172. LINDOS OJOS. PASILLO.
173. ANHELOS. PASILLO.
174. DULCES CARICIAS DE MADRE. *FOX-TROT.*
175. SACA PAREJA. *FOX-TROT.*
176. MURMULLOS DE RISA. BUNDE.
177. LOS MADRIGALES. PASILLO.
178. DE LEJOS TE ESCUCHARÉ. BAMBUCO.
179. MADRE, TU ERES MI OBSESIÓN. PASILLO.
180. SOÑÉ QUE TU ERES MÍA. *FOX-TROT.*
181. TRINOS DE MI LAÚD. PASILLO.
182. CARICIAS. DANZA.
183. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
184. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
185. AS DE CORAZONES. BAMBUCO.
186. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
187. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
188. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
189. OBRA SIN NOMBRE. MARCHA.
190. OBRA SIN NOMBRE. VALS.
191. OBRA SIN NOMBRE. MARCHA.
192. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
193. CARIÑO PATERNAL. PASILLO.
194. SÚPLICA. PASILLO.
195. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
196. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
197. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
198. FRATERNIDAD. BAMBUCO.
199. CARIDAD. DANZA.
200. ROMANCE DE AMOR. PASILLO.
201. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
202. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
203. DE HINOJOS. PASILLO.
204. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
205. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.



206. LÁGRIMAS. PASILLO.
207. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
208. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
209. MELANCOLÍA. PASILLO.
210. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
211. OBSESIÓN. PASILLO.
212. EL AGUINALDO DEL NIÑO. PASILLO.
213. ABNEGACIÓN. PASILLO.
214. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
215. BALADA DE AMOR. PASILLO.
216. FLOR DE MORA. PASILLO.
217. QUIERO SER TUYO. PASILLO.
218. NO LLORES CORAZÓN. PASILLO.
219. LENITIVO. PASILLO.
220. AÑORANZA. DANZA.
221. NO ME MIRES CON DESDÉN. PASILLO.
222. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
223. VIDA TRANQUILA. PASILLO.
224. AFLICCIÓN. PASILLO.
225. CORAZÓN QUE TIENE PENA. PASILLO.
226. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
227. AYES DEL ALMA. PASILLO.
228. EL CANDOR DE TUS OJOS. PASILLO.
229. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
230. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
231. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
232. EL BESO DEL ADIÓS. PASILLO.
233. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
234. AMOR QUE NACE DEL ALMA. PASILLO.
235. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
236. LA MUJER ES UNA FLOR. PASILLO.
237. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
238. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
239. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
240. ARRULLO DE AMOR. FOX-TROT.
241. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
242. NOTAS DE MI LIRA. PASILLO.
243. AY! AMOR EN TUS MIRADAS. BAMBUCO.
244. OBRA SIN NOMBRE. PORRO.
245. BOHEMIO. BAMBUCO.
246. DALIA. PASILLO.
247. NO QUIERO VERTE TRISTE. PASILLO.
248. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
249. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
250. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
251. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
252. VIVO SIN AMOR. BAMBUCO.

253. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
254. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
255. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
256. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
257. LAUREDAL DE GLORIA. *FOX-TROT*.
258. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
259. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
260. OJOS TRAICIONEROS. PASILLO.
261. COJIDOS DE LA MANO. PASILLO.
262. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
263. TUYA SERÉ. BAMBUCO.
264. FRATERNIDAD. DANZA.
265. PROMESAS DE TUS OJOS. *FOX-TROT*.
266. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
267. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
268. INCERTIDUMBRE. PASILLO.
269. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
270. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
271. SOLO Y TRISTE. PASILLO.
272. EL ENTREMETIDO. BAMBUCO.
273. OBRA SIN NOMBRE. RUMBA.
274. GLORIA DE ATRIZ. PASILLO.
275. BUQUE DE FLORES. PASILLO.
276. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
277. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
278. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
279. ROSAS DE ORO. PASILLO.
280. ARRIBA LOS CORAZONES. PASILLO.
281. RELICARIO DE AMOR. BAMBUCO.
282. NUBE TRISTE. DANZA.
283. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
284. CONQUISTANDO CORAZONES. BAMBUCO.
285. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
286. AMOR SIN ESPERANZAS. PASILLO.
287. OBRA SIN NOMBRE. *FOX-TROT*.
288. CINERARIA. DANZA.
289. OBRA SIN NOMBRE. *FOX-TROT*.
290. OBRA SIN NOMBRE. *FOX-TROT*.
291. YA VA MURIENDO EL DÍA. VALS.
292. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
293. REMEMBRANZAS. PASILLO.
294. AMOR INOLVIDABLE. DANZA.
295. AURA MARINA. PASILLO.
296. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
297. MADRE MÍA. PASILLO LENTO.
298. IDILIO FUGAZ. PASILLO.
299. AMOR FEBRIL. PASILLO.

300. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
301. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
302. EL TROVADOR. PASILLO.
303. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
304. TERNURA. PASILLO.
305. AY! QUE OJOS. BAMBUCO.
306. AMANECER ALEGRE. PASILLO.
307. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
308. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
309. OJOS TRAICIONEROS. PASILLO.
310. PENDÓN AZUL. PASILLO.
311. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
312. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
313. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
314. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
315. MÚSICA DE TUS PALABRAS. PASILLO.
316. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
317. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
318. ADORACIÓN. DANZA.
319. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
320. MARCHITAS ESPERANZAS. PASILLO.
321. FLORES DEL LAMA. PASILLO.
322. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
323. A LA ORILLA DEL CAMINO. PASILLO.
324. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
325. TE LLEVO EN MI CORAZÓN. DANZA.
326. DOLOR DE AUSENCIA. PASILLO.
327. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
328. ORO Y ESCORIA. POLCA.
329. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
330. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
331. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
332. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
333. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
334. OBRA SIN NOMBRE. DANZA.
335. FELICIDADES PARA TI. PASILLO.
336. ILUSIONES QUE MURIERON. PASILLO.
337. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
338. NOCHES DE DICIEMBRE. PASILLO.
339. MÍRATE EN MIS OJOS. BAMBUCO.
340. LADRÓN DE CORAZONES. BAMBUCO.
341. OBRA SIN NOMBRE. PORRO.
342. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
343. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
344. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
345. TRISTEZA LEJANA. PASILLO.
346. ARRULLO EN LOS NIDOS. PASILLO.

347. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
348. CORAZÓN SIN RUTA. PASILLO.
349. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
350. OJOS DE MI MORENA. BAMBUCO.
351. ANGUSTIAS. PASILLO.
352. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
353. MIRADAS QUE ALEJAN. PASILLO.
354. OJOS LINDOS. BAMBUCO.
355. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
356. PASTO ES SORPRESA. PASILLO.
357. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
358. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
359. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
360. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
361. CUANDO YA AMANECE EL DÍA. PASILLO.
362. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
363. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
364. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
365. RELICARIO. VALS.
366. OBRA SIN NOMBRE. PORRO.
367. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
368. CRISTO REY. PLEGARIA.
369. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
370. OBRA SIN NOMBRE. VALS.
371. COFRE DE RECUERDOS. PASILLO.
372. ALEGRES AMANECERES. BAMBUCO.
373. MI TIERRA IDEAL. PASILLO.
374. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
375. PASTO OS SALUDA. PORRO.
376. JUVENTUD IDEAL. PASILLO.
377. EL TRIGO. BAMBUCO.
378. EL DIEZ DE MAYO. PASILLO.
379. PRIMAVERAL. PASILLO.
380. AROMA EMBRIAGADOR. PASILLO.
381. AUSENTE DE MI HOGAR. CANTO.
382. EL ES MI AMADO. CANTO RELIGIOSO.
383. COLOMBIA AMADA. PASILLO.
384. QUEJAS DE AUSENCIA. DANZA.
385. ANHELOS DE ESPERANZA. PASILLO.
386. ARPA GEMIDORA. VALS.
387. HIMNO AL DPTO. DE NARIÑO.
388. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.

#### LIBRO IV

1. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
2. ALBORADA. PASILLO.

3. FUEGO DE AMOR. PASILLO.
4. NO TIENES CORAZÓN. PASILLO.
5. SIEMPRE PENSÁNDOTE. PASILLO.
6. OBRA SIN NOMBRE. PASILLO.
7. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
8. TE LLEVO EN MI CORAZÓN. VALS.
9. A TUS OJOS. PASILLO.
10. CONOZCA A NARIÑO. PASILLO.
11. AMOR SIN OCASO. VALS.
12. MI HUERTA CASERA. DANZA.
13. UN SOLO BESO. PASILLO NARIÑENSE.
14. OFRENDA DE RECUERDOS. PASILLO.
15. NOCHE SERENA. PASILLO.
16. SOLLOZOS. PASILLO.
17. AMOR EN PLENILUNIO. PASILLO.
18. TU AMOR ME INSPIRA. PASILLO.
19. NOCHE SERENA. PASILLO.
20. PRENDA ADORADA. PASILLO.
21. ARRULLO DE JILGUEROS. PASILLO.
22. NOSTALGIA. PASILLO.
23. DOLOR ESCONDICO. PASILLO.
24. DECEPCIONES. PASILLO.
25. CADENITA DE ORO. PASILLO.
26. NOSTALGIA. PASILLO.
27. SIN TI. DANZA.
28. REMEMBRANZAS. PASILLO.
29. GEMIDOS DE UN PRISIONERO. VALS.
30. CISNES HECHICEROS. PASILLO.
31. AMOR Y TERNURA. PASILLO.
32. AL MORIR LA TARDE. DANZA.
33. CUERDAS DE MI GUITARRA. BAMBUCO.
34. CADA RECUERDO UN SUSPIRO. PASILLO.
35. MI TIERRA IDEAL. PASILLO.
36. LAS FLORES DE PASTO. *FOX-TROT*.
37. DESENGAÑOS. PASILLO.
38. INGRATITUD. BAMBUCO.
39. LA PREFERIDA. DANZA.
40. LA LLAMA OLÍMPICA. PASILLO.
41. AZAHARES DE NOVIA. PASILLO.
42. ACORDES EN LAS NOCHES. PASILLO.
43. AMOR ROMÁNTICO. PASILLO.
44. AMOR MATERNAL. DANZA.
45. AMOR SUBLIME. PASILLO.
46. EL SOLTERITO. PASILLO.
47. LLANTO DE MI PENA. PASILLO.
48. NO TE AFLIJAS CORAZÓN. PASILLO.
49. PERFUME DE NARDOS. PASILLO.

50. CORDIALIDAD. BAMBUCO.
51. EL POEMA DE TUS OJOS. PASILLO.
52. BESOS Y ABRAZOS. PASILLO.
53. SOY PEREGRINO. PASILLO.
54. TU AMOR ME CAUTIVA. PASILLO.
55. HOGAR VACÍO. PASILLO.
56. CARIÑO INVENCIBLE. PASILLO.
57. CAMPANAS DE FIESTA. PASILLO.
58. ROSAL DE CIELO. PASILLO.
59. PARPADEAR DE LUCEROS. PASILLO.
60. ESTRELLA LEJANA. PASILLO.
61. JUGANDO CON LAS FLORES. PORRO.
62. GUIRNALDAS Y FLORES. PASILLO.
63. FRAGANCIA DE NARDOS. VALS.
64. RECUERDOS QUE MURIERON. PASILLO.
65. VIDA NARIÑENSE. BAMBUCO.
66. ARRULLOS DE MADRE. PASILLO.
67. TUS OJOS ME ESTÁN MATANDO. BAMBUCO.
68. ILUSIONES MUERTAS. PASILLO.
69. ROSAS Y CLAVELES. PASILLO.
70. LA BANDERA FLOTANDO. BAMBUCO.
71. HORAS TRANQUILAS. PASILLO.
72. PERFUME DE ROSAS. PASILLO.
73. PENA Y DOLOR. PASILLO.
74. TE PIENSO EN LA LEJANÍA. PASILLO.
75. SENDA DE FLORES. PASILLO.
76. LITIGIO DE AMOR. PASILLO.
77. SERÉ TU COMPAÑERO. PASILLO.
78. GUIRNALDAS. PASILLO.
79. NOCHE PLÁCIDA Y SERENA. PASILLO.
80. CINTA DE LUNA. PASILLO.
81. PARA TÍ MI CARIÑO. PASILLO.
82. TIERNO CAPULLO. PASILLO.
83. EL COLIBRÍ. PASILLO.
84. MIS DOS AMORES. PASILLO.
85. NO ME OLVIDES CORAZÓN. PASILLO.
86. EL CIELO EN TUS OJOS. PASILLO.
87. VIOLETA ESCONDIDA. BAMBUCO.
88. PARPADEAR DE LUCEROS. PASILLO.
89. AMOR PURO Y SINCERO. PASILLO.
90. PÉTALOS DE ROSA. PASILLO.
91. ARPEGIOS DE ALEGRÍA. BAMBUCO.
92. UNA QUEJA DEL ALMA. PASILLO.
93. CAPULLO DE SEDA. VALS.
94. GARDENIAS. PASILLO.
95. PALPITAR DE CORAZONES. PASILLO.
96. MOTIVOS DE ALEGRÍA. PASILLO.

97. CAMINO DE FLORES. PASILLO.
98. ARREBOL DE LA TARDE. PASILLO.
99. EN UN RINCÓN DE NARIÑO. PASILLO.
100. EL ARCOIRIS. PASILLO.
101. CORAZÓN DE ENSUEÑOS. PASILLO.
102. AMOR Y RECUERDOS. PASILLO.
103. SENDA DE MI CORAZÓN. PASILLO.
104. CLAVELES BLANCOS. PORRO.
105. GOLONDRINA. PASILLO.
106. ILUSIÓN DE JUVENTUD. PASILLO.
107. LIRIOS DE AMOR. PASILLO.
108. AMOR. PASILLO.
109. BUCLES DE ORO. *FOX-TROT*.
110. HAY MÚSICA EN LAS ARPAS. VALS.
111. PALOMAR. DANZA.
112. HORAS DE ANGUSTIA. PASILLO.
113. PENCIL DE FLORES. PASILLO.
114. AL MORIR LA TARDE. PASILLO.
115. UN AMOR QUE SE FUE. PASILLO.
116. LO QUE DICE EL CORAZÓN. PASILLO.
117. CAMINO DE LA FELICIDAD. MAZURCA.
118. BESOS DE MADRE. PASILLO.
119. AFLICCIÓN. PASILLO.
120. FUISTE MÍA. PASILLO.
121. ENJAMBRE DE RECUERDOS. PASILLO.
122. PERFUMES Y SONRISAS. PASILLO.
123. ES PARA TI. PASILLO.
124. BOTONCITO DE ORO. PASILLO.
125. LUNARES. PASILLO.
126. ESTOY TRISTE. PASILLO.
127. CAPULLO DE GUIRNALDAS. PASILLO.
128. RECORDAR ES VIVIR CORAZÓN. VALS.
129. RENUNCIACIÓN. PASILLO.
130. AUSENTE DE MI HOGAR. PASILLO.
131. NOCHE DE SERENATA. PASILLO.
132. REINA DE COLOMBIA. PASILLO.
133. FELIZ AÑO NUEVO. BAMBUCO.
134. MI TIERRA ES UN ENSUEÑO. PASILLO.
135. EL PASCUALERO. PASILLO.
136. QUIERO VERTE FELIZ. PASILLO.
137. MAÑANITAS NARIÑENSES. PASILLO.
138. CORAZONCITO DE ORO. PASILLO.
139. PEDAZO DE CORAZÓN. PASILLO.
140. PERVERSOS OJOS. PASILLO.
141. RECUERDOS IDOS. PASILLO.
142. QUIMERA FUGAZ. PASILLO.
143. FLOR DE ILUSIÓN. PASILLO.

144. SONRISA QUE ENAMORA. PASILLO.
145. BESOS. PASILLO.
146. OBRA SIN NOMBRE. VALS.
147. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
148. GRACIELA. VALS.
149. HASTA CUANDO CORAZÓN. DANZA.
150. ALEGRE AMANECER. PASILLO.
151. TE OFRENDO MI CARIÑO. BAMBUCO.
152. CRUCESITA DE FLORES. PASILLO.
153. CUANDO NOS VOLVAMOS A VER. PASILLO.
154. NIDO DE FLORES. PASILLO.
155. TERNURAS Y BESOS. PASILLO.
156. SOLAR FAMILIAR. PASILLO.
157. LAURELES DE ORO. PASILLO.
158. HELIOTROPO. PASILLO.
159. A TUS OJOS. PASILLO.
160. GEMIDOS DE UN PRISIONERO. VALS.
161. CORAZÓN QUE CANTA. PASILLO.
162. INDIECITA DE MI VIDA. BAMBUCO.
163. PERFUME DE VIOLETAS. PASILLO.
164. ÓSCULO DE AMOR. PASILLO.
165. ECOS DE SERENATA. PASILLO.
166. QUEJAS DEL ALMA. PASILLO.
167. MARIPOSA DORADA. DANZA.
168. OFRENDA DE BESOS. PASILLO.
169. TE GUARDO EN MI CORAZÓN. PASILLO.
170. CELAJE AZUL. PASILLO.
171. AGRAVIOS QUE MATAN. PASILLO.
172. TU ME ENSEÑASTE A OLVIDAR. PASILLO.
173. TRISTE AÑORANZA. PASILLO.
174. RELICARIO PERFUMADO. PASILLO.
175. MÚSICA QUE SE LLEVA EL VIENTO. PASILLO.
176. VOZ DEL ALMA. PASILLO.
177. PARPADEAR DE LUCEROS. PASILLO.
178. REFLEJOS DEL ALMA. PASILLO.
179. MEMORIAS DEL PASADO. PASILLO.
180. ANOCHECIENDO. PASILLO.
181. LABIOS DE CORAL. PASILLO.
182. BANDADA DE CISNES. VALS.
183. GOLONDRINA VIAJERA. PASILLO.
184. AMOR A MI TIERRA. BAMBUCO.
185. CARICIAS DE MADRE. VALS.
186. ELEGÍA DE AMOR. PASILLO.
187. MANOJITO DE GARDENIAS. DANZA.
188. GLORIAS DE MI TIERRA. BAMBUCO.
189. DIVISANDO EL PAISAJE. FOX-TROT.
190. NOCHES PASTENSES. BAMBUCO.



191. OJOS PENSATIVOS. PASILLO.
192. UN MADRIGAL. PASILLO.
193. A TUS PÍCAROS OJOS. PASILLO.
194. CANTANDO EL JUICIO. PASILLO.
195. IDIOMA DEL ALMA. PASILLO.
196. OJOS TENTADORES. PASILLO.
197. TERNURA Y AMOR. PASILLO.
198. UN BESO EN CADA NOTA. VALS.
199. MI OFRENDA DEL ALMA. PASILLO.
200. POR NARIÑO. BAMBUCO.
201. NOCHE DE ENCANTO. BAMBUCO.
202. A UNOS OJOS. PASILLO.
203. FLOR QUE PERFUMA MI VIDA. PASILLO.
204. CAPULLITO DE RECUERDOS. PASILLO.
205. MARCHITAS ILUSIONES. VALS.
206. ALÉGRATE CORAZÓN. RUMBA.
207. FLORES BLANCAS. PASILLO.
208. CORAZÓN QUE NO HA AMADO. PASILLO.
209. CORAZÓN DE NARIÑO. PASILLO.
210. PRIMAVERA DE AMOR. PASILLO.
211. PRESENTIMIENTO. PASILLO.
212. SORTIJA DE NOVIA. PASILLO.
213. AZAHARES DE NOVIA. PASILLO.
214. LA VIDA EN ROSA. PASILLO.
215. PERFUME, CARICIAS Y BESOS. BAMBUCO.
216. DEJANDO LAS PENAS. BAMBUCO.
217. SENTIR DEL ALMA. PASILLO.
218. MI COLOMBIA ADORADA. BAMBUCO.
219. DESENGAÑO. DANZA.
220. BAJO LA LUZ DE LA LUNA. PASILLO.
221. VIEJOS MADRIGALES. DANZA.
222. OJOS QUE RETRATAN LOS CIELOS. BAMBUCO.
223. SEMILUNIO. PASILLO.
224. EMBRIAGUEZ DE NOTAS. PASILLO.
225. LATIDOS DE MÚSICA. PASILLO.
226. LÁGRIMAS QUE LLORA MI LIRA. PASILLO.
227. SAETAS DE ARPEGIOS. BAMBUCO.
228. NOTAS ALEGRES DE MI LIRA. PASILLO.
229. NARIÑO HACIA LA CUMBRE. BAMBUCO.
230. ORQUÍDEAS MUSICALES. VALS.
231. PAREJA DE CISNES. BAMBUCO.
232. ME JURASTE AMOR. PASILLO.
233. TARDES DE OTOÑO. PASILLO.
234. CANDONGAS DE ROCÍO. PASILLO.
235. DOS AMORES. PASILLO.

## LIBRO V

1. SOL DE ATRIZ. PASILLO.
2. AMOR EN PRIMAVERA. PORRO.
3. EN TUS BRAZOS. BAMBUCO.
4. DAME UN BESO Y TE DIGO. PASILLO.
5. ALEGRE MADRUGADA. BAMBUCO.
6. GENIALIDAD. PASILLO.
7. AMOR LISONJERO. PASILLO.
8. MI CIELO HERMOSO. PASILLO.
9. MARIPOSITA DORADA. VALS.
10. AMOR DEL ALMA. PASILLO.
11. PEDESTAL DE CORAZONES. MARCHA.
12. MURMULLOS. PASILLO.
13. A ORILLAS DEL GUAMUÉS. PASILLO.
14. MI NOSTALGIA. BAMBUCO.
15. ARRULLOS DE AMOR. *FOX-TROT*.
16. OJOS SOÑADORES. PASILLO.
17. GOTAS DE ROCÍO. PASILLO.
18. CÓMO NO TE HE DE QUERER. BAMBUCO.
19. CAPULLO DE RECUERDOS. PASILLO.
20. NOCHES DE LUNA. PASILLO.
21. ADORABLE TRIGUEÑITA. MARCHA.
22. NOCHE ESTELAR. PASILLO.
23. PARA TUS OJOS. PASILLO.
24. VIVA LA FIESTA. PASILLO.
25. MI CAPULLITO DE ROSAS. PASILLO.
26. NOCHES DE AMOR. VALS.
27. PEDACITO DE CORAZÓN. PASILLO.
28. SÚPLICA DE AMOR. VALS.
29. ROSAL DE ILUSIONES. BAMBUCO.
30. GRATO RECUERDO. PASILLO.
31. NOTAS ERRANTES. PASILLO.
32. CUANDO PIENSO EN TI. PASILLO.
33. ESCUCHA AMOR MÍO. PASILLO.
34. ACÉRCATE MÁS A MÍ. PORRO.
35. GUITARRA MÍA. BAMBUCO.
36. RECUÉRDAME. PASILLO.
37. ESTA FLOR DE MI TIERRA. PORRO.
38. LATIDOS. BAMBUCO.
39. AUSENCIA. PASILLO.
40. TUS OJOS NEGROS. BAMBUCO.
41. LLORABA EN LA PLAYA. BOLERO.
42. BESOS Y RISAS. PORRO.
43. SERENITO. PASILLO.
44. SUEÑOS DE MADRIGALES. PASILLO.
45. OJOS TRAICIONEROS. BAMBUCO.
46. MI GUITARRA ES CORAZÓN. BAMBUCO.
47. LATIDOS. PASILLO.

48. EMOCIÓN DE ALEGRÍA. BAMBUCO.
49. VIDA PASTENSE. PASILLO.
50. NARIÑO ES GRANDEZA. MARCHA.
51. SIEMPRE TUYO SERÉ. PASILLO.
52. RECUERDOS GRATOS. PASILLO.
53. IDILIOS PERDIDOS. BAMBUCO.
54. FLOR DEL DÍA. PASILLO.
55. TU CORAZÓN Y EL MÍO. PASILLO.
56. YA NO ME MIRAN TUS OJOS. PORRO.
57. ZARZAMORA. PASILLO.
58. NEGRITA QUERIDA. BAMBUCO.
59. TENGO UNA HERIDA. PASILLO.
60. RITMO Y CORAZÓN. VALS.
61. QUIZÁ PIENSA EN MI. PASILLO.
62. NO SEAS PRESUMIDA. PASILLO.
63. GLORIOSO AMANECER. PASILLO.
64. AMOR DE HERMANOS. PASILLO.
65. TRISTE NOSTALGIA. PASILLO.
66. OBRA SIN NOMBRE.
67. RELICARIO DEL ARTE. DANZA.
68. BELDAD DE AURORA. PASILLO.
69. GARDENIAS. DANZA.
70. ARPEGIO FASCINANTE. PASILLO.
71. NOCHE DE FIESTA Y DE AMOR. PORRO.
72. GEMIDOS DE MI GUITARRA. PASILLO.
73. QUIÉREME MUCHO. DANZA.
74. LLUVIA DE ROCÍO. PASILLO.
75. LIRIO DE ATRIZ. PASILLO.
76. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
77. AURAS GEMIDORAS. PASILLO.
78. ROSAL SIN ESPINAS. PASILLO.
79. AMOR Y OLVIDO. PASILLO.
80. CORAZÓN HERIDO. PASILLO.
81. BESOS Y CORAZÓN. PASILLO.
82. PALPITACIONES. PASILLO.
83. ME LLEVO TUS RECUERDOS. BAMBUCO.
84. NOCHE DE FIESTA Y DE AMOR.
85. TENGO UN NUEVO AMOR.
86. LISONJAS DE MUJER. PASILLO.
87. LATIDOS DE AMOR. PASILLO.
88. TE QUIERO TANTO. PASILLO.
89. MOMENTO EMOCIONAL.
90. CARICIAS DE BUENA NOCHE. RUMBA.
91. AÑO NUEVO. PASILLO.
92. PRELUDIO NARIÑENSE. PASILLO.
93. PRELUDIOS DE DICIEMBRE. BAMBUCO.
94. EL VAIVÉN DE LOS CISNES. BAMBUCO.

95. VENGA UN ABRAZO. BAMBUCO.
96. SACRIFICIO DE AMOR. PASILLO.
97. MUCHACHITA SIN IGUAL. BOLERO.
98. LÁGRIMAS. PASILLO.
99. CAMPESINA. BAMBUCO.
100. SOY TUYO POR AMOR. PASILLO.
101. DÍ SI ME OLVIDASTE. PASILLO.
102. IDILIO DE ROSAS. BAMBUCO.
103. HONOMÁSTICO. PASILLO.
104. OVACIÓN. PASILLO.
105. ASÍ TE QUIERO. BAMBUCO.
106. FRAGANCIA DE ROSAS. PASILLO.
107. NOSTALGIA. PASILLO.
108. AMOR DE UN CORAZÓN. BAMBUCO.
109. JAMÁS TE OLVIDARÉ. PASILLO.
110. DOS ALMAS QUE SE AMARON. PASILLO.
111. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
112. CANTARES, EN BOCA DE MUJER. BAMBUCO.
113. PORQUE VIVO OLVIDADO. PASILLO.
114. CANDOR DE MUJER. PASILLO.
115. RISOS NEGROS. PASILLO.
116. A PASTO. MARCHA.
117. SUEÑO DE POETA. BOLERO.
118. BAJO EL CLAROR DE LA LUNA. PASILLO.
119. GUIRNALDA DE LA SELVA. DANZA.
120. HABLEMOS CON LOS OJOS. PASILLO.
121. MADRIGAL. BAMBUCO.
122. TUS OJOS. PASILLO.
123. BANDADA DE BESOS. PASILLO.
124. OJOS TRAIADORES. PASILLO.
125. ROSAS Y ESPINAS. PASILLO.
126. EN UN BESO LA VIDA. PASILLO.
127. QUE AMARGAS SON MIS CANCIONES. BAMBUCO.
128. AMOR INGENUO. PASILLO.
129. ENREDADERA. BAMBUCO.
130. A UNA INGRATA. BAMBUCO.
131. NOCHE DE PLENILUNIO. BUNDE.
132. ENJAMBRE DE RECUERDOS. PASILLO.
133. YA NO ESTOY EN TU CORAZÓN. PASILLO.
134. CORAZÓN Y ALMA DE MUJER. PASILLO.
135. MÚSICA DEL ALMA. PASILLO.
136. CUANDO TU AMOR HAYA MUERTO. PASILLO.
137. CUANDO ESTÁS DORMIDA. PASILLO.
138. TUYO ES MI CORAZÓN. PASILLO.
139. CORAZÓN DE COLOMBIA. FOX-TROT.
140. TIERRA MIA. PASILLO.
141. SALUDO A PASTO. PASILLO.

142. MUJERES BELLAS. PASILLO.
143. ENREDADERA. BAMBUCO.
144. EL VERDADERO AMOR. PASILLO.
145. COFRECITO DE RECUERDOS. PASILLO.
146. SOÑANDO. PASILLO.
147. MI IDOLATRADA MADRE MÍA. PASILLO.
148. TÁLAMO NUPCIAL. PASILLO.
149. POEMA DE AMOR. PASILLO.
150. AHORA QUE TE ESTOY PENSANDO. PASILLO.
151. BAJO UN CIELO DE ROSAS. PASILLO.
152. ALMA Y CORAZÓN. PASILLO.
153. MIS DOS CAPULLOS. PASILLO.
154. RIZOS PERFUMADOS. PASILLO.
155. YA NO ESTOY EN TU CORAZÓN. PASILLO.
156. RAMITO DE NARDOS. PASILLO.
157. BAJO EL FULGOR DE LA LUNA. *FOX-TROT.*
158. SANGRE JOVEN. PASILLO.
159. AMOR Y PAISAJE. BAMBUCO.
160. PLUMADAS MUSICALES. PASILLO.
161. YA NO CANTA MI LIRA. PASILLO.
162. OJOS HECHICEROS. PASILLO.
163. ENSUEÑO FLORIDO. PASILLO.
164. EMBRIAGUEZ DE LLANTO. PASILLO.
165. ENTRE AMIGOS. PASILLO.
166. FRATERNIDAD. PASILLO.
167. PROMESA DE AMOR. PASILLO.
168. FESTIVAL FLORIDO. PASILLO.
169. SANTUARIO HOGAREÑO. PASILLO.
170. ONDAS DE LAGO. PASILLO.
171. ERIAL DE MIS PESARES. PASILLO.
172. SECRETOS. BAMBUCO.
173. TE QUIERO. PASILLO.
174. EDÉN DE ENSUEÑOS. PASILLO.
175. ME ROBASTE EL CORAZÓN. PASILLO.
176. NOCHE DE IDILIOS. VALS.
177. NARDOS Y ROSAS. PASILLO.
178. MIRANDO TUS OJOS. BAMBUCO.
179. CREPÚSCULO DE ATRIZ. BAMBUCO.
180. NOCHE BUENA. PASILLO.
181. DOLOR. PASILLO.
182. AÑORANZA. PASILLO.
183. FELIZ AÑO NUEVO. PASILLO.
184. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.
185. MENSAJE CORDIAL. PASILLO.
186. EL VERDADERO AMOR. PASILLO.
187. FLORACIÓN DE ENSUEÑOS. PASILLO.
188. OBRA SIN NOMBRE. BAMBUCO.

189. FLORES MARCHITAS. BAMBUCO.
190. OLAS DEL TRIGAL.
191. JARDÍN DE ILUSIONES. PASILLO.
192. TU RECUERDO ME ACARICIA. PASILLO.
193. PERVERSOS OJOS. BAMBUCO.
194. MARIPOSAS DEL CAMPO. RUMBA.
195. CALOR DEL NIDO.
196. COSAS QUE PASAN. PASILLO.
197. SUSPIRO LEJANO. PASILLO.
198. OJITOS QUE MATAN.
199. TRISTEZAS DEL ALMA. PASILLO.
200. REGIONAL. PASILLO.
201. SONRISA DE MUJER. POLCA.
202. DOS CORAZONES. BAMBUCO.
203. VIVA OSPINA. BAMBUCO.
204. CADENITA DE BESOS. PASILLO.
205. PERFUME, MÚSICA Y BESOS. PASILLO.
206. FELICES VIVIREMOS. PASILLO.
207. BOQUITA DE BESOS. BAMBUCO.
208. PASTO YO TE SALUDO. MARCHA.
209. PUÑADO DE ROSAS. PORRO.
210. ACUARELA MUSICAL. PASILLO.
211. LO QUE ME DICEN TUS OJOS. PASILLO.
212. EN EL CIELO SE JUNTAS LAS ALMAS. VALS.
213. EN EL SILENCIO DE LA NOCHE. VALS.
214. ALEGRE MADRUGADA. BAMBUCO.
215. MUCHAS FELICIDADES. PASILLO.
216. ECOS DE MI TIERRA. PASILLO.
217. ARRULLOS DE AMOR. PASILLO.
218. NOSTALGIA. PASILLO.
219. AVES DEL ALMA. PASILLO.
220. NOCHE DE ILUSIONES. PASILLO.
221. AMOR MÍO. PASILLO.
222. ANIVERSARIO. PASILLO.
223. ASÍ ES NARIÑO. BAMBUCO.
224. AZUCENA DEL VALLE. DANZA.
225. REMEMBRANZAS. DANZA.
226. CINCUENTENARIO. MARCHA.
227. CON MI CRUZ DE DOLORES. CANTO
228. BAILANDO SUELTO. BAMBUCO.
229. NOTAS RUTILANTES. PASILLO.
230. MIRADAS QUE ENAMORAN. PASILLO.
231. SIMPATÍA. PASILLO.
232. CONFRATERNIDAD. PASILLO.
233. CORAZÓN QUE TE ADORA. PASILLO.
234. TERNURAS DE MADRE. DANZA.
235. PÍCAROS OJOS. BAMBUCO.

236. OJOS SOÑADORES. PASILLO.
237. LA INGRATA. PASILLO.
238. AL CALOR DE TU AFECTO. BAMBUCO.
239. EN UN AMANECER. PASILLO.
240. GOTAS DE ROCÍO.
241. UNA FUGAZ ESTRELLA. VALS.
242. CAMELIAS. PASILLO.
243. ANIVERSARIO. PASILLO.
244. CORAZONES SIN AMOR. PASILLO.
245. AMOR COMPRENDIDO. PASILLO.
246. SOÑANDO UN CARIÑO. PASILLO.
247. DULZURA DE AMOR. DANZA.
248. SOLO Y TRISTE. PASILLO.
249. TUS MIRADAS. PASILLO.
250. LENITIVO DE AMOR. PASILLO.
251. ARRULLO MATERNAL. DANZA.
252. AVES Y FLORES. PASILLO.
253. LAMENTO. PASILLO.
254. VIOLETAS DE MI ÁLBUM. PASILLO.
255. LO QUE YO ANHELO. PASILLO.
256. GEMIDOS. PASILLO.
257. UN AMOR QUE SE VA. VALS.
258. DIME QUE ME QUIERES. *FOX-TROT*.
259. ATALAYA. PASILLO.
260. TRISTE LAJANÍA. PASILLO.
261. ENJAMBRE DE RECUERDOS. PASILLO.
262. FLORES DE PRIMAVERA. PASILLO.
263. PLEGARIA. DANZA.
264. POR TUS NEGROS OJOS. BAMBUCO.
265. BAMBUCO DE MI TIERRA. BAMBUCO.
266. POEMA DE AMOR. PASILLO.
267. IDEAL DE CORAZONES. PASILLO.
268. RUMOR. PASILLO.
269. NUBES QUE PASAN. VALS.
270. DALIA. PASILLO.
271. AMOR Y GRATITUD. PASILLO.
272. TE QUISE TANTO. PASILLO.
273. SECRETO ESCONDIDO. PASILLO.
274. ARRULLOS DE MADRE. PASILLO.
275. ANILLO DE NOVIA. PASILLO.
276. ARRIBA, COMO EL CÓNDOR. MARCHA.
277. BAJO EL FULGOR DE LA LUNA. PASILLO.
278. EN EL ROSAL DE TU BOCA. BAMBUCO.
279. LÁGRIMAS EN TUS OJOS. PASILLO.
280. A TU RETRATO. PASILLO.
281. CORAZONES QUE SE AMARON. BAMBUCO.
282. DUEÑA DE MIS ENSUEÑOS. PORRO.

283. TU ERES MI OBSESIÓN. PASILLO.
284. NOCHES DE PLELUNIO. BAMBUCO.
285. NO LLORES CORAZÓN. PASILLO.
286. CORAZÓN ATORMENTADO. PASILLO.
287. EMBRIAGUEZ DE LLANTO. PASILLO.
288. UNA SONRISA. VALS.
289. EL FULGOR DE TUS MIRADAS. PASILLO.
290. VIVA EL AMOR. PASILLO.
291. MIRADAS CAUTIVANTES. PASILLO.
292. VIAJERO SIN DESTINO. BUNDE.
293. DUEÑA MÍA. PASILLO.
294. UN IDILIO DE AMOR. PASILLO.
295. GLORIA A PASTO. BAMBUCO.
296. AMOR INGENUO. PASILLO.
297. ARBOLITO NAVIDEÑO. BAMBUCO.
298. UNA ILUSIÓN. PASILLO.
299. FRATERNIDAD. PASILLO.
300. ESTRELLITA REAL.
301. SOY TUYA POR AMOR.
302. LOS MADRIGALES. PASILLO.
303. A UNOS OJOS NEGROS. BAMBUCO.
304. AMOR QUE ME MUERO. PASILLO.
305. SOLEDAD. CANCIÓN SENTIDA.
306. GLADIS. VALS.
307. TE AMO CON TODA EL ALMA. PASILLO.
308. EL CRISOL. BAMBUCO.
309. NOCHE ALEGRE. PORRO.
310. POR TI LLORÉ. PASILLO.
311. NO ME ESPERES CORAZÓN. VALS.
312. CORAZÓN CAUTIVO. PASILLO.
313. CUANDO CANTA EL AVE. VALS.
314. CUANDO YO LE AMABA. PASILLO.
315. AMOR INFIEL. PASILLO.
316. CORAZÓN AJENO. BAMBUCO.
317. POR LAS CALLES DE PASTO. MARCHA.
318. INQUIETUDES. PASILLO.
319. AMANECIENDO. PASILLO.
320. CARMENCITA 1º. PASILLO.
321. UN ADIÓS. BOLERO.
322. CLAVELES BLANCOS.
323. ARRULLO MATERNAL. PASILLO.
324. LIRIO AZUL. PASILLO.
325. RONDEL. BAMBUCO.
326. FLORACIÓN DE ENSUEÑOS. PASILLO.
327. AMOR, CARIÑO Y BESO. PASILLO.
328. MAÑANITA PRIMAVERAL. PASILLO.
329. CORAZÓN, CARIÑO Y AMOR. PASILLO.



330. CARIÑO DE MADRE. PASILLO.
331. FELIZ AÑO NUEVO. BAMBUCO.
332. ANGUSTIAS MUSICALES. PASILLO.
333. DIME QUE SI. PASILLO.
334. YO NO SE LLORAR. BAMBUCO.
335. RECUERDOS FLORIDOS. PORRO.
336. ZAHAREÑA. PASILLO.
337. POR ALGO SERÁ. BAMBUCO.
338. PARA APRENDER A QUERER. VALS.
339. EN CADA BESO UNA FLOR. BAMBUCO.
340. LIRA DE ARTISTA. PASILLO.
341. POR TU QUERER. PASILLO.
342. LILIA. PASILLO.
343. SI QUIERE CORAZÓN. BAMBUCO.
344. MIENTRAS DUERMES ESCUELA. PASILLO.
345. TE QUIERO. PASILLO.
346. TARDES DE ATRIZ. PASILLO.
347. FLOR DE DURAZNO. PASILLO.
348. IRIS DE MI TIERRA. PASILLO.
349. NARDOS. PASILLO.
350. CARIÑITO ROMÁNTICO. PASILLO.
351. EL CÁLIZ DE UNA FLOR. PASILLO.
352. EL ÚLTIMO BESO. PASILLO.
353. REGALO NUPCIAL. PASILLO.
354. EL CISNE Y EL SOL. BAMBUCO.
355. SOLO. PASILLO.
356. TUS OJITOS. BAMBUCO.
357. TU ERES MI IDEAL. PASILLO.
358. CORAZÓN TRICIONERO. PASILLO.
359. NOSTALGIA. PASILLO.
360. NOCHE APACIBLE. PASILLO.
361. SÚPLICA DE AMOR. PASILLO.
362. ATRACTIVA COMO UNA ROSA. PASILLO.
363. PARA TI MI CORAZÓN. BAMBUCO.
364. SUSPIROS DEL ALMA. PASILLO.
365. ADORACIÓN. PASILLO.
366. AY! CARIÑITO DEL ALMA. PASILLO.
367. EN ALAS DEL RECUERDO. PASILLO.
368. MÍRAME CON TUS OJITOS. PASILLO.
369. SALUDO A MI TIERRA. MARCHA.
370. JIRÓN DE MI BANDERA. MARCHA.
371. ¡AY NEGRITA DE MI VIDA! PASILLO.
372. AMARÉ SIN PALABRAS. BAMBUCO.
373. ¡VIVA LA FIESTA! BAMBUCO.
374. TÁLAMO DE AMOR. PASILLO.
375. FLOR SIN BESOS. PASILLO.
376. NOSTALGIA. PASILLO.

377. MEJOR ES NO HABLAR. BAMBUCO.
378. GARDENIAS. PASILLO.
379. TU AMOR ES MI VIDA. PASILLO.
380. CANTAR DE MI LIRA. BAMBUCO.
381. MADRIGAL DEL ALMA. PASILLO.
382. AL PIE DE TU VENTA. PASILLO.
383. MI CORAZÓN A TUS PIES. BAMBUCO.
384. NO ME OLVIDES. PASILLO.
385. MADRE SELVA EN FLOR. BAMBUCO.
386. FLOR DE UN DÍA. PASILLO.
387. VIDA NARIÑENSE. PASILLO.
388. AMOR CONSTANTE. PASILLO.
389. TE DI MI CORAZÓN. BAMBUCO.
390. PÉTALOS DE LUNA. PASILLO.
391. TÁLAMO NUPCIAL. MARCHA.
392. ROSAL DE OTOÑO. PASILLO.
393. SI TÚ ME AMARAS. BAMBUCO.
394. CAMELAR. MARCHA.
395. EN CADA CORAZÓN UN BESO. BAMBUCO.
396. OFRENDA DE BESOS. PASILLO.
397. LIMOSNA DE AMOR. PASILLO.
398. QUIERO VIVIR PARA ADORARTE. BAMBUCO.
399. AMOR MÍO.
400. AUSENTE DE TI. PASILLO.
401. VIVA EL AMOR. PASILLO.
402. LILIAN MARIELA. PASILLO.
403. ADORACIÓN. PASILLO.
404. TUS OJOS ME EMBELESAN. PASILLO.
405. SERENATA DE AMOR. PASILLO.
406. PENSÁNDOTE EN TU AUSENCIA. PASILLO.
407. GRATA AÑORANZA FAMILIAR. PASILLO.
408. PIENSA EN MÍ. VALS.
409. HORAS DE AMOR. PASILLO.
410. OJOS COMO EL CIELO. PASILLO.
411. PASIONES QUE MATAN. PASILLO.
412. HORAS ALEGRES. PORRO.
413. TU MIRAR SOÑADOR. PORRO.
414. PASTO TE SALUDA. MARCHA.
415. SOÑANDO UNA ILUSIÓN. PASILLO.
416. AFLICCIÓN. PASILLO.
417. SIN DECIRNOS ADIÓS. PASILLO.
418. OJOS COLOR DE CIELO. PASILLO.
419. CONTEMPLANDO EL CIELO. PASILLO.
420. ESTRÉCHAME EN TUS BRAZOS. PASILLO.
421. ODA A MI LIRA. PASILLO.
422. AL PARQUE INFANTIL. MARCHA.
423. SONRISAS DE MUJER. PASILLO.

424. TIERRA MÍA. PASILLO.
425. LOS OJOS DE MI MADRE. PASILLO.
426. LLUVIA DE ROCÍO. PASILLO.
427. EN TUS OJOS HAY SOL DE ESPERANZA. PASILLO.
428. EN NOCHE DE LUNA. PASILLO.
429. UN GRAN CORAZÓN. PASILLO.
430. NO SUFRAS CORAZÓN. PASILLO.
431. SIN DECIRNOS ADIÓS. PASILLO.
432. CUANDO CASARTE TU QUIERAS. BAMBUCO.
433. VERGEL DE ENSUEÑOS. PASILLO.
434. EL PUÑAL DE TUS OJOS. BAMBUCO.
435. EL AMOR ES UNA PLANTA. PASILLO.
436. LO QUE DICEN TUS OJOS. BAMBUCO.
437. ROSAS MUERTAS. PASILLO.
438. OJOS QUE ME FASCINAN. VALS.
439. LLANTO DE AMOR. PASILLO.
440. MELODÍA DEL SILENCIO. VALS.
441. LOS FANTOCHES. PASILLO.
442. AMOR JOVIAL. PASILLO.
443. LOS OJOS DE MI MADRE. BAMBUCO.
444. BELLAS GUIRNALDAS. PASILLO.
445. ALMA Y CORAZÓN. PASILLO.
446. OJOS ENSOÑADORES. PASILLO.
447. GRATITUD. PASILLO.
448. DÓNDE ESTÁS CORAZÓN. PASILLO.
449. EL ESCUADRÓN AZUL. MARCHA
450. HAGÁMONOS AMIGOS. BAMBUCO.
451. GEMIDOS DEL AMOR. PASILLO.
452. AMANECERES TROPICALES. PASILLO.
453. REMEMBRANZAS. PASILLO.
454. RINCONCITO DE COLOMBIA. VALS.
455. OJOS NEGROS. BAMBUCO.
456. HERMOSA CAMPESINA. BAMBUCO.
457. TERMINARÉ SOLO. PASILLO.
458. LA FLOR DE UN BESO. PASILLO.
459. ESTRELLITA DEL SUR. BAMBUCO.
460. AMOR INGENUO. BAMBUCO.
461. LA QUISE TANTO. PASILLO.
462. POR TUS CARICIAS. PASILLO.
463. QUISIERA VERTE PRONTO. PORRO.
464. MI NEGRO DEL ALMA. BAMBUCO.
465. DESDENES. PASILLO.
466. ESTA OFRENDA ES PARA TI. PASILLO.
467. REGANDO FLORES. *FOX-TROT*.
468. AMOR Y OLVIDO. PASILLO.
469. IDILIO Y CORAZÓN. PASILLO.
470. CUANDO PIENSO EN TI. PASILLO.

471. OJOS QUE DICEN TE QUIERO. PASILLO.
472. FLORES MARCHITAS. BAMBUCO.
473. EN EL SILENCIO DE LA NOCHE. PASILLO.
474. RINCONCITO DE GLORIA. MARCHA.
475. DESPUÉS DE UN BESO. DANZA.
476. POQUITO A POCO ME IRÁS QUERIENDO. BAMBUCO.
477. NIDO DE ROSAS. PASILLO.
478. ILUSIÓN FUGAZ. PASILLO.
479. BESO DE MADRE. PASILLO.
480. TU RECUERDO ME ACARICIA. BAMBUCO.
481. A LOS ARTISTAS. PASILLO.
482. ANSIEDAD. PASILLO.
483. BESOS DE AMOR. PASILLO.
484. FLORES DE SIEMPRE. VALS.
485. IDILIO DE AMOR. BAMBUCO.
486. LLUVIA DE OTOÑO. PASILLO.
487. SI EL TORITO FUERA DE ORO. BAMBUCO.
488. EMOCIONANTE. PASILLO.
489. CAMINO DE LÁGRIMAS. PASILLO.
490. PRENDA DEL ALMA. PORRO.
491. SIEMPRE JOVEN. PASILLO.
492. LEJOS DE TUS MIRADAS. PASILLO.
493. VIDA Y CORAZÓN. BAMBUCO.
494. CLAMOR DE ESPERANZAS. PASILLO.
495. LA NEGRITA. BAMBUCO.
496. CANTANDO ME AMARON. BAMBUCO.
497. CREPÚSCULO.
498. ALBORADA. BAMBUCO.
499. TRAICIONERO CORAZÓN.
500. GEMIDOS DEL ALMA.
501. JOYAS DEL ALMA. PASILLO.
502. ESCUCHA MUJER MI DESPEDIDA. *FOX-TROT*.
503. LA NEGRITA MÍA. BAMBUCO.
504. NOCHE APACIBLE. PASILLO.
505. NARDOS Y BESOS. PASILLO.
506. AY QUE OJOS. PASILLO.
507. YO SIEMPRE ESPERÁNDOTE. PASILLO.

ANEXO O. Vals *Bésame mucho*. Consuelo Velázquez - copia

# Bésame mucho

CONSUELO VELÁZQUEZ

*Vs!* Bésame mucho — bésame mucho — como si fueras la  
noche la última vez. — Bésame — bésame mucho — que tengo miedo de perderte después. —  
No te pierdes otra vez. — Quiero tenerte muy cerca mirarme en tus ojos verte junto a mí. Piensa que la vez ma-  
ñana yo ya estaré lejos muy lejos de ti. Bésame — bésame mucho — como si fueras la  
noche la última vez. — Bésame — bésame mucho — que tengo miedo de perderte después. —

# BESAME MUCHO

The musical score is written in 4/4 time and consists of 12 staves of music. The key signature is one flat (F major/D minor). The chords are as follows:

- Staff 1: Am, Am7, Dm, Dm7
- Staff 2: Dm, Dm7, E7b9, Am, Bm7, E7b9
- Staff 3: A9, A7b9, Dm7
- Staff 4: Am, B7, E7b9, Am7, A7b9, A7b9
- Staff 5: Dm7, Am, B7, E7b9, Am9, A7
- Staff 6: Dm7, Am7, B7, E7, E7b9
- Staff 7: E7b9, Am, Am, Dm
- Staff 8: Dm7, Dm, Dm7, E7b9, Am
- Staff 9: Bm7, E7b9, A7, A7b9, Dm7
- Staff 10: Dm7, Am, B7, E7b9, Am7
- Staff 11: B7, E7b9

A 3x repeat sign is located at the end of the 11th staff.

# ANEXO Q. Bolero *Inolvidable* Hugo Ordóñez Mazuera

## Inolvidable

Bolero

Letra y música:  
Hugo Rafael Ordóñez Mazuera

Escritura musical:  
Augusto A. Ordóñez López

Requinto

C D7 C

5 D7 C G

Trino

Voz

9 E7 Am D7

Pa sa rán los dí as pa sa rán los a ños pe ro tu ca ri ño me a com pa ña

13 G E7 Am D7

r á siem pre en mis can cio nes brilla rá tu i ma gen por que i no l vi da ble se rá nues

17 G G7,9

tro a mor y se rán tus o jos lu ce ros her

21 C A7

mo sos que den a mi vi da tu ca lor de

25 D7 N.C G E7 Am

so l mu jer ci ta linda guar da con mis be sos la dul ce pro

29 D7 G E7 Am  
 me sa de un amor sin fin y con nues tros sue ños for me mos el cie lo don de vi vi

33 D7 G Requ. E7  
 re mos fe li ces los dos

37 Am D7 G Voz  
 y se rán tus

41 G7,9 C  
 o jos lu ce ros her mo sos que den a mi

45 A7 D7 N.C.  
 vi da tu ca lor de so l mu jer ci ta

49 G E7 Am D7 G  
 linda guarda con mis be sos la dul ce pro me sa de un amor sin fin y con nuestros

53 E7 Am D7 G  
 sue ños formemos el cie lo don de vi vi re mos fe li ces los dos

57  
 [Musical notation: a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest]



ANEXO R. Porro *Mi compadre cuy.* Jesús Maya S

Mi compadre cuy

Porro

Jesús Maya Santacruz

Piano

¡Ay! mi cuy co mo te

6  
1. 2.  
que ro yo — pa ra co mer te con las pa pas yel a rroz. — rroz. — Sólo clarinetes

11  
1. 2.  
¡Ay! mi com pa dre — mi com pa

16  
dri to — bien sa zo na do yo lo que ro par ra mi — ¡Ay! mi com pa dre — mi com pa

20  
1. 2.  
dri to — bien sa zo na do yo lo que ro pa ra mi

Al  $\text{§}$  a **Fine**  
 $\text{⊕}$  y luego al Fine

