

**Del “indio de la nación” al “indio del hemisferio”: la
construcción ideológica del sujeto indígena en la
narración histórica musical. Colombia y América
Latina (1867-1946)**

**Trabajo de grado presentado para optar por el título de
Historiador**

Mateo Reyes Escolar

Director:

Sebastián Vargas Álvarez

Programa de Historia

Escuela de Ciencias Humanas

Universidad del Rosario

Bogotá, 2020

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, doy infinitas gracias a mi madre, padre y hermana quienes, con paciencia, cariño y comprensión, me guiaron y acompañaron durante todo el camino, desde que abrí los ojos al mundo hasta hoy. Su amor incondicional no puede llegar a ser recompensado. Que esta tesis, dedicada a ellos, simbolice todo mi amor y gratitud. Este logro es tanto suyo como mío. También, doy gracias a mi mascota, Máximo, un ser que estuvo a mi lado todo el tiempo, otorgando su compañía en las madrugadas, dando sosiego en los momentos de descontrol y siendo motivo para volver varias veces al mundo de los vivos. Mi gratitud, como su amor, está más allá de lo pronunciable, de lo comprensible. Segundo, agradezco a familiares y amistades. Sus palabras de aliento, fuerza y apoyo fueron medicinas espirituales en tiempos turbulentos. Varias de esas personas me vieron padecer, pero ofrecieron su abrazo para darme tranquilidad. Especialmente, doy gracias a María Auxiliadora Toro Molinares, amiga, colega y compañera en los avatares del sacrificio del alma, que es este apasionante oficio de la historia. Sus palabras, consejos, críticas y apuntes fueron alicientes durante mi trayecto. A ella también va dedicado este trabajo.

En tercer lugar, doy infinitas gracias a Sebastián Vargas, mi director de tesis. Sus consejos, correcciones, sugerencias y atención fueron invaluable. Su experiencia y conocimientos me ayudaron en muchas ocasiones durante la investigación. También, fue invaluable el apoyo, guía y excelente maestría de los profesores y profesoras del Programa de Historia y de la Escuela de Ciencias Humanas. Mi formación académica se debe en gran parte a ellos. Adicionalmente, agradezco a las personas miembros de la Biblioteca Luis Ángel Arango y del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación de la Universidad. Su destacado servicio facilitó el acceso a la información necesaria para el análisis de esta investigación. Finalmente, doy gracias a los autores y autoras por cuyos trabajos esta tesis se nutrió. La conocida frase de estar “a hombros de gigantes” no ha podido tener más sentido. El éxito de una persona se debe también a quienes ayudaron a forjar el sendero. Por ello, a todos los seres mencionados y a los que faltó nombrar, mi más infinito y sincero agradecimiento. Sin embargo, asumo toda la responsabilidad sobre lo escrito en estas páginas.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
La construcción del sujeto indígena en la historia de la música colombiana y latinoamericana	4
La historia y la música en Colombia y América Latina en el periodo 1867-1946	5
<i>El nacionalismo musical</i>	5
<i>El americanismo musical</i>	8
Hacia una conceptualización de la construcción del indígena	13
<i>Cultura y música</i>	13
<i>Nación</i>	15
<i>La ideología y los sujetos</i>	16
<i>El sujeto indígena y la problematización de la raza</i>	18
Un análisis desde las categorías historiográficas de textos sobre música colombiana y latinoamericana	20
<i>De artículos, periódicos, boletines y programas radiales</i>	20
<i>De los intelectuales de la historia musical colombiana y latinoamericana</i>	21
<i>De la historiografía crítica y el análisis de las categorías historiográficas</i>	27
Segmentos del análisis	28
CAPÍTULO I La construcción del indígena en los relatos históricos del nacionalismo musical colombiano (1867-1923)	30
El nativo puro de la obra múltiple en los escritos románticos de José María Samper y José María Vergara y Vergara	30
Homogenización, lejanía, esencialismo y el concepto de “música del indio” en el relato histórico musical de Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte	37
Gustavo Santos Montejo y Guillermo Uribe Holguín: el indígena en el debate sobre la música nacional	44
El sujeto indígena en el paradigma folklorista y en camino hacia el americanismo	52
CAPÍTULO II La construcción del indígena en los relatos históricos del Americanismo Musical: Perú, Bolivia, Chile y Colombia (1936-1946)	55
El “homo americanus” de Francisco Curt Lange	55
La escala pentafónica indígena según José Castro, Daniel Alomia Robles y Antonio González Bravo	58
Los instrumentos araucanos de Carlos Isamitt	61
Daniel Zamudio y la “debilidad musical” indígena	63
Francisco de Igualada y los estudios de musicología indígena de las misiones capuchinas	69
El estudio de los ciclos culturoológicos por Gregorio Hernández de Alba	75
De un esbozo a una historia: los “aborígenes” en el relato de José Ignacio Perdomo Escobar	79
CONCLUSIONES	88
El sujeto indígena en la historia musical del Americanismo en Colombia: apuntes finales	88
Un final abierto: reflexiones sobre metodología, fuentes y temas futuros	91
BIBLIOGRAFÍA	95

INTRODUCCIÓN

La construcción del sujeto indígena en la historia de la música colombiana y latinoamericana

La propuesta de este trabajo de grado profundiza la forma en que los sujetos subalternos fueron contruidos en relatos nacionales de la música en Colombia y algunos países de América Latina, desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. La tesis de este escrito responderá a la cuestión principal de cómo se construyeron y evolucionaron las nociones del indígena músico y la música indígena, teniendo en cuenta que estas nociones han estado implícitas de manera no homogénea dentro del proyecto de construcción de nación y de hemisferio. Así, el objetivo principal es analizar el proceso de transformación de la historiografía de la música en Colombia respecto de la construcción del sujeto indígena en la historia de la música, destacando continuidades y cambios. Por su parte, las preguntas secundarias corresponden a establecer quiénes establecieron las narraciones históricas, dónde y cómo las hicieron, qué tipo de cambios se presentaron y bajo qué contextos. De esta manera, se tiene presente la intención de élites intelectuales que procuraron vincular una diversidad cultural nacional compleja, intentaron justificar el relato nacional y vincularlo a otros relatos. Así buscaron, más tarde, abarcar una diversidad cultural latinoamericana.

Esta tesis tiene en cuenta el panorama cultural e ideológico del país que, desde mediados del siglo XIX, establecía un proyecto de nacionalismo musical. A principios del siglo XX, la influencia de este proyecto trascendió al movimiento americanista musical, que pretendía una homogeneidad cultural encarnada en una imagen de comunidad americana. También se consideraron los lugares de enunciación de los relatos, es decir, debates, los medios de difusión, nociones sobre historia, música, nación, raza, etc. De esta manera, con el estudio de arquetipos establecidos desde diversas fuentes de la época, pretendo demostrar que el sujeto indígena en los relatos de la historia de la música en Colombia, entre 1867 y 1946, fue creado y se subordinó al paradigma nacionalista moderno de la historia de la música, consolidado durante el

siglo XIX. En este paradigma, el indígena es un fragmento necesario dentro de un todo imaginario, un proceso histórico mayor. Se ha dibujado su origen en un relato lejano en el tiempo.

Además, fue pensado como un ser primitivo, atemporal, necesitado de civilización, cuyo objeto de producción cultural, su música, fue puesto a debate, en tanto se consideró si era o no conveniente para el estudio de la historia de la música nacional. En el siglo XX, se transformó el eje de interés. Los intelectuales integraron al sujeto indígena en el hemisferio cultural americano. Aunque el desarrollo de sus relatos evidencia continuidades de los nacionalismos musicales en disputa con posturas reivindicativas. Dentro de este debate, el tema central fue la raza y la intención era el surgimiento de una mancomunidad cultural americana. A continuación, conviene contextualizar la transformación de la concepción del indígena en la historia de la música en Colombia. Para ello es necesario abordar el desarrollo del nacionalismo musical y del movimiento americanista.

La historia y la música en Colombia y América Latina en el periodo 1867-1946

El nacionalismo musical

Entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, el nacionalismo musical consistió en el movimiento y doctrina cultural (Cruz González, 2002) de formación de vínculos permanentes de unión e identidad nacional a través de las manifestaciones musicales locales, siendo extraídos y reinterpretados sus elementos según modelos sonoros considerados adecuados (Pérez González, 2010). Detrás del movimiento existe la cuestión por la identidad nacional, construida a través de recursos y símbolos (Cardona Zuluaga, 2007, pág. 104). Desde los tiempos de la Independencia y el establecimiento de la República, la preocupación por una orfandad simbólica implicó enfrentarse a una dicotomía identitaria, entre la continuidad o el rompimiento con el legado colonial (Heno Ruiz, 2015).

Las élites criollas fueron conciliando en mantener el referente cultural europeo, sin dejar de lado la realidad cultural local. Así se constituyeron mitos de igualdad y armonía racial, relacionados con el fervor patriótico revolucionario. Sin embargo,

durante el siglo XIX, por ejemplo, se mantuvo la idea de una sociedad desde la diferenciación, conservándose la simbología religiosa católica como representación cultural y se abandonó todo indigenismo iconográfico patriota (Lasso, 2007). Además, las naciones europeas se volvieron referente para las élites colombianas y latinoamericanas, siendo aquellos modelos de constitución de culturas nacionales.

Para las élites políticas de la época la identidad requería de sonoridad (Miranda & Tello, 2011, pág. 37), surgiendo la música como expresión autóctona popular nacional, por ostentar caracteres encarnados de “exclusividad patrimonial” (Cruz González, 2002, pág. 221). Así, la música nacional necesitaba robustecerse con “narrativas nacionales configuradas por la literatura, las historias patrias y los discursos políticos” (Pérez Benavides & Yujnovsky, 2010, pág. 7). Las narraciones románticas y costumbristas sobre la música en el territorio, escritas por personajes reconocidos como José Caicedo Rojas y Rafael Pombo, se enfocaban en describir y enaltecer aspectos de la vida musical urbana y rural, especialmente, de la zona andina. Sin embargo, el consenso entre las élites sobre la identidad fue parcial. De hecho, la división bipartidista en Colombia, manifestada en conflictos entre y dentro de los partidos, intentando mantener cuotas de poder e instaurar proyectos políticos¹, impidió el surgimiento de una élite nacional unificada². Esto repercutió, por supuesto, en las maneras de apropiarse y vivir los símbolos nacionales, como es el caso de la música.

Por tanto, conviene referir a las élites intelectuales, personajes dentro de los cuales encontramos músicos, pensadores y escritores de relatos históricos sobre la música. Su singularidad radica en la capacidad de opinión, creación o agitación de la opinión pública, además del poder político o económico, eventualmente convergente con el cultural (González Espinosa, 2006). Esta capacidad de las élites fue sostenida por redes de sociabilidad que, con el compartir de identidades, intentaron su propia homogeneidad, fortaleciendo los presupuestos de una sociedad formada en la cultura política (Cardona Zuluaga, 2007). Estas élites, en las que debatir por medios de

¹ Por ejemplo, la relación iglesia-estado, la centralización administrativa, la cuestión monetaria y los auges de productos agrícolas, fueron algunas de las razones de conflicto durante el siglo XIX.

² El mestizaje, como se determinará más adelante, constituyó un campo de conflicto durante el siglo XIX, siendo el debate por la raza el ejemplo más claro (Losonczy, 2007, págs. 268-270).

comunicación gracias a la publicación de textos, se volvieron autoridad en materias diversas, incluida la historia y la cultura (Betancourt, 2007). Además, la formación intelectual en “centros” extranjeros del saber y del poder, supuso otro aspecto de la legitimación de las prácticas de estas élites (Pérez González, 2010, pág. 89).

De esta manera, durante el siglo XIX, los maestros músicos definieron la música a escuchar y las formas de hacerlo (Boada Valencia, 2012)³. Esto dispuso el establecimiento de una experiencia estética de lo musical, asociada al ascenso de una burguesía en el país. Por otro lado, la concepción de una música nacional, así como la de otros símbolos, implicó la institucionalización de su estudio, de la producción de su historia, y de la difusión con una educación cívica. Se formaron sociedades de música, academias e instituciones que velaron por la actividad musical (Pérez González, 2010). Para inicios del siglo XX, se fortalecerán estas prácticas culturales. Las élites intelectuales se interesaron en promover una imagen ideológica de unidad, especialmente, en el contexto de la Guerra de los Mil Días, la pérdida de Panamá y los conflictos fronterizos con Perú, Brasil y Ecuador, tomando las élites como motivo la celebración del Centenario de la Independencia (Betancourt, 2007). Esa historia de la música producida estuvo marcada por el paradigma positivista decimonónico, reproduciendo unas lecturas reivindicativas del pasado visto como glorioso, moralizante y patriótico, y con un pretendido distanciamiento de las fuentes (Ospina, 2012).

Entre las élites intelectuales colombianas, la estructuración de una historia de la música implicó la “limpieza” de estilos populares, desarrollando, por ejemplo, relatos históricos más urbanos que rurales (Pérez González, 2010, pág. 98). Tal es el caso del bambuco, cuyos orígenes fueron ampliamente discutidos durante el siglo XIX, estableciendo una autenticidad (Sánchez Suárez, 2009). De esta manera, se buscaba determinar y controlar los marcos de referencia de la identidad nacional (Rodríguez Melo, 2012). Así, el bambuco tuvo un proceso de aceptación dentro de las élites,

³ Sin embargo, la educación musical no era únicamente formal, ni era indispensable para sentar cátedra sobre música nacional. Muchos pensadores de la época poseían diversos conocimientos no profesionalizados, adquiridos por la experiencia autodidacta. Esto se profundizará en la sección de fuentes y metodología.

pasando de estar en una posición de rechazo a ser el ritmo nacional por antonomasia (Hena Ruiz, 2015, pág. 14). Además, se instituyó como símbolo nacional frente al pasado colonial, siendo estandarizado por músicos profesionales y volviéndose actividad estética privilegiada. Por otra parte, las élites se esforzaron por afirmar identidad y diferenciación respecto de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, se guiaron por un deseo civilizador de nación, centrado en reapropiar lo considerado como vanguardia política y cultural en estos lugares (Cruz González, 2002).

Así, los ideales de civilización y modernidad democrática fueron asociados con esas naciones. Por su parte, la barbarie, propia de la naturaleza y lejana de la cultura, se relacionó con aquellas sociedades distintas a las señaladas: indígenas, afrodescendientes, campesinos, etc. (González Espinosa, 2006). Aparte, la necesidad de modernización implicó para las élites un cambio de referente, respecto de los intereses para los proyectos, pasando del interés en la política a la industria capitalista y el comercio internacional (Sanders, 2014). Para la configuración de la música nacional, esto trajo como consecuencia una serie de transformaciones en las prácticas musicales, dentro del proceso de urbanización de las capitales. Así, emergieron espacios de sociabilidad, como cafés, clubes y teatros; y maneras de difusión de la música, como la venta de discos, la transmisión radial, la llegada de figuras artísticas extranjeras y la internacionalización de grupos musicales del país y la región latinoamericana. Todo esto en conjunto conformó la imagen de habitar en tiempos modernos (Gómez Castañeda, 2015).

El americanismo musical

Este fue el panorama que Francisco Curt Lange (1903-1997) encontró al llegar a la región en la década de 1920. Este investigador, a lo largo de la década de los treinta, intentó promover un diálogo musicológico continental a través de la actividad académica y cultural, que terminó concentrada en Uruguay, Argentina y Brasil (González, 2013, pág. 34). Sin embargo, las pretensiones de abarcar toda una región diversa y compleja desde discursos como los del americanismo, implicaron buscar en las manifestaciones musicales de la región aquello considerado de común origen, para así consolidar un proyecto transnacional de identidad panamericana basado en una

unión hemisférica cultural. De esta manera, el americanismo musical presentó la oportunidad de cambio metodológico y teórico sobre expresiones musicales locales e internacionales. Con este movimiento, las historias musicales ya no eran solo escritas por músicos y se presentaron cambios influenciados por las reflexiones desde la musicología de principios del siglo XX, como el apoyo en el material etnográfico y los estudios de la organología (Pérez González, 2010, págs. 100-105).

Por otra parte, el americanismo sentará las bases de las políticas culturales posteriores, que continuarán y ampliarán las perspectivas sobre el desarrollo de saberes alrededor de la música, su pasado y los sujetos productores de las manifestaciones musicales de la región. De esta manera, el interamericanismo se difundió con celeridad, especialmente, gracias a la creación del Centro Interamericano de Música, dirigido por Charles Seeger. El papel de la Organización de Estados Americanos, endilgado a su agencia administrativa, la Unión Panamericana, resulta crucial para este periodo y para el análisis. La consolidación de archivos, fonotecas, bibliotecas, subvención de investigaciones, fundación de centros de estudio, etc., da cuenta del interés por visibilizar la música latinoamericana en la comunidad científica norteamericana y, a la inversa, en el creciente interés de los investigadores latinoamericanos en desarrollar campos de estudio desde el país del norte y desde sus países de origen (González, 2013, págs. 40-45).

Entre las actividades del americanismo, la publicación era de las principales. Con el *Boletín Latino-Americano de Música (BLAM)*, se pretendía promover la música americana y sus músicos, a través de la cooperación de instituciones y eruditos en todo el continente (Berrocal, Mondolo, & Volpe, 2014). Se pueden vislumbrar con el *BLAM* las cuatro estrategias básicas del americanismo musical: compartir la tarea editorial, sumar aportes de investigadores y compositores, incluir tanto artículos como partituras, y considerar de igual importancia la música de tradición oral y escrita (González, 2013). Con el interés de incluir aportes de musicólogos y compositores, se considera en las publicaciones la investigación histórica y etnográfica por igual y se busca la confluencia de esfuerzos entre naciones. De esta manera, el americanismo musical con la publicación del *BLAM* se convierte en un “nacionalismo mancomunado” (pág. 34).

Sin embargo, se mantuvieron ciertas perspectivas construidas desde lo nacional respecto al sujeto indígena y su papel en el desarrollo de la música colombiana. Por ejemplo, continuaron acercamientos desde la historiografía decimonónica, priorizando la autoridad de fuentes escritas, especialmente las crónicas. Como manifiesta Juan Pablo González, “esa corriente va desapareciendo hacia 1940, deformada en intentos nacionalistas tipo ‘tarjeta postal’” (pág. 34). Así, el americanismo, como pretendido movimiento cultural se pensó y ejerció como incorporación de fragmentos nacionales más que como un campo integral, aproximándose más a los preceptos de los nacionalismos musicales (Larrègle, Eckmeyer, & Cannova, 2014).

De esta forma, se fue constituyendo, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, un paradigma folklorista, caracterizado por la consolidación de las manifestaciones intelectuales de las élites para la uniformización nacionalista de la cultura musical tradicional popular y la preocupación por la recopilación y catalogación exhaustiva de las expresiones musicales (Miñana, 2000). La acción se enfocaba principalmente en la publicación de boletines y revistas folkloristas, y en la divulgación de artículos periodísticos, escritos en magazines, trabajos audiovisuales e intervenciones radiales. Sin embargo, esas manifestaciones intelectuales poseían una carga ideológica no separable de su intención “más científica”.

En ese sentido, la música como obra se trató como un objeto de estudio, separado de la realidad cultural, pero sin dejar de ser considerada una medida de esta (Eckmeyer, 2018). El proyecto ideológico-científico nacional subyacente al paradigma es la raza, necesitándose de una construcción de realidades, de sujetos y de manifestaciones de la cultura musical. Es en este contexto en el que surge y se desarrolla el americanismo musical. Además, así es posible entender cómo los sujetos de los relatos de la historia de la música fueron concebidos: primero, como parte de relatos nacionales; luego, como un relato continental-hemisférico, en este caso, de la música americana.

La historia y la música en una academia interdisciplinar: un estado del arte

En este apartado se pretende responder a la cuestión de por qué es importante para la historia la presente investigación. Como se mencionó en el apartado “La construcción del sujeto indígena en la historia de la música colombiana”, se pensaría que, en

Colombia, la música necesita un desarrollo más amplio como objeto de estudio de la historia, estableciendo nuevas líneas de investigación. En general, la musicología⁴ y la historia tomaron caminos distantes en la investigación académica colombiana respecto de ese objeto de estudio, la segunda sin manifestar significativo interés (Ospina, 2012, pág. 302). Así, se plantearía como problemática la apertura a la *interdisciplinariedad*, cuando se trata de estudios de la música.

Sin embargo, los aportes recientes a la historia de la música colombiana se han planteado desde otros campos del saber, como la antropología, la sociología o la misma música, entendida esta en su acepción de profesión universitaria. Por otro lado, solo algunos pocos historiadores han estudiado la música como circunstancia trascendente y transversal a las culturas y poblaciones del país y del continente. Concretamente, se conoce de unas cuatro historiadoras que han desarrollado líneas de investigación o han producido textos concretos alrededor del tema. Por tanto, la historia de la música en Colombia todavía precisa consolidación en la academia colombiana (pág. 330)⁵.

Sobresale el trabajo de Peter Wade (2002), sobre la constitución de una música tropical nacional. Su atención en historizar la relación entre la música y las nociones de raza y nación en Colombia demuestra la posibilidad de formación de narrativas históricas desde fuera de la disciplina histórica. También, se distingue el panorama de estudios sobre música popular tradicional colombiana desarrollado por Carlos Miñana (2000). En este escrito se reflexiona sobre un paradigma folklorista dominante, presente en la uniformización nacionalista musical popular. Sergio Ospina Romero (2012) ha establecido una pertinente reflexión historiográfica de estos y otros trabajos, enfocada en el cambio de perspectiva y acción investigativa de una narrativa anecdótica a un análisis interdisciplinario. Además, Egberto Bermúdez (2000) ha estudiado la

⁴ La musicología comprende el estudio de la música como cultura, teniendo en cuenta la propuesta de unificación de las ramas de esta, a saber, la musicología histórica y la etnomusicología (Seeger, 1970).

⁵ Sobre esto, el presente estado del arte no es exhaustivo. Algunas obras compendiadas aquí se retomarán más adelante en diferentes partes del texto, siendo pertinentes las reflexiones de los autores y la utilidad de las fuentes mencionadas. Otros textos trabajados, por razón del espacio, no fueron compendiados en esta sección.

música desde la conjunción del análisis musical y la atención al contexto histórico⁶. También, destaca Ellie Anne Duque (2007) con aportaciones más cercanas al análisis musicológico.

Por otro lado, la historiadora Juliana Pérez González (2010) estableció un balance historiográfico de los estudios históricos de la música en Hispanoamérica, desde la propuesta de la sociología del conocimiento. Esta autora ofreció una ponencia sobre la historia de la música en Colombia (2007), reflexionó sobre procesos de institucionalización del saber histórico-musical, las relaciones entre particularidades de este saber y el entorno intelectual latinoamericano. Recientemente, se ha procurado un acercamiento de la música al campo histórico como objeto de estudio, manifestándose en nuevas contribuciones investigativas. Alejandra Isaza Velásquez (2009) ha profundizado en las prácticas musicales coloniales, en estudios sobre obras específicas (2003) y la divulgación histórica en medios de comunicación⁷. A su vez, Diana Farley Rodríguez (2010) indagó sobre el proceso de conquista musical, en el contexto de la evangelización de los territorios del Nuevo Reino de Granada. También es de destacar el trabajo de Ana María Ochoa Gautier (2014) centrado en la constitución de sonoridades en el pensamiento colombiano del siglo XIX y en la constitución de músicas locales en el marco de la globalización (2003).

Además, Oscar Hernández Salgar (2007) ha estudiado la construcción de un proceso de “blanqueamiento” sonoro en las músicas mestizas colombianas, presentando una propuesta de análisis desde la mirada poscolonial sobre las músicas tradicionales en el marco del multiculturalismo. Adicionalmente, Carolina Santamaría (2007) profundiza en los obstáculos epistemológicos a los que se enfrentó la academia en su trabajo de definir y constituir músicas nacionales, como el bambuco. Por su parte, Hernando Cepeda Sánchez (2012) desarrolló un complejo análisis histórico sobre el establecimiento de culturas juveniles del rock en Argentina y Colombia. Por otro lado,

⁶ Es propicio mencionar también su artículo “From Colombian ‘national’ Song to ‘Colombian Song’, 1860-1960” (2008) y la introducción a la musicología colombiana (2001), de la cual se tomaron varias fuentes para el presente trabajo de grado.

⁷ Sobresalen sus trabajos en las series de programas radiales sobre historia social y musical latinoamericana y occidental, titulados “Historias de las músicas” y “Música entre nosotros”, presentados en la emisora de la Universidad Nacional de Colombia.

Martha Barriga (2011) intentó profundizar en la historia de la educación musical formal e informal en la capital del país entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, destacando en ese texto un compendio inédito de fuentes primarias.

Adicionalmente, existen compendios que abordan la constitución de la música popular colombiana, sus intentos de fijación de autenticidad, y moldeo de estrategias instrumentales y afectividades cotidianas de la identidad (Pardo Rojas, 2009). También, tratan sobre la relación entre las manifestaciones musicales en el país y el género en los últimos siglos de historia nacional (Millán de Benavides & Quintana Martínez, 2012). Así mismo, se presentaron congresos donde se relacionó la música con temas comunes a la investigación histórica. Tal es el caso del XVIII Congreso Colombiano de Historia, en el cual se establecieron conexiones entre la música y temas como la recuperación y catalogación de archivos, las hegemonías culturales en el nacionalismo, la identidad, la historia cultural y de las ideas (Asociación Colombiana de Historiadores, 2017). Por último, se destaca la influencia del contexto académico interdisciplinar latinoamericano centrado en la música como objeto de estudio. Puede referenciarse a Carmen Bernand (2014), Juan Pablo González (2013) y a Alejandro Vera (2016)⁸. Del mismo modo, se ha profundizado en una reflexión histórica e historiográfica de los modelos de educación musical establecidos en América Latina (2010).

Hacia una conceptualización de la construcción del indígena

Cultura y música

El marco teórico de la presente investigación profundiza brevemente en los conceptos de cultura, ideología, raza y nación. Los tres primeros son operativos, necesarios para explicar los conceptos de música, sujeto e indígena, respectivamente. La nación es el concepto conector necesario para explicar la magnitud del proceso histórico que constituyó el nacionalismo musical. De esta manera, se busca indagar sobre la

⁸ Este autor y músico ha profundizado durante muchos años en el estudio de la historia musical del Chile colonial, por lo que su trabajo inédito “El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial” obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas (La Voz de Chile, 2018).

formación ideológica de un sujeto en una narración histórica, en la que pasa gradualmente de un “indio” inexistente a un indígena funcional en un relato histórico. Para este trabajo, la cultura se comprenderá como el esquema transmitido históricamente de significaciones figuradas en símbolos, que son vehículos de concepciones, y son entendidos como textos y procesos (Hering Torres & Pérez Benavides, 2012)⁹. De esta manera, se determinan las formas de configuración, negociación, tensión y transformación de las significaciones en prácticas e imaginarios, que se entienden como espacios de producción de sentido.

Además, la cultura no solo se asume como constricción, sino también como posibilidad de agencia de individuos¹⁰. Esta definición de cultura, surgida del análisis de la historia cultural¹¹, permite evaluar la construcción del sujeto indígena como proceso de constitución de significaciones, en un entramado de sentido elaborado en los relatos históricos de los intelectuales del periodo estudiado. Además, posibilita el entendimiento de la misma historia de la música colombiana como un proceso formativo de una narración, es decir, como un conjunto de interpretaciones en continua estructuración, transformación y debate. Por otro lado, esta definición permite una comprensión más compleja de la música, interviniendo de manera importante el etnocentrismo, la otredad y lo político. Por tanto, para este trabajo la complejidad de la definición presentó una problemática.

Esta se superó parcialmente, entendiendo la música como un artefacto cultural. Este es un instrumento caracterizado por una virtualidad, distinguiéndose así de otros artefactos destacados por la simple utilidad. La virtualidad corresponde con un “poner en obra” (“*sich-ins-Werk-setzen*”), es decir, corresponder a las redes de significación

⁹ Esto corresponde con el cambio paradigmático que ofreció el giro cultural.

¹⁰ Siguiendo la reflexión de Bourdieu sobre el problema simbólico de poder que implica la cultura, se manifiesta la operatividad de ésta en la historia, especialmente en países con pasado colonial, por un lado, en tanto mecanismo de coerción, vigilancia; y por otro, como un espacio de transformación o resistencia (Hering Torres & Pérez Benavides, 2012, pág. 25).

¹¹ La historia cultural se define mejor por la interpretación de las significaciones históricas que por su objeto de estudio, la cultura, llevando al desarrollo amplio de temas de investigación y al entendimiento más afinado respecto de la naturaleza del objeto de estudio. La historia cultural se aleja de determinismos esencialistas, aunque admite que, si bien no es solo una construcción social estructurante, esta no es neutra e implica una multiplicidad de significados por debatir y conquistar, que están atravesados por relaciones de poder” (pág. 24).

que constituyen la cultura, volviéndose este artefacto en signo. Esta noción proporciona una indagación de procesos de comunicación y apropiación de la cultura, permitiendo el análisis de redes que viabilizan la formación de representaciones y prácticas (Isava, 2009, pág. 38). Por supuesto, estas lecturas de la música pueden aplicarse a su misma escritura, ya que también participa en el complejo entramado sobre el cual ésta se constituye. De hecho, la música requiere ser escrita, su historia necesita ser contada para establecerse en el régimen de verdad de las sociedades.

Nación

La nación se comprende como una comunidad política inherentemente imaginada y soberana (Anderson, 1993)¹², central en la concepción del nacionalismo, en tanto se plantea desde esa noción una universalidad, considerándose la idea de ciudadanía uniforme como derecho. Por otro lado, implica una particularidad, presentándose la nación como excluyente y opresora tanto de otras naciones, internas o externas a ella, como de minorías (Wade, 2007, pág. 370). En América Latina, la constitución de la nación ha denotado la conformación de unidades territoriales, organizadas por conjuntos de instituciones, que siguen principios de voluntad colectiva, basada en el compartir de elementos considerados comunes. La idea de nación se ha compuesto desde el ejercicio intelectual de élites políticas, económicas y culturales. También, con la difusión materializada de la idea de nación y la consecuente formación de una conciencia nacional.

Concretamente, la formación de la nación se ha procurado desde la invención de tradiciones, sistemas simbólicos que representan identidad. Son formalizadas y ritualizadas, es decir, inventadas y poseen carácter de continuidad, de manera que se diferencien de lo que se entiende por costumbre o convención. Por otro lado, la invención involucra la búsqueda de orígenes y fuentes consideradas fidedignas, estableciendo temporalidades o universalizando productos culturales a toda la sociedad

¹² Esta definición ha sido criticada y se presenta como insuficiente para los actuales análisis históricos. Sin embargo, sigue siendo interesante y útil para iniciar reflexiones sobre las naciones latinoamericanas y las formas de vigencia del aparataje ideológico, de las visiones sobre la cultura, la diversidad regional y lo político.

(Hobsbawn & Ranger, 1992). De esta manera, las élites intelectuales legitiman un presente y proyectan una civilización, con esta tradición inventada e imaginada.

La ideología y los sujetos

El concepto de ideología, siguiendo los planteamientos de Althusser (2003), corresponde con una representación imaginaria de la relación, de naturaleza imaginaria, de los seres humanos con los sistemas de relaciones reales de producción y clase. En otras palabras, la representación de la relación entre ellos y las condiciones de existencia. La ideología, según este autor, tiene una existencia material, en diferentes modalidades. Esta existencia se sostiene en que las ideas se encuentran, en la ideología, inscritas en actos de prácticas reguladas por rituales definidos por aparatos ideológicos. Además, implica una creencia, en donde la ideología, a su vez, tiene una representación ideológica. En la creencia, los individuos asumen las ideas como dotadas de existencia espiritual. Además, Althusser implica dentro de la ideología a los sujetos.

El sujeto se presenta como la categoría constitutiva de la ideología, al ser interpelado por esta y, en consecuencia, haber siempre-sido sujeto, incluso en su facultad de individuo. El sujeto lo considera el filósofo como una subjetividad libre, en tanto es centro de iniciativas, autor y responsable de actos. Sin embargo, también es considerado como un ser sojuzgado, sometido a la autoridad, es decir, solo libre en aceptar libremente su sumisión. Así, el sujeto cumple solo los actos y gestos de la sujeción. Por tanto, todo sujeto es por y para su propia sujeción. Por último, se rescata de este filósofo la descripción de la estructura especular redoblada de la ideología. En esa estructura, con la ideología se asegura la interpelación de los “individuos” como sujetos; su sujeción al Sujeto (absoluto); el reconocimiento mutuo entre sujetos y el Sujeto, entre los sujetos y el auto-reconocimiento; y la garantía absoluta de que se llevará a cabo satisfactoriamente el aseguramiento en la conciencia de la reproducción de las relaciones de producción. Esto subyace a la estructura especular mencionada. En consecuencia, se busca, por una parte, la reproducción de la fuerza de trabajo y, por otra, la reproducción del sometimiento a la ideología dominante.

Por otro lado, se ha propuesto otro acercamiento a la definición de ideología como el “conjunto sistematizado de representaciones, ideas y creencias que históricamente

surgen en una sociedad dada” (López-Austin, 2004, pág. 9)¹³, que, organizadas y relacionadas en relativa congruencia interna, formando en sistemas ideológicos, refieren a las concepciones englobadas en cosmovisiones, validadas, dirigidas y que actualizan el accionar de los miembros de los colectivos. Conocer las condiciones de posibilidad de tales concepciones refiere al conocimiento de la actualización e institucionalización de ideas, cristalizadas por medio de la conciencia social en campos de acción. Así, la cosmovisión implica múltiples creencias, surgidas de posibles lugares de enunciación diversos, manifestados con producciones de diferente tipo relacionadas a través de medios y escenarios concretos (págs. 16-18).

La ideología, como panorama de cosmovisiones múltiple, permite entender qué denotaría la construcción ideológica del sujeto indígena en la historia de la música colombiana, ayudando a comprender esta como un campo de acción humana, donde se figura el sujeto histórico como producto de concepciones en transformación por parte de un colectivo. Además, permite la comprensión de la construcción ideológica como un proceso de representación imaginaria de relaciones de los sujetos, incluyendo en esta representación a sí mismos y otros. Esto se entiende considerando un contexto de producción que implica el establecimiento de regímenes de verdad, la ejecución de violencias epistémicas (Castro-Gómez, 2005) y el desarrollo de cosmovisiones sobre el pasado musical del país y la región. En otras palabras, los debates, diálogos, consensos, disensos, etc. fomentan la constitución de ideologías.

Igualmente, acercando ambas perspectivas presentadas, el acercamiento teórico a la ideología implica considerar la materialización ideológica en campos de acción caracterizados por prácticas. En otras palabras, las ideologías se materializan en los objetos creados por los sujetos y dan sentido a las acciones de éstos (Ruiz Carrillo & Estrevel Rivera, 2008)¹⁴. De esta manera, el trabajo es indagar sobre aquel material

¹³ El autor desarrolla un planteamiento sobre la ideología, retomando y reinterpretando, entre otras, algunas proposiciones de Marx y Engels. Es así como, en primer lugar, el autor busca dar cuenta de las concepciones sobre el cuerpo humano en la sociedad nahua, entendiendo estas como “meollos receptores, ordenadores y proyectores de las esferas físicas y sociales que las envuelven”, sujetas a una producción ideológica no homogénea (López-Austin, 2004, pág. 7).

¹⁴ Desde la psicolingüística se ha planteado un acercamiento a la relación sujeto-ideología social, entendiendo al sujeto como el actor determinante de la operación creativa de lo social, que a la par queda

sígnico que plasma la ideología y todo lo que comprende, conjuga, organiza, acepta o rechaza. Para el caso del presente escrito, esto justifica aceptar que el debate, la publicación, los conciertos, las canciones cantadas, los discos comprados, las obras compuestas, la lectura y la enseñanza, etc., sean formas materializadas en que construcciones ideológicas fluyen, se insertan en la "psique social" y en las que se transforman las nociones que las constituyen, incluyendo quiénes existen o no en el mundo, la humanidad y la historia.

El sujeto indígena y la problematización de la raza

El concepto de raza se ha entendido como una construcción discursiva de significado históricamente constituida, usada de diversas formas y en distintos contextos, produciendo una dinámica y variabilidad del imaginario. Por esto, se ha planteado como pertinente el establecimiento de genealogías y etnografías concretas de las formas de emergencia, despliegue y dispersión en las formaciones sociales de las conceptualizaciones de la raza (Arias & Restrepo, 2010). Por otro lado, el carácter discursivo del concepto de raza no significa que no produzca efectos. Al ser el discurso sobre el concepto práctica de lenguaje y reflexión, con la que se establecen supuestas verdades y principios, dogmas, credos y avances científicos permite el establecimiento de jerarquías y relaciones de poder.

Sin embargo, la discontinuidad de significados que encarnan los discursos de raza en la historia no niega la continuidad del fin de exclusión de estos discursos (Hering Torres M. S., 2007). En ese sentido, el concepto de raza como construcción discursiva tiene efectos materiales en la vida de sujetos y grupos en fenómenos como el racismo. Éste se ha relacionado con lo hecho en nombre de la raza, es decir, la subordinación y la discriminación de la otredad. Así, las “razas” se han presentado como condición de argumentos racistas, justificados en empresas del saber y validez en Occidente, y siendo parte de “poderosas industrias de la desigualdad” (pág. 25). Por tanto, el

subordinado por sus aprendizajes. Sin embargo, esta posición solo comprende los sujetos cognoscentes, que corresponden en este trabajo a los miembros de las élites intelectuales, no a los sujetos de los relatos configurados, es decir, los indígenas.

acercamiento crítico a este concepto permite comprender la problemática plasmación del sujeto indígena como objeto de una ideología en narraciones históricas.

Desde los estudios de la indianidad¹⁵, se contemplan las anterioridades del término y sus continuidades. Así, la raza como concepto posee nociones cercanas o “mellizas”, es decir, discursos con los que se materializa. La raza como concepción ideológica y concepto político, también opera por medio de diálogos articulados en relaciones de poder, adquiere significados, se propaga, arraiga en genealogías concretas y múltiples pasados (De la Cadena, 2007, págs. 8-15). Por otro lado, se erige como instrumento formador de la modernidad, abarcando nociones de cultura y naturaleza. Esto se hizo con el desarrollo de teorías que han implicado el estudio de la variación genética humana, el de la correlación entre variaciones externas e internas al individuo, la visibilización de las consideraciones raciales en el cuerpo, entre otras (Wade, 2011).

Además, en la región latinoamericana, la raza ofrece la posibilidad de reubicación social, y también es escenario de lucha reivindicativa a lo largo de la historia (De la Cadena, 2007, págs. 15, 16, 22-27). En Colombia, los discursos raciales han sido utilizados en procesos de generación de zonas de diferenciación geográfica, donde se enlazan el color de la piel, estereotipos y percepciones sobre el comportamiento de los individuos, los grupos y donde se correlacionan las concepciones sobre la identidad y su origen (Wade, 2011, págs. 208-212). También, la raza permite la composición del mestizaje, que posibilita experimentar una composición cultural y racial. Al mismo tiempo, elimina aquello que impide la homogeneidad buscada (De la Cadena, 2007, pág. 30). En este trabajo, particularmente, veremos cómo será a través del mestizaje, como relato y herramienta ideológica y política, que en Colombia y América Latina el problema de la raza atravesará las narraciones históricas musicales.

De esta manera, es posible advertir cómo hacia finales del siglo XIX, entre las élites intelectuales latinoamericanas se había estado desarrollando una tensión ambivalente entre nociones de homogeneidad y heterogeneidad, basada en el reconocimiento de una

¹⁵ Se inscriben estos estudios dentro campo de la subalternidad, en el que se indaga en los grupos subordinados como agentes históricos, moldeadores de y moldeados por procesos, reconociendo su cultura, conciencia, prácticas, lógicas, racionalidad; y en interrogar desde otro punto las categorizaciones ya “clásicas” en el oficio histórico: imperio, nación, estado, modernidad. (Rodríguez, 2009).

diversidad cultural que tenía que justificarse y un proyecto nacional que tenía que llevarse a cabo (Wade, 2002). Puede comprenderse, entonces, cómo históricamente las ideologías que materializan las concepciones “nación” y “raza” se conectan, desde que los estados nacionales proceden a controlar la población, formando otra concepción dentro de la cosmovisión, es decir, el “pueblo”, como ente étnico-político. Por lo que el nacionalismo y el racismo están estrechamente implicados, incluso pensando el racismo como una especie de “súper-nacionalismo” (Wade, 2007, pág. 370) .

Un análisis desde las categorías historiográficas de textos sobre música colombiana y latinoamericana

De artículos, periódicos, boletines y programas radiales

En este trabajo se analizaron fuentes de otros campos del saber distintas a los escritos estrictamente históricos, aunque es notorio que aportaron a su entendimiento. Además, durante todo el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, fueron los periódicos, revistas, diarios y boletines, los determinantes del debate cultural y político, el medio de difusión por excelencia de las producciones literarias por entregas, aunque en un contexto limitado por recursos, alcance y público lector. Por lo tanto, es la restricción del trabajo editorial, de la escasa formación académica, ampliándose la erudición autodidacta, y la limitación de recursos lo que explica mejor el sentido de “élite intelectual” plasmado en este trabajo de grado: son pocos los que pueden acceder al conocimiento y es entre ellos que la noción de “debate público” surge y se mantiene durante mucho tiempo (Melo, 2008). Igualmente, en este trabajo se comprende el profundo impacto de la prensa como producto cultural, difundiendo el conocimiento, los ideales y, en extensión, las ideologías (Silva, 2002, pág. 37).

Por su parte, los músicos y musicólogos del siglo XX se apropiaron de las fuentes ofrecidas por la antropología, la organología, y la arqueología. Estos fueron campos del saber renovados o creados gracias, por una parte, a las posibilidades de la inventiva tecnológica y, por otra, al control colonial de territorios por parte de potencias extranjeras. Además, en el siglo XX se valieron de todos los medios otorgados por la industria fonográfica, discográfica y radial. En general, los intelectuales tuvieron en cuenta muchas fuentes aparte de la misma música. De hecho, la escucha de los sonidos

implica que el saber escuchar se promovió desde distintas fuentes, distintos escenarios, no solo sonoros (Ochoa, 2014). En ese sentido, con lo recibido de otros campos del saber, los intelectuales, que no solamente eran músicos, aportaron al entendimiento del sujeto indígena en la narrativa histórica de la música. Por otra parte, si bien los escritos sobre música, concretamente, los referentes a análisis musical sirven en gran medida al estudio presente, una carencia de los conocimientos necesarios en este campo impide abordar con afinidad las fuentes convenientes. Es así como se privilegian en este texto las producciones escritas en los medios mencionados.

De los intelectuales de la historia musical colombiana y latinoamericana

En este punto es importante profundizar un poco en los aspectos más destacados de los autores de los textos cuyos análisis se presentarán en este trabajo. Por una parte, se abordarán los autores del nacionalismo musical, en el siglo XIX colombiano (1867-1923), seguidos de los autores latinoamericanos seleccionados más representativos del americanismo musical, del siglo XX (1936-1946). Por otra, se presentarán los autores colombianos que se adscribieron al movimiento americanista en esos años. Seguido de cada autor, se presentará brevemente el texto analizado en los capítulos siguientes. En ese sentido, primero se destaca el trabajo de José María Samper Agudelo (1828-1888), quien expresa el notorio carácter multidisciplinario de quienes participaron intensamente en la vida política, económica y social del siglo XIX en Colombia (Jaramillo Uribe, 1963). Fue abogado y ferviente liberal, destacado por sus posturas anticlericales y antimilitares, defendiendo la libertad de prensa y de mercado, aunque posteriormente suavizaría sus posiciones. Se formó en sociedades democráticas, escuelas republicanas y clubes políticos, nutriéndose de la influencia socialista utópica y romántica europea. Publicó muchos textos y artículos en la prensa de la época y fue funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores en el gobierno de José Hilario López (Vélez, 2009, págs. 56-57).

El Bambuco, uno de sus artículos, fue originalmente publicado en 1867, en el periódico “El Hogar” de Madrid. Luego, en 1869, se publicó en el libro “Miscelánea: ó Colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y

necrología”, texto que fue editado en París por E. Denné Schmitz¹⁶. En este texto, el autor exaltó este género musical como manifestación del “genio” popular y se refiere a éste como himno nacional por excelencia. Este artículo despliega todo el lenguaje romántico y costumbrista de la época, plasmando en el bambuco caracteres interesantes relacionados con la geografía, costumbres y gentes de la república, tal como se verá más adelante.

Por su parte, José María Vergara y Vergara (1831-1872) fue escritor, periodista e historiador. Publicó biografías, textos líricos, novelas, diccionarios y artículos sobre literatura, además de dirigir o editar varios periódicos (Bermúdez, 2001, pág. 39). Con *El Mosaico* en 1858 se dedicó a la publicación de textos de autores románticos y costumbristas del Viejo Continente y de Colombia, interesado en el conocimiento de los autores destacados en el momento y la comercialización de esa revista (Loaiza Cano, 2004). Este autor escribió la *Historia de la literatura en Nueva Granada*, publicada en 1867, la primera obra sobre historia literaria en el país. En la conclusión de esta obra¹⁷, el autor profundizó en los caracteres de la poesía popular campesina estudiada en la música. Vergara se interesó mucho por las tradiciones poéticas campesinas, por lo que en ese texto detalló aspectos como los contextos en que la música popular se desplegaba, los instrumentos y las gentes que cantaban y bailaban las piezas.

Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte (1836–1887) fue un destacado instrumentista y compositor bogotano, que dedicó su vida a la instrucción de piano, teoría musical y a dirigir conjuntos musicales. Además, ejerció como maestro de capilla de la iglesia de Chapinero (Barriga Monroy, 2010, pág. 218). En *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*, publicado en la revista “El Repertorio Colombiano” en septiembre de 1879, el músico esbozó un borrador de una narración histórica musical nacional. Definiendo la historia de la música, los propósitos y limitaciones del texto, presentó los ejes temporales rectores de una obra más completa sobre la historia

¹⁶ El texto de 1869, lamentablemente, no posee paginación. Sin embargo, puede leerse una transcripción en la recopilación de fuentes publicada por Bermúdez (2001).

¹⁷ Igualmente, del texto de Bermúdez se aprovechó la transcripción realizada para el análisis del texto de Vergara y Vergara. Lo mismo se verá en seguida con el texto de Daniel Zamudio.

de la música, que deseaba fuera escrita en un futuro cercano. Esos ejes temporales correspondían con la música en el descubrimiento, durante la Colonia, en los años de la Independencia, y durante la República hasta la muerte del músico Joaquín Guarín en 1854, del cual hace una referencia a modo de homenaje al final del texto. Por esta obra es comúnmente considerado Osorio y Ricaurte el primer musicólogo del país.

Por otro lado, Gustavo Santos Montejo (1892-1967) estudió música en el Conservatorio Nacional, complementando su formación más tarde en la Schola Cantorum de París. Posteriormente, de regreso en Colombia, fundaría la Revista Cultura y ejerció de director de Extensión Cultural del Ministerio de Educación (Barriga Monroy, 2010, pág. 235). En ese cargo, Santos participó como administrador cultural durante el gobierno liberal de los años treinta, diseñando e implementando políticas culturales que buscaban moldear, guiar y dominar una amplia variedad de prácticas (Muñoz, 2014). En *De la Música en Colombia*, publicada en la Revista Cultura en 1916, lanzó reflexiones de las músicas del pasado del país, interesándose en impulsar el desarrollo de obras musicales académicas, centradas en ser expresiones de lo que designó como “alma nacional” (Bermúdez, 2001, pág. 101).

Por su parte, Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) músico y compositor bogotano, fue una de las figuras representativas de la música académica colombiana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Además, durante el siglo pasado, hasta su muerte, fue destacada autoridad en materia de música por los círculos culturales nacionales. Se formó en la Academia Nacional de Música, que luego de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) fue por él rebautizada y dirigida como Conservatorio Nacional. Viajó a Estados Unidos y Europa para complementar su formación en dirección, teoría musical y violín (Barriga Monroy, 2010, págs. 229-230). Este autor dictó una conferencia llamada *La Música Nacional*, transcrita más tarde en la Revista de Música (1923). En ella se propuso responder si era adecuado el concepto de música nacional. En una entrevista titulada *Cómo piensan los artistas colombianos*, de varios años después, mantuvo varias de sus posturas (1947). De estas reflexiones se profundizará en el desarrollo del análisis del primer capítulo.

Por otro lado, entre los escritores del americanismo musical destaca, evidentemente, Francisco Curt Lange (1903-1997), quien fundó este movimiento. Este autor tuvo una formación humanística y artística completa. Cursó estudios superiores de filosofía, antropología, etnología y romanística en universidades alemanas¹⁸, además de estudios básicos de piano, violín, armonía, contrapunto y composición, y estudios avanzados en dirección de orquesta, órgano, acústica e investigación musical. Curt Lange destaca por una amplia obra bibliográfica con gran variedad de temas, además del aprovechamiento de diversos medios para dar a conocer sus investigaciones (Merino Montero, 1998).

En la década del veinte del siglo pasado, el humanista llegó a América del Sur con una interesante propuesta, de la cual ya se habló anteriormente¹⁹. Con el *BLAM*, primera revista académica dedicada a la música en la región, el musicólogo demostró un interés por considerar equitativamente a la música de la tradición oral prehispánica, la música indígena y folclórica, la música colonial, y la de los siglos XIX y XX. Los volúmenes²⁰ que se trabajarán en el análisis de esta tesis son el segundo, publicado en Lima en 1936, y el cuarto, publicado en Bogotá en 1938. En el segundo volumen, se transcriben tres conferencias dictadas en la Universidad de San Marcos de Lima ese mismo año, en donde Curt Lange explicó creencias, intereses, visiones, posibilidades y planes del movimiento americanista. De estas conferencias se presentará un análisis en el segundo capítulo.

Además, escritores como José Castro²¹ también aportaron con sus investigaciones a la publicación en el *BLAM*. Junto a Daniel Alomia Robles (1871-1942) y Antonio González Bravo, Castro centró sus indagaciones musicológicas en la formación de una escala pentafónica y una escuela musical indigenista en Perú y Bolivia. Así, evaluaron su valor para la música nacional de sus países. Un análisis más desarrollado de Alomia

¹⁸ Como figuras formadoras, Lange contó con influyentes intelectuales de la musicología alemana, como Hornbostel, Sandberger, Bücken, Sachs, Seiffert y Schünemann (Cruces, 2001).

¹⁹ El lector puede dirigirse a la sección “El americanismo musical”, en el apartado de contexto de la presente introducción.

²⁰ Se recomienda al lector profundizar en una interesante descripción del contenido de todos los seis volúmenes, referenciada anteriormente (Berrocal, Mondolo, & Volpe, 2014).

²¹ Lamentablemente, hasta la fecha no he podido determinar las fechas de nacimiento y muerte de este autor, ya que poco se ha profundizado en su biografía. Lo mismo puede decirse de la información biográfica de Francisco de Iqualada, presentado un poco más adelante.

Robles y González Bravo, del cual se toman ciertos puntos para el presente trabajo, se puede encontrar en el artículo de Cecilia Wahren (2017), quien también estudia las obras de Eduardo Caba y Teófilo Vargas, contemporáneos de los autores mencionados.

Por su parte, los trabajos de Carlos Isamitt (1885-1974), publicados en el cuarto volumen del *BLAM* y del cual se presentará el análisis del tercero de ellos, se enfocaron en breves estudios organológicos de los instrumentos de los mapuches de Chile. Como este compositor, pedagogo y pintor chileno, varios músicos académicos latinoamericanos decidieron ejercer la etnografía e investigar sobre las músicas de las comunidades indígenas de sus países porque “desean nutrirse de las fuentes populares para sus composiciones” (Miñana, 2000, pág. 39). Sobre Isamitt, poca información de su vida e investigaciones se ha determinado, más allá de sus publicaciones y algunas entrevistas. Sin embargo, recientemente se publicó un texto con CD, el cual aborda material inédito de sus investigaciones sobre la música mapuche (Alarcón L., 2019).

Por último, entre los escritores colombianos del americanismo, se resalta el trabajo de Daniel Zamudio (1887-1952). Este autor fue un destacado folklorista bogotano, formado como músico en la Academia Nacional. Ejerció de organista en varias iglesias de la capital, como profesor de piano del Conservatorio y como director de la Banda Nacional (Barriga Monroy, 2010, pág. 234). Como Gustavo Santos, Zamudio se incorporó al debate sobre la música nacional más apropiada para formar a las clases trabajadoras, durante el gobierno liberal de los años treinta. En el artículo *El folklore musical en Colombia* (2000), presentado ante el Congreso Musical de Ibagué en 1936 y publicado en una edición del Suplemento de la Revista de las Indias, en 1938, Zamudio abordó ese debate desde el problema de la raza y la búsqueda de un eje cultural apropiado a la enseñanza.

Por otro lado, el trabajo de Francisco de Igualada refleja el interés de los misioneros capuchinos en investigar y producir textos de las culturas de la región amazónica, influenciados por las herramientas metodológicas y epistemológicas de las recién consolidadas antropología y musicología comparada. Estas misiones estaban enfocadas en adoctrinar a los indígenas, en busca de su civilización, para insertarlos en la nación, el estado y la fe. Estas misiones provocaron cambios drásticos en la vida de las

comunidades indígenas, en sus prácticas, en sus costumbres, etc. Además, implicaron la constitución de representaciones del otro no-civilizado desde la mirada intelectual situada en los límites nacionales (Pérez Benavides A. C., 2015).

En el texto *Musicología Indígena de la Amazonía Colombiana* (1938), publicado en el cuarto volumen del *BLAM*, el misionero describe las características de la música indígena, de sus instrumentos, y se presentan análisis breves de las melodías recogidas y transcritas a pentagrama. Se acompaña el artículo con fotografías tomadas por los misioneros durante las investigaciones: indígenas, agrupaciones musicales para bailes, grupos filarmónicos formados por los capuchinos, indígenas tocando instrumentos, bailes, carnavales, instrumentos, indígenas posando a la cámara, una fotografía del centro de investigaciones, etc. También hay un pequeño glosario fonético de vocablos usados en el texto.

Por su parte, Gregorio Hernández de Alba (1904-1973) antropólogo bogotano, se interesó en la revaloración de lo autóctono indoamericano, siendo parte del Movimiento Bachué, que presentaba “una propuesta americanista que propendía por la recuperación de los aspectos vernáculos indigenistas propios de la colombianidad” (Perry, 2006, pág. 12). En ese sentido, el autor procuró profundizar, a lo largo de su obra en la realidad de las comunidades indígenas y su influencia en la cultura. En el texto publicado para el cuarto volumen del *BLAM* (1938), presenta un análisis de la música indígena del país desde los estudios culturoológicos, de los cuales se hablará en el capítulo correspondiente.

Finalmente, es conveniente mencionar a José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980), quien fue abogado, músico y sacerdote bogotano. Trabajó como secretario del Conservatorio Nacional de Música, prefecto del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Sacristán Mayor de la Catedral de Bogotá, catedrático de historia eclesiástica de Colombia en el Seminario Mayor de Bogotá y de derecho romano en la Universidad de los Andes. Su labor musicológica se centró en la divulgación y recuperación de los fondos musicales del archivo de la Catedral de Bogotá (Bermúdez, 2001), publicando sus resultados en el texto *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* (1976). Por encargo de Curt Lange, el presbítero escribió el “Esbozo histórico sobre la música

colombiana” (1938), publicado en el cuarto volumen del *BLAM*. En 1945 publica una versión extendida y organizada de tal esbozo, llamada *Historia de la música en Colombia* (1963). En sus textos, el autor profundizó en la vida musical nacional desde tiempos prehispánicos, en la Colonia, resaltando un conjunto de personalidades asociadas al ámbito musical nacional del siglo XIX y la primera parte del siglo XX.

De la historiografía crítica y el análisis de las categorías historiográficas

La metodología del presente trabajo corresponde a un análisis, de los textos descritos en la sección anterior, desde las categorías historiográficas. Con la historiografía se da cuenta del pasado, interpretando las interpretaciones de sujetos históricos que narran tal pasado desde un lugar de enunciación. Este es el espacio de concepción y validación del conocimiento, asumido como verdadero (De Certau, 2006). Así, con la historiografía se estudian los lugares institucionales de producción y validación de discursos históricos, se comprenden sus regímenes de historicidad, y se desnaturalizan las formas de narrar el pasado y el pasado en sí (Rico Moreno, 2009). Por ende, uno de los ejes de interés es el papel, en el surgimiento de narraciones históricas oficiales o disidentes, del poder, la identidad o la memoria.

Esto se sostiene desde la historiografía crítica, que está centrada en responder por qué se dice lo dicho sobre el pasado (Pappe & Argudín, 2001, pág. 16 y 19). Lo anterior, en este trabajo, permitió comprender que los relatos históricos de la música no son inocentes, aunque no expliciten intencionalidades políticas, ideológicas o culturales. También, que la construcción de los sujetos en tales relatos es socialmente determinada en el tiempo. Además, que el código garante de interpretación y explicación del relato del pasado musical y el sujeto indígena es el conjunto de las categorías historiográficas. Estas permiten analizar textos en dos niveles relacionados: el primero es lo expuesto en la historia de la narración; el segundo, la historia del momento de producción de la obra contenedora de tal narración analizada.

Siguiendo lo propuesto por Rico Moreno, son varias las categorías. El *objeto* es de lo que trata la fuente. Luego viene el *sujeto*, individuo o grupo de individuos, entidades o instituciones que modifican los procesos históricos. Los *factores históricos*, “motores” de la historia, constituyen la transformación de estructuras, la lucha de clases

o tensiones y debates presentes o tácitos en los relatos. La *espacialidad* es la delimitación de un espacio referencial y un lugar de enunciación. La *temporalidad* alude a la relación en el tiempo de sucesos con procesos mayores. El *modelo explicativo* corresponde a la integración argumentativa del texto y la *configuración del relato*, a la disposición de los hechos. Los *silencios* son las omisiones deliberadas o inconscientes de información.

Por su parte, el *destinatario* es el conjunto de quienes leen el texto, a quienes está dirigido. La *intertextualidad* refiere a las obras cercanas al escrito, específicamente, el contexto intelectual sobre el cual el autor desarrolló su obra, referenciando textos, que a su vez pudieron cristalizar paradigmas. El *procedimiento* refiere a la metodología de trabajo usada en el relato. Las *fuentes* son todo tipo de archivo documental referenciado, no solo de carácter escrito. La *retórica* es la configuración de un lenguaje concreto en el relato, con el uso de estilos literarios. Por último, la *verdad/falsedad* refiere a cómo el autor defiende su posición respecto a la veracidad de lo dicho. Por motivos de extensión solo se tratarán algunas categorías a lo largo del trabajo de grado y estarán señaladas en el escrito en cursiva para mayor facilidad de identificación.

Segmentos del análisis

En el primer capítulo se plantea el análisis con el que se demostrará que el elemento de “lo indio” (el indígena) participó en la construcción de la nación en dos sentidos. Primero, como parte de un todo romantizado y enmarcado en unos “tipos nacionales”. Luego, como parte de una etapa lejana, primitiva, primordial, pero necesaria para dar sentido a una historia más cercana y conocida, es decir, la europea occidental. Por otra parte, en ese capítulo se profundizará en la construcción del indígena en el marco de un proyecto de cohesión académica y homogeneidad cultural, como fue el americanismo musical.

Por un lado, se pretende profundizar en la plasmación de cosmovisiones de los nacionalismos musicales latinoamericanos en textos como los publicados en el *BLAM*. Además, se determinarán las concepciones propuestas por el movimiento americanista, que entraron en diálogo con el pensamiento de los intelectuales colombianos. De esta manera, se busca aclarar continuidades en los discursos de los estudios analizados en

el segundo capítulo. Allí, se reflexiona sobre cómo se consideró al indígena en la historia de la música colombiana, para plantear concepciones que luego se volverán dominantes, a través de la obra más conocida desde la década del treinta del siglo XX, presentada por José Ignacio Perdomo Escobar.

Finalmente, en el apartado de conclusiones, se conjugarán las reflexiones vistas en los capítulos de análisis, intentando reunir los aspectos más importantes de la construcción ideológica examinada. Se busca reflexionar sobre las formas en que los sujetos han sido contruidos dentro de los relatos, buscando darles sentido e intentando abarcar una diversidad cultural poco comprendida. Por supuesto, sin olvidar que tales relatos y las construcciones de los sujetos se establecen desde lugares de enunciación caracterizados por poseer una visión de poder que unas élites intelectuales pudieron ofrecer. Igualmente, pretende ser este escrito un ejercicio que aporte a lo poco que se ha indagado sobre la materia. Además, se mencionará brevemente los alcances del análisis con las categorías en el desarrollo del trabajo.

CAPÍTULO I

La construcción del indígena en los relatos históricos del nacionalismo musical colombiano (1867-1923)

El *nativo puro* de la obra *múltiple* en los escritos románticos de José María Samper y José María Vergara y Vergara

Como se mencionó anteriormente, las élites intelectuales colombianas estaban interesadas en materializar los preceptos ideológicos del nacionalismo. Lo hicieron a través de artefactos culturales como el bambuco, denotando los participantes de su formación y estableciendo una historia legitimadora del símbolo unificador y de una nación figurada. Así, intentaron reconocer y homogenizar una diversidad cultural, política, racial y social en sus relatos, por medio de *modelos explicativos* como la aculturación y el mestizaje. La *retórica* costumbrista y el estilo romántico de obras literarias, artículos, relatos de viajes, etc., fueron los medios desarrollados para crear esos símbolos nacionales. Puede leerse esto, por ejemplo, en las novelas *María* de Jorge Isaacs y *Manuela* de José Eugenio Díaz Castro, las cuales, a través de la representación del espacio, las personas y las prácticas, buscaron plasmar esos símbolos como idilio romántico de la naturaleza del país.

Por esto es significativo reconstruir los pasos de la generación de *sujetos* en los relatos históricos musicales colombianos de entonces, a través, en este caso, del relato de José María Samper (1828-1888). En su artículo *El Bambuco* (1869) publicada originalmente en la revista española *El Hogar* en 1867, planteó que esta música, *objeto* de su discurso, debería ser el himno nacional del “pueblo”, conformado por todas las capas sociales, raciales y regionales: “es de todos y para todos, verdadero símbolo de nuestra democracia sentimental y turbulenta” (2000, pág. 61)²². En el siglo XIX, la constitución de símbolos unificadores nacionales, comunes y singulares, conllevó a la elección de la lengua y la religión como algunos de ellos, presentándose en calidad de generadores de significado (Cruz González, 2002, pág. 221).

Otro de ellos fue el relato de la revolución independentista y su constitución como símbolo en las narraciones históricas de la política. El mismo Samper, en los

²² No existe paginación en la versión de 1869. Por fortuna, Bermúdez (2001) compiló la transcripción de este y otros escritos en su texto sobre musicología. Se citará en este trabajo tal transcripción.

Apuntamientos para la historia política y social de la Nueva Granada (1853) consideraba la revolución como hecho social, obra del pueblo, resaltando otros agentes históricos, como criollos, mestizos, militares, sin menciones específicas ni detalladas, pero dando crédito a cada capa social. De esta forma, el abogado presentó a los criollos como guías del movimiento, los indios como instrumentos de reacción, los mulatos y zambos que integraron las filas, la ayuda de los llaneros durante la campaña, el papel admirable de las mujeres, etc. (Vélez, 2009, págs. 59-60). De la misma manera, este autor consideró que la música, en general, y un tipo de música en específico, el bambuco, podía ser el símbolo universal capaz de aglutinar la diversidad regional, racial, política y económica.

Para Samper, el bambuco era ese himno embriagador del país “que traduce enérgicamente su sentimiento patrio y sus instintos democráticos” (2001, pág. 58). Samper presentó este *objeto* como un todo abarcador, un elemento de cohesión de una comunidad imaginada. Así, llega a llamarlo “el alma de nuestro pueblo hecha melodía” (pág. 59). En este punto el indio, el mestizo, el blanco y el negro, como conceptos abstractos de las etnias, regiones y clases representadas, entraron en el himno: “es la obra múltiple del indio nativo y puro, del negro originario del Congo, del mulato americano, del patriota llanero, del mestizo de nuestros valles, y del cachaco elegante, descendiente del español conquistador” (pág. 61). Esa obra múltiple la entendía Samper como el “eco de millones de acentos” (pág. 58), que se encarnan en esos tipos nacionales representantes de la variedad regional, que progresivamente se hizo difícil determinar a lo largo del siglo XIX (Rodríguez Melo, 2012). Más que constituir un relato histórico del bambuco, Samper buscaba uno simbólico.

Aun así, el himno necesitaba una historia a la cual pertenecer, sobre la cual establecer su veracidad y valor como símbolo de lo nacional. Complementaba de esa manera el significado de lo nacional, el cual en lo jurídico se empleaba a través de atributos abstractos del ciudadano republicano (Cruz González, 2002, pág. 227). Dentro del relato de Samper, los *sujetos* inventados o imaginados, que se entremezclan atemporalmente a través de las prácticas musicales, aportaron a la creación del *objeto*. Sin situar históricamente tales aportes, por todo el artículo Samper describió las *fuentes*

de las que se nutría el bambuco para existir como obra múltiple, y de los contextos en el que esta música-danza-baile existía: las fiestas, las navidades, los salones, los paisajes de cada región, etc. Por esto, el bambuco se convirtió en una “infinita herencia [que] se transmite de generación en generación, y el alma de cada trovador se refunde con el alma del artista-pueblo” (Samper, 2001, pág. 58), también abstracto y romantizado, *sujeto* “real” creador de música.

En otro pasaje del texto, el autor aprovechó el símil con las formaciones de agua, algo muy característico del romanticismo, para ilustrar la forma en la que se constituye el bambuco como una obra nacional, en tanto aglomera y universaliza, en este caso, el sentimiento:

El bambuco se ha formado como nuestros riachuelos: vienen recibiendo en cada margen la quebradita azulosa [...] el arroyuelo [...] la cascadita [...] el manantial [...] así el bambuco trae en su riquísimo caudal de poesía las tristezas del enamorado que suspira, las alegrías del que espera, las ansias del que anhela, las inquietudes del que teme, y las congojas del que llora o ha perdido su última esperanza (pág. 59).

Entonces, el texto parte de un *modelo explicativo* en donde existe una narración histórica desde la ficción romántica nacionalista, en el cual es evidente la presencia del mestizaje, a pesar de no ser nombrado explícitamente. Como se dijo, en tal abstracción del artista-pueblo, *sujeto* del relato romántico de la constitución del bambuco como himno nacional, participó el *sujeto* indígena. En la configuración de este símbolo, el indio, como concepto abstracto construido de una realidad étnica, se presentó como una de las capas que constituyen “lo nacional” del bambuco. Parecería que distinguir de manera particular al *sujeto* indígena no era posible, al hacer el autor una mención general de las capas raciales y sociales, sin centrarse en ninguna. Sin embargo, siguiendo lo anterior, la indeterminación del *sujeto* indígena es parcial, en el sentido de que no se mostraba un indígena real, que ejecutara prácticas musicales concretas que aporten a lo simbólico, a la construcción de lo nacional a través del bambuco.

Por otro lado, el aporte de este *sujeto* en el relato del bambuco ya había quedado plasmado en otras obras que elevaron este tipo de música al rango de símbolo nacional. Tal es el caso del escrito del escritor, periodista e historiador José María Vergara y Vergara (1831-1872), quien fundó *El Mosaico* en 1853, con interés en exaltar la

literatura romántica y costumbrista nacional y europea. En la conclusión a su reconocida *Historia de la Literatura en la Nueva Granada* (1867)²³, el cual se interesó en el estudio de las tradiciones poéticas campesinas, la música y los bailes como conjunto del patrimonio cultural nacional (Bermúdez, 2001). Reconstruyendo el *procedimiento* de este texto, el *objeto* corresponde al estudio de la poesía popular, la cual el autor calificó de “pobre en comparación de la poesía del mismo género en España”, aunque “no deja de tener fases interesantes y de mostrar alguna riqueza intelectual en el bajo pueblo de la Nueva Granada”, (Vergara y Vergara J. M., 2001, págs. 39-40).

Con esto intentó dilucidar un símbolo que unificara la producción literaria colombiana, que al final Vergara incluyó dentro de la novela española, considerada el camino de la verdadera expresión nacional (pág. 55). Luego abordó los bailes campesinos más reconocidos, ya que “la danza es el mejor conductor de las coplas o cantares” (pág. 41). Retomando el concepto de música, presentado en la introducción, para este entonces era complejo disociar ese concepto de los entornos y circunstancias en las que participaba, sin establecer una distinción entre un género hablado, escuchado, cantado o bailado. Por lo que, para Vergara, el bambuco, el género más representativo por su originalidad, era a la vez música y danza nacional, perteneciente a todas las clases sociales (pág. 41). Se apoyó en la *retórica* costumbrista para darle una corporalidad a este bambuco, intentando relacionar la música con el espacio y las prácticas de la región Andina: “su patria es el campo; su vestido la ruana; su casa la bandola, y busca un corazón de mujer a la media luz de las estrellas” (pág. 42). Hizo lo mismo respecto del instrumento con el que se interpreta, la bandola.

Según este autor, al igual que para Samper, el bambuco unía a la nación culturalmente, ya que era “de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria” (pág. 41). Para afirmar esto, Vergara sostuvo que la nación no poseía antes un símbolo nacional que la uniera realmente, porque existía una antipatía y extrañeza ante el territorio entre los conjuntos raciales

²³ Para el presente trabajo, se citará la versión transcrita por Bermúdez (2001).

descritos: “Estas tres razas [indio, negro, blanco] confundidas en un mismo territorio no podían mirar a esta como su patria” (pág. 40). Por eso, respecto de la generación de la tradición poética, el autor resaltó que el proceso de consolidación de una poesía popular implicó el olvido de las respectivas "patrias" y la superación de tal antipatía (págs. 40-41). Esto corresponde a un primer elemento característico de estas "razas" arquetípicas en los relatos costumbristas. Por otro lado, se destaca un *silencio*, respecto del aporte de los indígenas a la tradición poética en el relato de Vergara.

El escritor mencionó que el componente español tenía la mayor influencia en las producciones culturales nacionales, fruto de una transacción “armoniosa” entre las “razas”, correspondiendo con un proceso de aculturación. En este proceso, según el autor, “las razas dominadas han celebrado una gran transacción tácita con la dominadora; le han tomado todos los cantares sencillos y verdaderamente populares... se han combinado con algunos cantos africanos” (pág. 41). En otras palabras, el *sujeto* indígena representado en este relato no influía considerablemente en el surgimiento de la poesía popular, contraponiéndose a lo expuesto sobre la transacción armoniosa, en donde se suponía un intercambio entre todos los grupos raciales representados. Caso distinto presenta Vergara respecto de las danzas, cuando afirmó que el torbellino, baile andino, sí poseía una influencia indígena: “En el torbellino a misa de los pueblos del centro de la República, se ve una ligera imitación de la contradanza española; pero el fondo de aquel baile es enteramente indígena” (2001, pág. 41). En ese sentido, a la cuestión de cómo el *sujeto* indígena se representó en el relato, se necesita comprender esta aparente contradicción. La resolución reposó en que, según el autor, el *sujeto* indígena no aportó lo suficiente culturalmente a la tradición campesina y al bambuco, aunque aceptó que lo poco aportado fue importante. Sin embargo, seguía sosteniendo que los españoles contribuyeron con más elementos a la composición del bambuco.

Por otro lado, en este escrito se encuentra de nuevo la mención a una diversidad, que fue creada por intelectuales como él. Así, por ejemplo, Vergara presentó lo afrodescendiente en la música del bambuco desde las formas en que transmiten el contenido cultural europeo: “Los negros cantan nuestras coplas castellanas en sus *bundes* y en sus bambucos, y conservan algunos cantares peculiares que cantan en su

bellísima voz” (pág. 42). Se mostró la poesía negra como “peculiar”, a través de escenificaciones imaginadas costumbristas del canto en las actividades de los esclavos. Por su parte, los llaneros fueron representados en este texto como un “pueblo español” con una “especialidad entre todos nuestros pueblos” (pág. 45). Volvió Vergara sobre una imagen costumbrista y romántica para presentar al llanero, en tanto arquetipo, como un luchador contra la naturaleza, un “hijo del desierto” o un “entusiasta amante de la poesía y de la música” (pág. 50).

Más adelante, el autor explicitó, a modo de conclusión, sobre “el carácter propio de los pueblos que forman el conjunto de la que hoy es República de Colombia” (pág. 52), a través de caracterizaciones, siguiendo la división política por estados soberanos. A estas caracterizaciones políticas se superpuso una lectura racial, regionalizando los espacios y las personas. De esta manera, por ejemplo, en los estados de Panamá, Bolívar y Magdalena se presentaron tres grupos: una raza blanca pura, una mestiza de las razas negra y blanca, y el mestizo con las razas blanca e indígena (pág. 52). Es en esa diversidad mostrada por parte de Vergara, de manera más clara que por Samper, que el *sujeto* indígena es tomado en cuenta. Por una parte, se puede observar cómo se entendió la participación del indígena por parte de intelectuales como Vergara, desde los mismos ejemplos de coplas que se asociaban a los indios o los mestizos. Particularmente llamativo es el caso de la única copla presentada por el autor como ejemplo, cuya estructura se consideró continuadora del estilo europeo:

Se estaba muriendo un indio
Y a su hijo le aconsejaba:
Has de saber, hijo mío,
Que un bien con un mal se paga.
Si fueres por un camino
Donde te dieran posada,
Róbate aunque sea el cuchillo
Y vete a la madrugada.
Si algún blanco te mandare
Que le ensilles el caballo,
Déjale la cincha floja
Y aunque se lo lleve el diablo.
Si cerrar la puerta mandan,
Sabe que nada te cuesta
Hacer como que la trancas
Pero dejándola abierta (pág. 51).

Vergara retomó en este punto la interpretación antes resaltada sobre un supuesto resentimiento o antipatía racial, posteriormente superado, asociado a los indígenas. En ese sentido, para los intelectuales de la época, tal resentimiento movía a los indígenas a actuar en lo cotidiano tal y como ejemplifica la copla. En este caso, llegó a asumirse que eso, precisamente, era lo que ellos cantaban, lo que era, en extensión, su música. Por otra parte, en aquella caracterización político-racial de los arquetipos nacionales involucrados en la producción musical nacional, el *sujeto* indígena se figuró, tomando el autor los casos del guajiro de la costa o del indígena de Tunja, Cundinamarca y Boyacá. Tal figuración puede responder a la aparente casualidad de por qué se asocia una escena tan chocante, como la recomendación de un indígena moribundo a su hijo de ser cruel con los demás, a lo “propio” o “característico” de ese *sujeto* indígena, trascendiendo este carácter a la manera de este *sujeto* de producir música o entenderla.

Por una parte, para el guajiro el autor supuso una indefinición: “no figura ni entre las razas civilizadas, pero tampoco figura ya entre las bárbaras” (pág. 52). Este estado de no resolución civilizatoria del “otro” presentó para el intelectual la imposibilidad de que el *sujeto* y su cultura representasen el modelo ideal de la producción poética. Se consideró no apropiado por su “propio carácter” irresuelto y desconocido. Por otra parte, del “indio del centro” Vergara expuso un estado de desgracia y poca notabilidad. Por un lado, a la población mestiza de Tunja la mostró como “pacata y dócil, algo abyecta y sin espiritualidad; pero laboriosa y resignada” (págs. 54-55). Por otro, el carácter de los indígenas de Cundinamarca y Boyacá fue centrado en “la resignación y la moralidad, y el valor en la guerra, pero un valor sin entusiasmo...pero si es cogido prisionero, sigue haciendo fuego con igual valor, al lado de los enemigos que combatió poco antes” (págs. 54-55). Su indefinición se traslada a su actitud cambiante en propio favor, una acusación constante por parte de criollos a indígenas, desde la misma Independencia.

Por último, esta presentación de arquetipos, sus características, sus poesías y músicas, significó para Vergara “hacernos presentes en el mundo civilizado, como un pueblo intelectual, no escaso de ingenio ni de inventiva” (págs. 55-56). Con ello, el autor también buscaba destacar el carácter no improvisado de la historia del país (pág. 56), tal y como en los nacionalismos latinoamericanos se planteó, frente al referente europeo (Pérez González,

2010). En ese sentido, para José María Vergara y Vergara, el origen, la historia antigua, era Europa. Además, la influencia cultural hispánica determinó la construcción del criollo colombiano. Por esta razón, el autor mantuvo la idea de buscar en la literatura española el camino unificador de la literatura colombiana. Así como el bambuco, de origen hispánico, reunía a todas las razas y clases del país en su música y su danza, lo mismo debería hacer la novela española en el campo de las letras (pág. 55).

En otro orden de ideas, desde una perspectiva paternalista, el *sujeto* indígena, en los relatos de Samper y Vergara, fue uno creado, imaginado, un arquetipo, que simbólicamente aportó a la constitución de ese “nosotros” criollo (Losonczy, 2007, págs. 268-269). En otras palabras, correspondía a un “proceso de la construcción activa de la otredad por parte de las élites nacionales... rehaciendo la diferencia, porque era fundamental para la reproducción de su propia posición [de élite]” (Wade, 2007, págs. 377-378). Junto a los otros tipos nacionales, el *sujeto* indígena estaba supeditado al relato del sujeto concreto, el artista-pueblo anónimo creador del bambuco. Por su parte, este himno no solo encarnaba a los sujetos y sus prácticas, sino que las representaba, siendo capaz de “parir la nación”.

La concepción de la idea de un pueblo homogéneo y unificado por los símbolos fue compleja en un territorio donde la diversidad planteaba una afrenta con la jerarquización de la sociedad, desde la perspectiva de las élites. Por tanto, la reapropiación y creación de tipos nacionales sirvió a la construcción de una activa diferencia en los relatos, intentando integrarla y dándole un sentido en las ideologías nacionalistas del siglo XIX. De esta manera, es comprensible el análisis de Wade: “La gente negra e indígena, o al menos la imagen de ellos, era necesaria como punto de referencia desde el cual podía definirse lo blanco y el futuro de modernidad” (pág. 377). Por lo tanto, era posible la existencia de un *sujeto* indígena, construido desde el relato de los tipos nacionales, que aportase con sus prácticas a la constitución de un símbolo nacional. Así, el bambuco llega a “convertirse en un símbolo contingente que construye lo homogéneo desde lo diverso” (Cruz González, 2002, pág. 228).

Homogenización, lejanía, esencialismo y el concepto de “música del indio” en el relato histórico musical de Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte

A diferencia de Samper y Vergara, Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte (1836–1887), compositor, instrumentista, profesor y director musical bogotano, sí se interesó por construir un relato estrictamente histórico. Sin embargo, los fines de sus *Breves apuntamientos para*

la historia de la música en Colombia (1879) profundizaron en el origen común en términos de comunidad imaginada: “Porque al fin y al cabo eso [en este caso, comparar con el Viejo Mundo la música de los indios] contribuiría en parte a ayudarnos a averiguar de dónde *somos criollos*” (pág. 163)²⁴. Nuevamente, el *criollo* se presentó como abstracción de la conjunción de lo español, lo indígena y lo negro, pero con mayor realce de lo hispánico. De esta manera, la música se presentó en esta obra como elemento de cohesión de lo nacional (Henaó Ruiz, 2015, pág. 27). Esta abstracción se puede determinar repasando la estructura del texto y las fuentes referenciadas.

En ese sentido, el autor expuso los acontecimientos organizados en una *temporalidad*, en términos de secuencia cronológica, propia de la escritura de la historia decimonónica colombiana: Conquista, Colonia, Independencia y República. Por otra parte, como se mencionó anteriormente, la definición dada por Osorio y Ricaurte a la historia de la música era una definición en sentido moderno. En otras palabras, se consideró como una relación de acontecimientos que dieran cuenta del progreso del arte, es decir, de los estilos. Esa definición propuesta fue asiento del desarrollo de una historia musical considerada entonces como más completa, representativa, “científica”. Por otro lado, el autor reconoció la carencia de algunos datos, pero creía que los pocos recopilados podían ser útiles en futuras indagaciones. Incluso, sugirió que esos proyectos investigativos podrían llenar vacíos en la propia narración del autor.

Gracias a esto, según Osorio, se crearía una “historia completa de nuestra patria” (1879, pág. 161). Ahora bien, una de las limitaciones evidentes sobre la supuesta recolección de información es que solo aludía a hechos y personas provenientes de la ciudad de Bogotá. En esa medida, el estudio, en términos generales, era sesgado. Además, no podría ser denominado como representativo para todo el territorio nacional. Esto fue así, muy probablemente, por la dificultad de consolidar un corpus documental suficiente, al no poder acceder a una variedad de archivos organizados por fuera de la capital. Sin embargo, más allá de las limitaciones de la materialidad, vale la pena reflexionar sobre el esquema centralista y el paradigma positivista desde los cuales este autor, sin ser historiador, propuso un relato histórico musical nacional en el siglo XIX.

²⁴ Las citas directas con palabras en cursivas son del texto original.

Volviendo sobre la *temporalidad*, para Osorio y Ricaurte la música de los indígenas se situaba en una etapa histórica específica: el Descubrimiento. En otros términos, la música de los indios solo pudo ser entendida a partir de la lectura que los españoles, a través de las crónicas, ofrecieron. Fue hasta el siglo XIX, tanto en España como en varios países de América Latina, que se publicaron en textos impresos o se volvieron a publicar las relaciones de los cronistas del siglo XVI. Por tanto, la única fuente considerada fiable para acercarse al pasado de los indios y su realidad social, cultural y política, desde el paradigma positivista, eran esas crónicas. El autor, por ejemplo, citó la *Historia general de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada* de Lucas Fernández de Piedrahita y el *Orinoco Ilustrado* de Joseph Gumilla.

Releyendo estas crónicas desde la historiografía, se revelan claves de análisis, como la comprensión del cronista como autor en su contexto. Además, permite resaltar que en la crónica se presentó una invención del indígena, donde ese “indio” responde a una realidad textual y no una aprendida por experiencia. Así, el autor tomaba imaginarios preestablecidos, rastreables en un análisis de la *intertextualidad* de la crónica, que configuraron moldes en los que se intentó entender la realidad indígena y, en extensión, su cultura. Evidentemente, estos moldes fueron construidos retóricamente, con asociaciones a la idolatría, la desnudez, el canibalismo, etc.

Más importante aún es que, con su rescate durante el siglo XIX, la reinterpretación positivista de las crónicas, en tanto fuentes verdaderas, reforzó y formó los imaginarios contemporáneos sobre los indígenas (Borja, 2002). Sin embargo, Osorio y Ricaurte agregó los instrumentos musicales considerados “propios” de los indígenas y su música como *fuentes* por analizar: chirimías, alfandoques, chimborrios, etc. Adicionalmente, propuso el estudio de su origen y la comparación como metodología. Esta fue una comparación con lo conocido, tanto con lo europeo como con Oriente. Además, presentó el fin concreto de las músicas de los indígenas, tomando las palabras del cronista Piedrahita: para ceremonias de sus cultos donde, en algunas ocasiones, se hacían remembranzas a los antepasados (págs. 162-163).

Desde la misma referencia a las crónicas, se evidencia en esta obra la presencia de una narrativa del pasado musical, la cual recurría a nociones del horizonte de posibilidades para poder explicar aquello asumido como imposible de determinar por sí mismo. En otras

palabras, para quienes construyeron la narrativa, el indígena fuera del descubrimiento era lejano temporal y espacialmente. Por tanto, era ininteligible, inasible como objeto. En ese sentido, al principio de la sección sobre la música de los indígenas, el autor se mantuvo en el parecer de los intelectuales al reconocer un vacío: “Difícil es dar una idea de la música en Colombia en la época de su descubrimiento, por ser muy poco lo que los historiadores nos han dicho sobre este punto” (pág. 162).

Entonces, citando a Piedrahita Osorio reveló una primera comparación con lo conocido:

Cantaban canciones arregladas a cierta *medida y consonancia* a manera de *villancicos* o *endechas*...En los asuntos graves introducían muchas *pausas*, y en los alegres daban a su música un aire ligero, pero siempre con un *compás* tan monótono que no discrepaba un solo punto (pág. 163).

Según el autor, los indígenas conocían elementos como compás y tenían conciencia de los objetivos. Esto le dio lugar a pensar que los indígenas tenían una música propia, singular, si bien no “adelantada”, como la de los europeos. De lo anterior, se comprende que las herramientas para la interpretación del pasado musical indígena en la obra de Osorio seguían siendo, si no las mismas, muy cercanas a las de los cronistas. De esta manera, se cuestionó sobre la aplicación o no, por parte de los indígenas, de conceptos, previamente cristalizados, como compás, ritmo, armonía, etc. En consecuencia, se desarrolló una universalización conceptual construida desde el occidente europeo. En términos de metodologías de estudio de las manifestaciones culturales y las formas de los estilos a identificar, Europa se volvió en el modelo referencial principal.

Además de la búsqueda de elementos afines a lo europeo, en tanto instrumentos y usos de la música, Osorio y Ricaurte sugirió una singularidad de la música del indio, en tanto que, “[como] todo pueblo, por poco civilizado que esté, por salvaje que sea, comunica a su música carácter de nacionalidad” (pág. 163). Se puede observar con este fragmento que, asumiendo tal cosa como verdad aceptada, lo fundamental para el desarrollo de una música de una sociedad era su carácter nacional, que sea de sí misma y no de otra sociedad. Podría pensarse que era una visión más “científica” de lo comentado por Samper sobre el indio, como “nativo y puro”, independiente y distante de todo tipo de influencia cultural. Tal parecer fue común, hasta bien entrado el siglo XX, respecto a la visión sobre el indígena: un buen salvaje que no tiene contactos con lo exterior, y que procura mantener sus tradiciones puras y primitivas.

Sin embargo, respecto a los indígenas, volvió a surgir la homogenización de elementos constitutivos de la música. Desde la mirada de Osorio y Ricaurte, se debía buscar lo esencial, lo propio de lo indígena. En otras palabras, el esencialismo se convirtió en parte de esa mirada universalizada sobre lo que no era música europea occidental. Esta búsqueda esencialista tenía un propósito, mencionado al principio de la presente sección: determinar el origen del ser criollo. Así, el indígena y su música en el relato histórico musical de Osorio y Ricaurte se tomó como prueba, dentro de esa invención de la tradición de comunidad imaginada, de que la música colombiana tenía un origen sustancial, propio. Sin embargo, para Osorio y Ricaurte ese origen no era el más representativo ni mucho menos el más importante.

Por otra parte, en el texto subyace otro referente de comparación: Oriente, tanto el cercano como el lejano. Refiriéndose a los instrumentos de los indígenas, Osorio y Ricaurte comentó que

por lo que nos dicen [los cronistas]...y por lo que conocemos de la música indiana, oriental, de la China y la Persia, de las que sí tenemos algunas muestras, parécenos que el estilo de éstas y el de la de nuestros indios, si no eran uno mismo, por lo menos eran muy semejantes. [Los indios] no tenían instrumentos de pulsación [violines] y sí de viento y de percusión [flautas y tambores]. ¿No será del caso hacer constar aquí que el Abhub, instrumento hebreo, no era otra cosa que la *chirimía* de nuestros indios? ¿Estará fuera de lugar hacer saber que el Toph ó Tof de los hebreos es el mismo *chimbório* nuestro? ...El Padre Gumilla, el santo misionero del Orinoco señala “que sus indios usaban un bombo que se oía a la distancia de ciento cincuenta cuerdas” ...Ese era instrumento que llamaba a los templos lo mismo que a la guerra, ni más ni menos que el Tam-tam de las Indias Orientales, llamado también Gon-gon, y con iguales sonidos e idéntico uso; y el *Daire* ó *Def* de los persas (pág. 163 y 166).

Precisamente, lo comparado con Oriente fue el carácter “lúgubre y triste” de las músicas indígenas. En el fondo, se comparaban los contextos en los cuales se producían esas músicas y el propósito de estas: los rituales de la muerte y la lamentación por la pérdida. Tal vez, la comparación también respondió a su consideración como espacios lejanos, desconocidos. Sobre la comparación entre instrumentos indígenas y hebreos, se sugiere que se trató de una comparativa de sonoridades. Sin embargo, esto genera dudas: ¿por qué comparar los sonidos de los instrumentos indígenas precisamente con los de los judíos? ¿No había otro referente para comparar?

Por otro lado, se afirma que esto constituyó una homogenización/universalización de una mirada orientalista (Said, 2002) sobre la descripción del carácter de la música indígena. En otras palabras, las pruebas encontradas que comentan sobre el carácter de la música de los indígenas reforzaron la mirada sobre los mismos. Osorio y Ricaurte no fue el único en comentar al respecto. Ya los exploradores corográficos, nacionales y extranjeros, referían a

los cronistas, respecto de la comparación con Oriente, para confirmar su prejuicio sobre las prácticas y significaciones de los indígenas. Toda la lectura comparada desde las crónicas y los instrumentos encontrados tuvo sentido para este autor si se comprende, por un lado, la evidente imposibilidad de encontrar documentación sobre prácticas musicales indígenas, concretamente, dejada por ellos mismos. Por lo que, en adelante, se consideró en los medios académicos que la única manifestación musical colonial era la de catedral, no otra (Hernández Salgar, 2007, págs. 247-248).

Específicamente, con las crónicas, se reitera en el siglo XIX la visión negativa de los autores del siglo XVI sobre la música indígena. Esta visión estaba asentada en los usos de las manifestaciones musicales y no en alguna característica de la sonoridad, retomando los moldes de idolatría y barbarismo mencionados anteriormente. Sin embargo, se reinterpretó esta lectura civilizatoria basada en la religión en un sentido “científico”, desarrollando escalas valorativas de las manifestaciones musicales desde su misma caracterización, basada en el ambiente, las consideraciones sobre las costumbres y la moralidad de los otros racializados. Esta caracterización tiene sostén en el “cuerpo de saber científico” que terminó legitimando los imaginarios y la exclusión, y materializándose en las instituciones del saber musical (págs. 248-249 y 252-253).

Así, es posible comprender, por una parte, ese carácter ausente, indefinido, inasible, del *sujeto* indígena dentro de los relatos históricos musicales colombianos. Fue ausente y, en consecuencia, excluido, en tanto no correspondían sus manifestaciones musicales con lo esperado por la ciencia musical europea, escrita y monumental. Por otra parte, es posible entender los intentos de situar al *sujeto* indígena y su música dentro del relato posible, y los intentos posteriores de blanqueamiento de sus músicas, para poder adjudicarles un lugar jerarquizado en esos relatos nacionales de las élites (pág. 255).

Por último, otro elemento explicativo del papel de los indígenas, en este discurso histórico musical de Osorio y Ricaurte, se presenta al final de la sección:

En todo lo demás del Reino esa música concluyó junto con la dominación de los Zipas, y, como todo lo suyo, quedó sepultada en el olvido. Fue reemplazada por la de carácter español que nos trajeron nuestros conquistadores; y nuestra historia de la música en los primeros siglos no ha sido sino un reflejo de la de España, como tenía que suceder; por tanto, nos ha parecido que llenamos en parte los vacíos que encontramos en nuestra historia, con dar a conocer algunos rasgos de la de la metrópoli (1879, pág. 166).

La música del indígena, como claramente se expuso en el texto, se redujo a un “vacío por llenar” que, a la larga, solo estuvo para justificar la influencia de lo hispánico en la construcción de lo *criollo*. La música de España, desde la lectura de estos intelectuales, asumida como representativa de la europea, se entendió como un paso indispensable en el progreso del arte musical colombiano y de la que se nutrió mayormente. Toda la narración sobre los indígenas llevó a la necesaria constitución de lo español en la noción de “criollo”, dentro de ese relato histórico. En suma, la obra de Osorio y Ricaurte contuvo un carácter de hispanidad reflejado en la manera en que debía ser contada la historia de la música en Colombia.

En suma, las evidencias que sostienen esto se corresponden, primero, con la faceta *temporal* del Descubrimiento, en la que es situada la música de los “indios”. Con ello se asumió como verdad que lo historiable era lo dejado por las fuentes españolas. No hubo reflexión sobre la posible historicidad de esas músicas antes del encuentro con los españoles. Segundo, corresponden con la noción de que la historia musical constituida en Colombia era un reflejo de la española, sin detenerse en los posibles matices diferenciadores con las músicas de esa latitud. Además, corresponden con la noción teleológica del relato histórico musical nacional en la cual, dentro de ese discurso de invención de la tradición, la influencia española en la música nacional fue la fuente por excelencia y era necesaria tratándose, por supuesto, de un país considerado desde Colombia como referente de civilización.

Tercero, corresponden con el sentido para Osorio y Ricaurte de la influencia española durante los primeros años de Conquista y Colonia. El referente de civilización mencionado no es otro que uno cristiano, en donde la civilización correspondía con esa vida en policía que el cristianismo español implantó en las colonias americanas. Además, el propósito se centraba en “legitimar y reforzar la escala social que se construyó con base en el ideal de pureza de sangre de los criollos” (Hernández Salgar, 2007, pág. 249). En ese sentido, los “músicos de bronce”, del relato histórico musical de Osorio y Ricaurte, no fueron los conquistadores, sino los misioneros, los curas doctrineros, “que empezaron a enseñarles [a los indios] el canto llano para solemnizar las funciones religiosas. Es a ellos...a quienes debemos la importación y el estado bastante satisfactorio de nuestra música” (1879, pág. 168).

De esta manera, los indígenas fueron mencionados y, por tanto, existieron en este discurso histórico, solamente hasta el momento de su pedagogía en la evangelización, a través de la significativa conquista musical (Rodríguez Muñoz, 2010). Es así como se mencionó la reacción y cambio de comportamiento de los indígenas ante la nueva música traída por las órdenes religiosas. Además, se aludió a la progresiva aceptación del dogma cristiano a través del ritual musicalizado: “[con las] buenas disposiciones [de los indios], se lograban con los encantos del arte numerosas conquistas para la fe cristiana” (pág. 168). Adicionalmente, se detalló sobre el gusto de los indígenas por algunas formas estilísticas e instrumentos. Por ejemplo, se denotó su predilección por el canto llano y los instrumentos de cuerda. Osorio sostuvo que eso probaba que “eran los ministros del Señor los que impulsaban las artes y con ellas la civilización” (págs. 169-170).

Gustavo Santos Montejo y Guillermo Uribe Holguín: el indígena en el debate sobre la música nacional

Para finales del siglo XIX, entre los intelectuales se desarrolló un debate alrededor de lo que debía constituir la música nacional, sus referentes y su formación. En ese sentido, autores como José Caicedo y Rojas presentaron su inquietud con la situación de la música. En su caso, este intelectual se preocupó por el ambiente de incertidumbre generado por las inseguras subvenciones estatales y de la necesidad en tomar como guía el desarrollo en materia musical visto en Europa. Por una parte, acusó a los músicos de su tiempo vivir en una “rivalidad y desunión...han pretendido formar una especie de *federación* ó *desfederación*, a manera de lo que sucedió en el orden político” (2001, pág. 85)²⁵. Adicionalmente, recomienda volver a los modos de la música sagrada colonial, teniendo como referente las producciones españolas.

Así, para el autor, se quería “que el duelo de la Iglesia por el recuerdo de la pasión del Salvador, no se manifestase con pasillos y bambucos, sino con armonías llenas de gravedad y sentimiento” (pág. 89). Se puede entender que la importancia de la música polifónica del catolicismo español en la música capitalina atravesó gravemente la manera de considerar la música colonial (Hernández Salgar, 2007, pág. 254). Además, incentivó profundos debates sobre lo inadecuado de introducir formas populares dentro del oficio religioso (Henaó Ruiz,

²⁵ Bermúdez transcribió el texto de Caicedo, originalmente publicado a dos partes en la revista *El Semanario*, en mayo de 1886.

2015). Por otro lado, el debate se dirigió hacia la reflexión de si era viable “pulir” los bambucos según el estilo europeo, presentándose una disputa entre un “nacionalismo”, que destacaba presentar la música tal como era, y un “universalismo”, que pretendía disociar el carácter local de la música para acercarla estilísticamente a las formas consideradas “universales”, es decir, “absolutas” (Eckmeyer, 2018).

En ese sentido, autores como Narciso Garay se situaron en la segunda postura, quitándole al bambuco su carácter de “aire bajo y plebeyo”, por lo que “conviene el trato constante con los autores clásicos y los modernos más renombrados para procurar asimilarnos la esencia de la belleza musical” (2001, pág. 98)²⁶. Este debate continuó durante las primeras décadas del siglo XX, presentándose posiciones conflictivas, como las de Gustavo Santos Montejo (1892-1967) en su artículo *De la Música en Colombia* (2001), y Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) en *La Música Nacional* y en la entrevista *Cómo piensan los artistas colombianos* (1947). El primero, músico y director de la Extensión Cultural del Ministerio de Educación, presentaba una perspectiva no histórica, aunque llena de prejuicios sobre las manifestaciones musicales del pasado, intentando situar como necesario privilegio la composición académica de estilo europeo (Bermúdez, 2001, pág. 101).

Gustavo Santos Montejo se convirtió en referente del trabajo desde la administración de la cultura durante el gobierno liberal de los años treinta. Sin embargo, años antes, a través de sus escritos en distintos periódicos, propuso diferentes reflexiones alrededor de la cultura musical del país. De esta manera, aportó en años posteriores en la producción y reapropiación de categorías, como cultura nacional, alta cultura, y cultura popular (Muñoz, 2014). En su texto “De la Música en Colombia” Gustavo Santos referenció al cronista Piedrahita para abordar las características principales que consideró convenientes al evaluar la música indígena del momento del Descubrimiento. De esta manera, para el autor la música indígena “se encontraba en su primer período, es decir era una forma de magia” (2001, pág. 102).

Las características de la música indígena presentadas por Santos eran la imitación, un principio de realismo y una despreocupación estética, reafirmando el estado de “primitivismo” sugerido por Osorio y Ricaurte anteriormente. Esta vez, Santos Montejo identificó lo primitivo en los instrumentos, “aquellos que se encuentran en los principios mismos de la historia musical del planeta” (pág. 102). Por lo que el autor afirmó que la música

²⁶ Bermúdez (2001) transcribió el texto de Garay, originalmente publicado en la *Revista Gris*, en 1894.

nacional no podía esperar alguna cosa de la indígena, al considerar que “no tuvo herencia...es, en efecto, incolora...impersonal y tan rudimentaria que apenas si se puede encontrar en ella un elemento instintivo de la naturaleza, que como fuerza consciente” (págs. 102-103). Se puede leer la intensión de división entre naturaleza y cultura, donde la primera era encarnada por las manifestaciones musicales indígenas, no suficientes e indefinidas. Simplemente, fueron determinadas tales manifestaciones dentro del poco claro “estado de magia”.

De hecho, como presentó Osorio y Ricaurte, se muestra en este texto un marcador del relato histórico: “Nuestra historia musical propiamente dicha comenzó el día en que Colón, rodilla en tierra... tomó posesión del continente americano al son de los clarines y trompetas del rey de España, como cuentan los historiadores” (pág. 103). Más adelante, el autor afirmó que apenas el torbellino y la guabina, danzas populares, poseen algo de “reminiscencias indígenas”, en tanto su “carácter tan marcadamente danzante y monótono, que nos hace recordar las frases de Piedrahita, el segundo por su deajo tristísimo y plañidero, tan de acuerdo con el abatimiento que distingue a estas razas indígenas” (pág. 105).

En este texto, en general, Santos Montejó se preocupó por resaltar lo insuficiente y “vegetativo” de las músicas populares colombianas, su poco desarrollo, y la necesidad de determinar un origen sobre el cual los artistas pudieran componer obras más cercanas a los criterios universales. Para él “nuestro origen, nuestra idiosincrasia nos señalan a España como ascendiente... Originalidad viene de origen, y el nuestro como pueblo civilizado es español” (pág. 109). En ese sentido, para el autor el “temperamento musical” del folclore nacional estaba aún en una infancia, en lograr acaparar el conjunto de saberes musicales españoles y desarrollarlos ávidamente.

Por tanto, esta mirada presentó al *sujeto* indígena en un estado mágico, retomando el autor consideraciones atrás mencionadas sobre ese *sujeto* y su música: algo indefinido, pobre, lastimero y poco estilizado. En este caso, de alguna manera, la lectura se amplía a todas las manifestaciones musicales por igual, tratando de establecer un punto de inicio diferente, en el cual se evidenciase la influencia española. Esta consideración se corresponde con una intensificación del nacionalismo, que se extendió hasta los años veinte. Sin embargo, permaneció una postura ambigua respecto del verdadero referente nacionalista. Algunos, como Santos Montejó, mantenían la idea de considerar a Europa como referente cultural.

Otros, consideraron que era América, con su cultura popular, la que debía ser tal referente. El debate sobre los referentes culturales estará relacionado con asuntos de clase y renovadas percepciones sobre lo popular en la relación entre “país político” y “país nacional” (Green, 2013). Para los años veinte, la movilización de trabajadores y la inserción del país en la economía mundial provocaron un cambio en el panorama social, aprovechado por las élites políticas liberales (Muñoz, 2014).

Entre las *fuentes* que Santos Montejó referenció para su consideración sobre el pasado musical indígena, como el texto de Osorio y Ricaurte anteriormente analizado, el músico citó las reflexiones de Guillermo Uribe Holguín. Se puede abordar la postura del entonces director del Conservatorio Nacional en dos escritos encontrados. El primero corresponde a una conferencia, dictada el tres de agosto de 1923 en el Salón de Audiciones del Conservatorio Nacional, luego transcrita ese año en la *Revista Musical*. Los directores de la revista, Arcesio López Narváez y Luis A. Gutiérrez G., en la editorial ya adelantaban, parcialmente, la postura de Uribe Holguín respecto del desarrollo de una tradición musical colombiana. Consideraron una “necesidad inaplazable” la tarea de la Revista, es decir, convertirse en plataforma del desarrollo progresivo del arte musical. Así, pretendieron desarrollar una tradición pendiente de ser escrita y establecida por jóvenes compositores e intérpretes (1923, pág. 1).

El autor se propuso establecer una crítica a los defensores de la música nacional, en tanto si el concepto era construido adecuadamente. Asumiendo una confusión entre las definiciones de música nacional y popular, Uribe Holguín consideró que, en general, la música pretendía lo universalmente bello y puro. Por lo que definiciones muy específicas de acuerdo con una nacionalidad concreta eran innecesarias. “Ningún elemento netamente nacional puede distinguirse allí. Fuga, suite, sonata, concierto, son manifestaciones de un común esfuerzo hacia lo bello” (Uribe Holguín, 1923, pág. 2). Aquí se distingue un aspecto del *objeto* de su discurso, en tanto retomó y se suscribió a la idea de universalidad musical, intentando buscar en las manifestaciones locales los elementos absolutos de la música: las formas, las estructuras, los estilos histórica y paradójicamente desarraigados de su contexto, en constante evolución hacia ese mismo estado absoluto (Eckmeyer & Cannova, 2010).

En ese sentido, para Uribe Holguín, la tradición solo se presentaba como “una fuente seguramente benéfica para cualquier creador de obras de arte. En la tradición encuentra el genio su punto de partida” (1923, págs. 2-3). Así, expuso la definición de música popular,

la cual “es propia del pueblo; la que le es peculiar. Música casi siempre anónima, que brilla no se sabe de dónde, y al punto es asimilada por la gran masa” (pág. 3). Ésta era, en sus términos, la que servía de “valor efectivo para el compositor consciente...para la construcción de obras verdaderamente artísticas que puedan perdurar” (pág. 3). En otras palabras, esta era la *fuerza* del desarrollo artístico, la tradición que sería renovada por los músicos en búsqueda de una creación hacia lo universalmente bello²⁷.

Siguiendo esto, el compositor en la conferencia descartó de plano el origen indígena de la música popular. Esto lo hizo sugiriendo, desde su perspectiva, una de las características fundamentales de la tradición musical. Al respecto, comentó sobre la música de los chibchas:

Natural es que los chibchas, como las demás tribus que poblaron el continente americano, poseyeran alguna forma de manifestación musical, por rudimental que fuera. Pero si nada puede afirmarse de modo positivo respecto del arte musical de aquellos pueblos refinados de la antigüedad, porque no existe ningún documento sobre el cual se pueda fundar siquiera un concepto definitivo, ¿qué decir de la música de nuestros aborígenes? ¿Dónde hay un solo texto musical chibcha?... Singular fuera que a estas horas se viniera a descubrir el arte musical chibcha, cuando no se ha descubierto siquiera una sola pieza literaria de ese pueblo (pág. 3).

Esa característica primordial de la tradición musical popular que buscaba Uribe Holguín, entonces, era su carácter documental-escrito: la no existencia de un soporte físico de las consideraciones sobre las manifestaciones musicales indígenas, producido por ellos mismos, imposibilitaba el análisis. La tradición por inventar requería para el músico una plataforma de validación, un documento al cual los promotores del arte pudiesen volver para su estudio y contemplación (Hobsbawn & Ranger, *The Invention of Tradition*, 1992). La justificación dada por el director del Conservatorio Nacional puede entenderse en la oportunidad de razonamiento formal a través de lo escrito. En otras palabras, la visualidad de la escritura presentó para la musicología de entonces la única manera posible de análisis y fijación en el saber científico. De esta manera, sin texto el suceso sonoro indígena no podía ser aislado del contexto y, por tanto, no existía en sí mismo como objeto analítico cerrado (González, 2013, pág. 137).

Esto también permite comprender, entonces, cuál era el interés de intelectuales como Guillermo Uribe Holguín. De este autor se puede visualizar el enfoque en el desarrollo de una música nacional basada exclusivamente en un ejercicio musicológico que luego se

²⁷Sobre la introducción del elemento popular en el arte sinfónico, comentó Uribe Holguín que el “arte del pueblo ha sido, pues, factor de innegable riqueza en la formación de las obras musicales” (Uribe Holguín, 1923, pág. 3).

llamara “tradicional”. Este ejercicio estaba centrado, primordialmente, en el rescate, edición, transcripción, análisis y reinterpretación estética de obras *en* partituras. Por lo que el desconocimiento de obras escritas de música indígena impedía la aprehensión de la música indígena y, en consecuencia, de poder hacer de ella un fetiche, teniendo en cuenta que de eso trató el desarrollo de la historia de la música occidental, respecto de su interés en el análisis estilístico (Eckmeyer & Cannova , 2010). Por otro lado, la crítica de Uribe Holguín, sobre la imposibilidad de aprehensión de la música indígena por la no existencia de una obra escrita, se extiende a las obras de otro origen.

De igual manera, el autor afirmó que los cantos e instrumentos populares descendían de “degeneraciones” de aires españoles y que el repertorio musical popular estaba en los recopilatorios impresos. Además, sostuvo que la tradición musical era reciente, estaba sostenida en la lengua hablada y, en suma, que era española (Uribe Holguín, 1923, págs. 3-4). Adicionalmente, propone que el trabajo de los músicos es desarrollar un aire propio, teniendo en cuenta las influencias musicales de otras latitudes, especialmente, de origen europeo. En todo caso, prefirió que se conservara ese carácter hispánico, tanto en la lengua como en la música (pág. 4).

En ese sentido, siguiendo el análisis desarrollado sobre la obra de Osorio y Ricaurte, la música europea y el análisis histórico-estilístico que sugiere propusieron un “punto cero” de escala de valor de las manifestaciones musicales no europeas. Esta escala se asentó en la discriminación de facultades sonoras, entre las cuales estaba la posibilidad de ser plasmada en lo escrito. Así, la música indígena se entendió como no legitimada por saber científico alguno (Hernández Salgar, 2007, págs. 252-253). Por tanto, se comprende mejor el carácter ausente del *sujeto* indígena como productor de manifestación cultural en la narración histórica nacional de la música.

Su ausencia se explica en la no correspondencia de sus músicas con lo esperado por el saber científico: la música de partitura ausente hizo ausente al *sujeto* que la creó. En otros términos, se puede entender con este caso la continuidad y adhesión, por parte de Guillermo Uribe Holguín, a un discurso científico excluyente y legitimador de la cultura europea. Esto, por tanto, implicó un proceso de “limpieza” de las formas populares musicales y el rechazo de aquello no cercano a los modelos. En suma, el discurso de Uribe Holguín, continuador de los analizados anteriormente, se centró en un proceso de blanqueamiento de las formas

musicales de lo nacional y, consecuentemente, de una re-escritura de la historia de las mismas (pág. 255).

Estas consideraciones se aplicaron, inclusive, en la manera de enseñar la música. Con la llegada de Uribe Holguín a lo que será el Conservatorio Nacional, se impuso un estudio basado en el estilo de enseñanza musical parisina, donde se excluía el aprendizaje de músicas consideradas “no académicas”, como, entre otros, el bambuco. Esto se justificó en una consideración proveniente de la formación de conservatorio francés, en donde existía una división entre arte y artesanía. En esta última se situaron manifestaciones como el bambuco, aludiendo a su carácter mestizo, insuficiente para la formación musical académica pretendida en el Conservatorio (Santamaría Delgado, 2007, págs. 8-9).

Por otro lado, la conferencia en el Salón de Audiciones del Conservatorio Nacional generó gran polémica. Alirio Caycedo Álvarez defendió e intentó aclarar la postura de Uribe Holguín

El conferencista sostiene que nuestros aires populares, no pueden ser herencias aborígenes, como algunos se empeñan en hacerlo creer; que la fuente y origen de ellos no está en las tribus primitivas chibchas o incas, panches o pijaos, y agrega que nuestra tradición musical debemos buscarla en los tiempos coloniales. Él no quiere amenguar el valor de sus ritmos, pues precisamente demostró que ellos han sido empleados por grandes maestros en sus obras, lo cual les quita la patente nuestra (1923, pág. 12).

Sin embargo, la valoración de las músicas indígenas en tanto “inspiración” de obras académicas no le fue suficiente a la crítica para oponerse a su reflexión. Por otro lado, posteriormente, Guillermo Uribe Holguín continuó en dicha posición, distanciándose del nacionalismo musical, basado únicamente en las formas locales, y desligándose de la consideración de tratar a la música indígena como parte del conjunto de manifestaciones musicales propio de y para la nación colombiana. En una entrevista transcrita en 1947, el músico retomó la discusión, tratando de darle una terminación. Sobre el surgimiento de las danzas folclóricas, afirmó que era “inverosímil suponer que el origen de esas danzas sea indígena. Si alguna música tuvieron nuestros aborígenes, debió de ser mero ruido” (Uribe Holguín, 1947, pág. 353). Enseguida, agregó, respecto de la posibilidad de estudio de instrumentos indígenas²⁸: “Si por alguna hecatombe sucumbiera la civilización actual, nos pregunta, y siglos después, bajo las ruinas, encontrarán los arqueólogos algún piano de cola

²⁸ Sobre el diálogo de los autores con la arqueología y la etnología contemporáneas, utilizando sus estudios sobre indígenas del pasado y del presente, y su relación con la música, se ampliará un poco más en el siguiente capítulo.

y unos violines, ¿podría llegarse a saber cómo fue la música actual?” (pág. 353). Además de negar alguna continuidad de las manifestaciones musicales indígenas después de la Conquista y su carácter de “ruido”, el músico se distanció de las posibilidades de estudio que para entonces ya planteaban la arqueología y los estudios organológicos.

En general, el debate implicaba un interés en determinar y establecer un origen concreto de las manifestaciones musicales nacionales encarnadas, como se vio anteriormente, en el bambuco, la “música del alma del pueblo”. En ese sentido, este necesitaba, a su vez, un blanqueamiento o criollización. En otras palabras, conllevaba una purificación que le permitiese a esta música-danza-canto representar el ideal de ciudadanía republicana, homogénea pero excluyente. En suma, tal ideal correspondía con ser varón, blanco, letrado y de ascendencia hispánica. Por lo tanto, era requerida una purificación étnica respecto de las manifestaciones culturales de las cuales iba a formarse tal ciudadano de la República. De esta manera, existieron consideraciones arbitrarias, como la suposición de una “complejidad” en el bambuco tan desarrollada que se consideró imposible que fuese por la influencia de culturas aborígenes (Santamaría Delgado, 2007, pág. 7).

Evidentemente, Guillermo Uribe Holguín mantuvo su parecer por considerar el origen de la música popular en la música española y en la necesidad de buscar un “lenguaje sin fronteras”, como llegó a llamar a la música (1947, pág. 454). Por su parte, entre los críticos del universalismo, se encontraba Emilio Murillo, contrario al academicismo eurofílico de Uribe Holguín. Por supuesto, los intereses de Murillo se centraron en la oposición a las pretensiones aristocráticas de las propuestas de los universalistas. Así, intentó influenciar en la opinión la postura profundamente relacionada con los cambios sociales que Colombia experimentaba entre los años veinte y treinta del siglo XX. Por otro lado, Murillo no se separó radicalmente de las consideraciones profundas respecto de los orígenes apropiados de la música nacional. En discusión con Gonzalo Vidal, compositor payanés, Murillo intentó defender lo apropiado del recurso de discos de bambuco. Vidal no estaba de acuerdo, entre otras cosas, porque tal música todavía era “indígena y primitiva” (Santamaría Delgado, 2007, pág. 11). El aspecto indígena de la música se tomó como aún insuficiente, en esa etapa mágica y menor, no aceptada por su carencia de desarrollo. Murillo, por su parte, defendió el uso de discos de bambuco, precisamente, por poseer un carácter europeo (pág. 12), es decir, en el estado deseado por las élites intelectuales.

En general, los intelectuales favorables al gobierno liberal concordaban con una búsqueda de “armonía social”, en la cual las prácticas culturales estuvieran extendidas a todas las capas sociales. Por esto, posturas como las de Uribe Holguín e instituciones como el Conservatorio Nacional representaron una afrenta política en el ejercicio del poder cultural nacional. Criticaron la dedicación de los representantes de tales posturas e instituciones al placer de las élites políticas y económicas, que eran sus audiencias. Por el contrario, consideraban que esos representantes no incrementaban la apreciación de productos culturales de las clases más bajas (Muñoz, 2014). En ese debate, la referencia y reapropiación de la “raza” como concepto diferenciador, desde el saber científico desarrollado en la música, implicó un reordenamiento del saber musical propio de una colonialidad del poder (Santamaría Delgado, 2007, pág. 4). En ese sentido, el *sujeto* indígena fue situado, junto con sus saberes musicales, en ese estado “indefinido”, “mágico” e “irracional”. Luego, el intercambio de categoría epistémica, de “raza” por “clase”, complejizará el acercamiento a las manifestaciones musicales indígenas, situándolas en un conjunto de saberes en “infancia”, “necesitadas”, “primigenias”, etc. Esto reforzó, en consecuencia, la inaccesibilidad epistémica ya planteada desde la colonia (pág. 6).

El *sujeto* indígena en el paradigma folklorista y en camino hacia el americanismo

En suma, se puede afirmar que el *sujeto* indígena fue entendido desde dos sentidos. En un primer momento, el indígena fue parte de un todo imaginario. Mientras que, en un segundo momento, éste fue comprendido como un fragmento necesario para un proceso mayor. Así pues, Samper y Vergara se aproximaron en sus textos a lo indígena desde una “obra múltiple”, la cual supuso reunir la nación a partir de una tradición. Ahora bien, los relatos de estos autores se distanciaron parcialmente de la narrativa de Osorio y Ricaurte, en tanto esta última evidenció más referencias de esa historia musical como narrativa moderna.

Osorio y Ricaurte presentó una organización temporal discreta junto con una serie de evidencias y *fuentes*, entre ellas instrumentos y composiciones. Esto con el propósito de apoyar su argumentación y dar cuenta de ciertos procesos históricos más amplios. En cuanto al relato de Osorio sobre la música de los indígenas, este posee varias características, entre ellas la configuración de un indígena lejano en el tiempo, con escasas *fuentes* para su contraste respecto de otros productores de música, como los misioneros católicos. Igualmente, aquel relato propuso una comparación con lo conocido, es decir, una posible

homogenización/universalización desde las referencias de los estudios sobre las músicas de Oriente realizadas en Europa.

Con estos dos casos se pueden vislumbrar las formas en que se configuró una narrativa histórica de la música en Colombia. Estas formas, a su vez, construyen un sujeto histórico y lo sitúan en una temporalidad, un espacio, y una función: la configuración de símbolos que dieran cuenta de una tradición inventada que legitimara el presente. Además, estos símbolos constituidos buscaban dar sentido a una comunidad imaginada, construida a su vez desde los paradigmas del progreso y la civilización occidental. El indígena, en suma, no adquirió sentido por sí mismo. Es más, ni siquiera existía, para estos autores, fuera del paradigma nacionalista moderno de la historia de la música. Necesitaba ser definida su naturaleza, situada su temporalidad, y dados los fines y materiales para que hiciera parte de la narración histórica musical colombiana.

Más adelante, con los análisis de Santos Montejo y Uribe Holguín, se comprendieron otros caracteres de este *sujeto* construido, por ejemplo, su consideración desde la ausencia, la magia y la indefinición. Por un lado, este *sujeto* no hizo parte de la discusión, ya que durante mucho tiempo no hubo indígenas que discutieran con los intelectuales sobre su papel en la historia de la música colombiana. No eran parte de la élite, al ser considerados “menores de edad”, necesitados de formación, primitivos, etc. Por otro, no se asumió, ya como objeto de estudio, en tanto *sujeto* propio, completo y aprehensible como tal. En otras palabras, se consideró, de alguna manera, su “evasión” a la historia, en tanto que su pasado era lejano y perdido en el tiempo, su cultura se consideraba extraña y hasta contraria con los intereses de la nación o el estado. En suma, para la élite intelectual colombiana de la época, el *sujeto* indígena se destacaba por su característica nominativa de ausencia, a razón de su posición subordinada ante la narración histórica musical nacional.

Todos estos caracteres analizados en las obras estudiadas, referentes a la constitución del *sujeto* indígena en los relatos históricos de la música nacional colombiana, se comprenden teniendo en cuenta el paradigma folclorista (Miñana, 2000) que fue constituyéndose entre las élites intelectuales del país desde el siglo XIX. En ese sentido, el folclore se convirtió en parte de una visión unificada de manifestaciones culturales al servicio del nacionalismo, invocando valoraciones del pasado y lo comunitario. Además, como discurso con pretensiones de unidad, implicó la necesidad de catalogación y preservación de lo

considerado apto para el patrimonio popular, formándose una tradición. De esta manera, se fue constituyendo la noción de identidad constructora nacional (Miranda & Tello, 2011, pág. 38), para la cual los intelectuales buscaron encontrar en tales manifestaciones las huellas de su presencia (Ochoa, 2003, págs. 90-94).

Estas consideraciones trascenderán, en la siguiente década del siglo XX, al contexto intelectual del americanismo. Sin embargo, habrá otra noción que, paulatinamente, participará en el discurso de las élites intelectuales: el continente americano. El debate se centró, respecto del *sujeto* indígena, en determinar su participación en la constitución de tal continente, entendido como hemisferio de cultura. Las posibilidades del americanismo en el debate intelectual por la música nacional habían sido vislumbradas por Víctor Justiniano Rosales, reconocido cantante de música popular. Este músico estuvo vinculado a las actividades culturales desarrolladas por la Unión Panamericana. Esta promovió conciertos y programas radiales con música popular de países latinoamericanos en vistas a una futura y próspera política de integración continental (Bermúdez, 2001). Reflexionando sobre la necesidad de aprovechamiento del sustrato musical español, como sí sucedía en la lengua (Rosales, 2001, págs. 111-112)²⁹, el músico apeló a la “fusión” rítmica de las culturas unidas en el mestizaje, para sostener la formación de “una música *sui generis*, en la que se entremezclan y confunden los motivos tristes de las razas vencidas...con los vibrantes y alegres de un pueblo orgulloso de su pujanza extraordinaria” (pág. 112).

Si bien se interesó por el bagaje musical español como referente cultural, el propósito estaba en la consideración de un referente amplio a toda la región. En ese sentido, el “homo americanus”, la “raza” abarcadora de los *sujetos* del mestizaje, será donde se disponga al indígena en diálogo más o menos cercano con los otros *sujetos*, especialmente con el español. Además, como se verá en el siguiente capítulo, tal discurso americanista influirá en las consideraciones de intelectuales, como José Ignacio Perdomo Escobar, cuya obra es culmen del relato histórico-musical nacionalista y de la construcción de *sujetos*, valga la redundancia, sujetados a tal relato. Por tanto, conviene repasar, en el siguiente capítulo, las reflexiones de otros pensadores latinoamericanos sobre el papel del *sujeto* indígena y su música. Luego, se determinarán las reflexiones de los intelectuales colombianos, intentando visualizar acercamientos o distancias con las propuestas regionales del Americanismo Musical.

²⁹ La obra fue publicada originalmente en la revista de la Unión Panamericana en 1927.

CAPÍTULO II

La construcción del indígena en los relatos históricos del Americanismo Musical: Perú, Bolivia, Chile y Colombia (1936-1946)

El “homo americanus” de Francisco Curt Lange

El musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) dictó una conferencia llamada “Americanismo Musical”³⁰. Esta conferencia tuvo como *objeto* explicar en qué consistía este movimiento al público académico peruano, su *destinatario*. Se profundizó en la raza, problemática neurálgica en el *modelo explicativo* del mismo. El musicólogo consideró importante ahondar en los “problemas sociológicos” de la cultura para sustentar su acercamiento desde el americanismo musical: “no es posible, en el caso de vosotros, exigir una expresión musical-artística genuinamente nacional hasta tanto no se haya resuelto el problema racial” (1936, pág. 128). Así, para Curt Lange la problemática de la raza se resolvía comprendiendo su *espacialidad*: el continente americano, considerado como variado y similar a la vez, poco conocido por sus residentes; una región “...inmensamente rica y poderosa, tanto en el sentido material como espiritual...la tierra en que vivimos, de la cual procedemos y a la que volveremos, la tierra que nos nutre y provee de energías físicas y espirituales” (pág. 117).

Por lo tanto, el propósito del *modelo explicativo* fue “estudiar sus esfuerzos espirituales y reconocer la similitud de expresiones que emanan de cada uno de los países que componen el continente, no obstante sus particularidades nacionales y regionales” (pág. 117). Estos “esfuerzos espirituales” eran las manifestaciones de la cultura en el continente y la similitud es un aspecto por encontrar, que surgió de la intención de formar una “raza nueva”: “América Latina constituye... una raza homogénea como cualquier otra de la tierra ...una raza nueva, surgida de la fusión de todas las sangres imaginables, con horizontes más amplios...[e] ideas más nobles y más humanas” (pág. 119). La homogeneidad de una raza americana se estableció por una de las *fuentes* principales de Curt Lange, José Vasconcelos y su noción de la “raza cósmica” (1925). Esta *intertextualidad*, en consonancia con los propósitos del idealismo indigenista de principios del siglo XX, le permitió entender, a través de una

³⁰ Fue la primera de tres conferencias presentadas en la Universidad de San Marcos de Lima, Perú, en enero de 1936. La conferencia, transcrita junto a las otras en el segundo volumen del *Boletín Latino-Americano de Música (BLAM)*, de abril de ese año, trató de varios temas, como la problemática de la mecanización radiofónica y la necesidad de la pedagogía musical infantil para el proyecto americanista.

“filosofía latino-americana bien definida” (Curt Lange, 1936, pág. 124), el surgimiento de tal raza americana:

De los diversos factores que contribuyen a la formación etnológica del futuro hombre latino-americano -ascendiente racial, cruzamiento de razas, ambiente, paisaje y clima- saldrá más tarde un nuevo “homo americanus”, quizás encarnando en sus fases capitales, el hombre universal, tal como lo soñamos” (págs. 119-120)³¹.

El “homo americanus” se convirtió en el *sujeto* del relato y su medida: “el hombre es el elemento de transformación de todas las uniformidades, de todos los procesos y por ello, recomiendo a los presentes que estudien con cariño al hombre y a la tierra latino-americanos” (pág. 118). Como se dijo antes, este “homo americanus” vivió en el mismo continente americano, espacio que lo fue construyendo a través de esa transformación etnológica. En ese sentido, para Curt Lange el *modelo explicativo* de un relato sobre la música latinoamericana adquirió significado. Este modelo partió de profundizar en tres manifestaciones del “arte autóctono”: las culturas precolombinas, la vida espiritual postconquista y el arribo al continente de la música italiana.

En la primera manifestación ya se evidencia cómo se constituyó en el americanismo al *sujeto* indígena, pues Curt Lange lo llamó un arte “definido, propio, rico en expresiones y sugestivo en extremo” (págs. 120-121), es decir, fue para Curt Lange un arte llamativo, interesante, digno de ser estudiado. Sin embargo, sostuvo que el arte precolombino en sus expresiones se destacaba por una “similitud”, que demostró para él una separación y aislamiento. Aquí Curt Lange afirmó que el arte indígena previo a la conquista, y por tanto quienes lo desarrollaron, poseía una inamovilidad y ahistoricidad. Este arte, según el musicólogo, se mantuvo sin evolución, solo sujeto a “las influencias del medio ambiente” que lo guiaban, en contraposición al arte europeo. Fue en la segunda manifestación, la de la vida espiritual luego de la conquista, cuando el musicólogo admitió que “el habitante...era más americano, y en el sentido cultural-artístico más consciente que la población de hoy” (pág. 121).

Esto lo sustentó con la influencia del mestizaje, que él consideraba como concepto necesario, siguiendo los postulados de la raza cósmica, al mencionar la existencia de un arte

³¹ Siguiendo a Vasconcelos, Curt Lange sostuvo que la tierra americana era tropical, que “significa vida...alegría, movimiento, ritmo, actividades multiplicadas...elemento que inspira nuestra fantasía...nuestro guía, una especie de segunda naturaleza de la que se sirve el hombre para explorar su propia existencia con el fin de superarse” (1936, pág. 120).

que “llevaba por sello los recuerdos y el ascendiente racial de la península ibérica, asimilándose simultáneamente...la idiosincrasia del nativo como también las características sobresalientes de un ambiente nuevo, de naturaleza y clima” (pág. 121)³². Entonces, puede entenderse que el elemento necesario para la constitución de lo americano de ese “homo americanus” no fue lo indígena sino la llegada del elemento español y su conjunción. En ese sentido, con el mestizaje Curt Lange reivindicó lo hispánico, destacando el “gran tacto, a un espíritu conciliador, previsor y casi siempre protector de los autóctonos, a los procedimientos equitativos e imparciales, a la adaptación inmediata a ambiente y clima” (pág. 119)³³.

Por tanto, Curt Lange presentó aquí un *sujeto* indígena subordinado a otro, el americano, el cual representó el *modelo explicativo* del americanismo. Además, este *sujeto* indígena aportó al relato unos caracteres asociados a lo natural, lo ambiental, lo aislado, lo constante y similar entre sus manifestaciones musicales e intemporal. Se asumió como mero receptor de todo el aporte cultural del español conquistador, por tanto, un sujeto dependiente del mestizaje, proceso entendido como “paso necesario” para llegar a este “homo americanus”. Se puede ver que el indígena constituido en este relato, que trata de explicar al movimiento americanista, fue un indígena pasivo, ahistórico pero necesario para el proceso mayor: la constitución del hombre americano. El *silencio* notorio, a pesar de sugerir la solución del mestizaje y su comprensión al problema de la raza, fue el elemento negro, lo afro, que no es mencionado en absoluto.

³² Además, el musicólogo expuso los efectos de la supuesta vida espiritual hispánica en el arte colonial surgido, que eran asociados a la vida de concordia y comunidad que el mismo Curt Lange buscaba con el americanismo: “...Patrón y empleado, estanciero y peón vivían una vida muy semejante, en lo que a actividades y expansiones respecta. Su campo de acción se limitaba, en lo social y familiar, a la casa y sus componentes y todos formaban una gran familia” (pág. 121).

³³ También el musicólogo destacó de lo español el medio de la comparación de otros elementos de otras culturas: “La literatura que hasta hace poco quiso rebajar la actuación de españoles y portugueses a la altura de bandoleros y asesinos, por suerte tiende a desaparecer frente a las sólidas investigaciones y comprobaciones que en tal sentido se vienen efectuando. (...) Las masacres de indios, incluyendo a Pizarro y Cortez, nunca alcanzaron la crueldad de aquellas que hicieron los italianos en Trípoli y los ingleses con los “Boers” y en la India, durante las diversas revueltas. Y acaso ¿no significa la Guayana francesa sino una vergüenza, una llaga abierta en nuestro cuerpo?” (págs. 118-119).

La escala pentafónica indígena según José Castro, Daniel Alomia Robles y Antonio González Bravo

José Castro³⁴, en los artículos sobre las investigaciones de la escala pentafónica en la música indígena del Perú³⁵, evidenció otros caracteres de la construcción del *sujeto* indígena. En el artículo escrito en 1897³⁶, escribió que, si bien era muy desconocida la música precolonial, las “canciones de tal procedencia, conservadas mnemónicamente por simple tradición, apenas si perduraban entre los indígenas de pueblos muy mediterráneos” (1938, pág. 842)³⁷. Así que decidió buscar el origen de la existencia de un sistema pentafónico que había podido rastrear en ciertas piezas musicales. Este sistema pentafónico³⁸, como su *objeto*, requirió de unas *fuentes* muy específicas: el “mayor número posible de trozos de folklore indígena; y no me fue difícil conseguir...hasta veinticuatro melodías de factura netamente precolonial” (pág. 836). Explicó que el *procedimiento* correspondiente era la comparación con el sistema diatónico europeo, que consideraba más desarrollado. Sin embargo, en comparación con esta escala, “[la pentafónica] preséntase ríspida y aun poco menos que inaccesible al solfeo...desciende a nivel de suma pobreza...apenas ofrece el monótono vaivén entre dos acordes: Dó-Mí-Sol; Lá-Dó-Mí” (pág. 836).

Por lo que para Castro la música indígena, respecto de la creación de escalas, destacó por su monotonía básica y difícil al entendido occidental. Luego, el autor analizó la estructura de la escala y concluyó que no constituía novedad alguna, determinando que “brota lógicamente el concepto de que tampoco podía ser patrimonio exclusivo de los indígenas americanos” (pág. 839)³⁹. El músico afirmó que la escala no pudo pertenecer a los indígenas debido a que “las precoloniales civilizaciones indígenas, desde Méjico hasta Magallanes -refiriéndose sólo

³⁴ Como se mencionó en la introducción, no se han podido encontrar datos biográficos fiables de este autor. Lo mismo se dice de algunos otros cuyos textos se han analizado para la presente tesis.

³⁵ Estas investigaciones fueron realizadas entre 1897 y 1910 y publicadas en el cuarto volumen del *BLAM*, en 1938. Un poco más adelante, se citará la tercera y última de estas.

³⁶ Castro comentó que analizó dos piezas de la obra “Ollantay”, un melodrama quechua, representado para el aniversario 76 de la independencia del país, “en la imperial metrópoli del Tahuantín-suyu” (1938, pág. 835).

³⁷ Seguidamente, agregó que de las danzas indígenas solo se tenían referencias por “la novedosa irrupción de pintorescas comparsas, especialmente con motivo de ciertas festividades religiosas” (pág. 842).

³⁸ Un sistema pentafónico es una escala musical conformada por una sucesión de cinco sonidos o alturas diferentes dentro de una octava. Se caracteriza por no estar separada en semitonos sino por tonos enteros o intervalos de tercera. Esta escala es casi omnipresente en culturas musicales de África occidental, de los Andes, del Caribe, de Grecia, de Albania, de la música tradicional de Hungría, Corea, Japón, China, Vietnam, entre muchos otros lugares (Grabner, 2001).

³⁹ Encontró tal progresión de la escala pentafónica en unas piezas de Edvard Grieg, *Aires Nordlandeses*, “para definir que la serie pentafónica establecida en progresión natural de quintas, no pertenece privativamente a los indígenas de América” (Castro, 1938, pág. 841).

al sector de América Latina- no alcanzaron niveles de altura en punto de Bellas Artes” (pág. 838). Para Castro, las culturas prehispánicas producían danzas “más o menos grotescas; cantos de primitiva sencillez y de cerrada uniformidad...no se encuentra ni vestigios de que los indígenas de América hayan conocido ningún procedimiento de escritura musical” (pág. 838)⁴⁰.

Castro se guió del referente histórico para determinar la no existencia de un sistema de origen indígena, al ser el indígena incapaz de establecer un sistema. Así, el primitivismo, la uniformidad, lo grotesco y la “tradicción” constituyeron juicios de valor de la música indígena, teniendo en cuenta, especialmente, que esta música indígena estaba exclusivamente ligada a las producciones culturales prehispánicas. Siguiendo lo dicho sobre la conferencia de Francisco Curt Lange, para intelectuales como Castro, la música indígena del Perú era atemporal, sostenida en esa tradición y, por tanto, no evolucionaba. Así, Castro aseveró que “muy lejos de las más elementales nociones técnicas, el concepto artístico barruntábase, todo lo más...por esa luminaria subconsciente y maravillosa que se denomina *intuición*...se ve que eran incompetentes para discernir sobre la estructura del Arte Musical” (pág. 838).

Más tarde, José Castro amplió su argumento diciendo que el origen del sistema estaba en otras culturas y por “procedencia natural” llegó a oídos de los ancestros de los indígenas. El sistema, junto con los pueblos que lo traspasaron, atravesó el estrecho de Bering, pero ni los pueblos que lo trajeron al continente, según el autor, “(...) conocían la procedencia *natural* de ese sistema, y que también a su vez lo practicaban sólo de manera inconsciente e intuitiva” (pág. 847). Así, para el autor “la raza de América no es autóctona”. Para Castro era evidente que los indígenas, como productores de cultura, en realidad fueron deudores de otras culturas, respecto a la constitución de una escala musical. Según él, su primitivismo y sencillez, además de su subordinación a lo natural, les impidió desarrollar las bellas artes a un nivel máximo. Sin embargo, otros intelectuales de la musicología se alejaron un poco de este parecer. Entre ellos Daniel Alomia Robles y Antonio González Bravo, compositores y escritores bolivianos. El primero presentaba el pentafonismo incaico como de “valor nacional”, enfrentando a quienes...denostaban dicho sistema musical (Wharen, 2017, párr. 9). Como comenta Wharen, los estudios realizados en Perú se extrapolaron a Ecuador y Bolivia,

⁴⁰En la última entrega de 1910, reiteró que “no hay ni vestigios...de que siquiera tuviesen escritura musical; y ahí están, por último, sus propios instrumentos, tan rústicos y de tan grotesca construcción” (pág. 847).

contribuyendo al esencialismo de la región andina, convencidos de la existencia de este folklóre unificado (párr. 9).

Totalmente opuesto a Castro, quien se enmarcó en los intelectuales que establecieron líneas evolutivas, Alomia destacó la autenticidad y pertenencia del sistema pentafónico a la música indígena de la región. Así, desarrolló en su trabajo un *procedimiento* de determinación de tal sistema por medio del análisis musical de las obras de comunidades indígenas que le fueron contemporáneas. Además, presentó como *modelo explicativo* de la música nacional este sistema, ya no como un antepasado que era necesario superar, sino como uno que se debía rescatar (párr. 9). En la misma línea de pensamiento se encontraba Antonio González Bravo, quien también se dedicó a recopilar motivos musicales indígenas. Este músico y escritor cristalizó el sistema pentafónico como el definidor de la música indígena, como el modelo de la música nacional y como “nuestro Modo Abuelo (Modo ancestral), por su antigüedad y que constituye el elemento de lo que se ha venido en llamar el período prehelénico de la Música” (párr. 14).

Al nombrarlo parte del “período prehelénico”, González Bravo situó la música indígena en un momento anterior al desarrollo musical del repertorio europeo, sugiriendo una línea evolutiva, pero sin hacerlo ver como algo negativo por su carácter de “primitivismo”. Antes, la mostró como un precedente importante de la música. El sistema pentafónico, entonces, como representante de este “modo antiguo” se manifestó como aquello a lo que había que volver, el recurso para el desarrollo en el siglo corriente. Esta cristalización, artificial y ahistórica, según Wahren, forjó una visión esencialista, traducida “en la exclusión del mestizaje como proceso constitutivo de aquella, así como la anulación de la heterogeneidad étnica y regional que pudiera presentar” (párr. 18).

Aquí se alejaría de la posición de Curt Lange, en cuanto el mestizaje, y por tanto el *sujeto* americano, no tendría ninguna incidencia en la constitución de la manifestación musical. Sería el *sujeto* indígena, desde esta perspectiva reivindicativa nacionalista, quien ofrecía todo el aporte cultural a través del sistema pentafónico. Además de la cristalización por medio del establecimiento de este sistema en la música indígena, González Bravo incluyó la armonización, la cual supuso la polifonía, propia del repertorio occidental, como elemento de estilización necesario para constituir a la música indígena como propia de valor estético

nacional⁴¹. De esta manera, consideraba que podía mantenerse el sustrato “antiguo” en las composiciones modernas, con esta estilización europea del modo pentafónico.

Este esencialismo con formas estilísticas europeas ofrece una visión de la música indígena muy cercana a lo estudiado en el paradigma folklorista. Se asumió la música indígena como antigua, inmutable, pero en riesgo y con valor incalculable para el arte nacional. Por esto, por un lado, era indispensable su rescate obsesivo. Por otro, se requería de su transformación para el público moderno y urbano, según los cánones de la música europea occidental. Si bien presenta esta visión de la música indígena un interés reivindicativo, lejano de la postura evolucionista que se observa en José Castro, permaneció la ahistoricidad del *sujeto* indígena y su música. Sin embargo, no fue visto como deudor de culturas, sino más bien como productor. Estos matices, en la perspectiva nacionalista del movimiento indigenista⁴² en Perú y Bolivia, demuestran los contrastes presentes de la *intertextualidad* respecto de la música indígena.

Los instrumentos araucanos de Carlos Isamitt

Volviendo sobre los artículos del *Boletín Latino-Americano de Música (BLAM)*, Carlos Isamitt, músico y pintor chileno (1885-1974), publicó en varios volúmenes de la revista una investigación sobre los instrumentos araucanos, sus *fuentes*. En la entrega analizada, agregó a una lista anterior de instrumentos araucanos otros dos para completar “el conocimiento del instrumental que hasta ahora me ha sido posible sorprender ligado a la vida de los indígenas” (Isamitt, 1938, pág. 305). Para el *procedimiento* se valió de una descripción organológica de los instrumentos, comenzando con la wada, un sonajero de calabaza con semillas secas por dentro y que poseía dibujos simbólicos incisos. Isamitt aseguró que, respecto de la instrumentación, los indígenas en su música tenían similitudes, ya que en ellos “puede constatar la existencia de sonajeros semejantes a la wada. La “maraca” de los panameños,

⁴¹ La estilización la desarrolló González Bravo a través de la educación cuando conformó el Círculo Artístico Infantil en 1921. En él retomaba, por un lado “las canciones de los grandes maestros: Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, [en las que] había elementos aprovechables para el mundo infantil”, y por otro, la música indígena que ofrecía “cosas para ser transformadas en canciones y danzas” (Wahren, 2017, párr. 21).

⁴² “Allí, la investigación musicológica comenzó en los albores del siglo XX con Daniel Alomia Robles, José Castro, Policarpio Caballero y Leandro Alviña. Su valorización de la escala pentafónica dio los fundamentos para la creación de la escuela musical indigenista. Esta se intensificó en las décadas de 1920 y 1930 con varios autores tales como Carlos Raygada, Theodoro Valcarcel, Roberto Carpio, Carlos Valderrama y Carlos Sánchez Málaga” (Wahren, 2017, pág. 4).

la “guaracha” o el guiro de algunas de las islas adyacentes son instrumentos de esta especie” (pág. 307)⁴³.

Aquí vuelven a manifestarse las reflexiones de Curt Lange sobre la similitud de los indígenas respecto de su música, esta vez teniendo en cuenta los instrumentos, que gozaron para Isamitt de especial atención e importancia, contrario a lo que planteaba José Castro. Carlos Isamitt realizó varias estancias etnográficas en las comunidades araucanas, donde pudo determinar los espacios y momentos de uso de los instrumentos. Tal es el caso de la *wada*, usada en prácticas mágicas, describiendo el autor su uso en la ceremonia. Esto le permitió relacionar las prácticas indígenas con las occidentales, estableciendo una cercanía entre las manifestaciones, antes de considerarlas alejadas entre sí:

Esta fe en lo misterioso que debe golpear la imaginación en un momento determinado, se promueve en la ceremonia araucana con medios que no difieren mucho de los que se acostumbran en algunas prácticas religiosas civilizadas. Las campanillas del culto católico producen en las gentes del pueblo más o menos el mismo efecto que la *wada* entre los indígenas (pág. 307).

Continuó su reporte de investigación con la descripción del *Künkülkawe*, unos arcos de madera, a los que se les atan crines de caballo, que se frotan entre sí para producir sonido. Según Isamitt, aunque era muy conocido entre los araucanos, fue de escaso uso por no ofrecer mayores posibilidades musicales que otros instrumentos. Esta reflexión, junto a “la existencia del vocablo propio en el idioma mapuche y a las características de su estructura, me hacen creer que tal vez sea uno de los más primitivos instrumentos araucanos” (pág. 307). En ese sentido, para Isamitt al menos este instrumento poseía una historia e, implícitamente, los indígenas pudieron poseer una vida musical más activa de la que Castro aseveró (pág. 307)⁴⁴.

De los otros instrumentos que presentó Isamitt, él afirmó que fueron adaptados de otros contextos por parte de los indígenas araucanos, por servirles a sus prácticas. Así, no serían para el autor una comunidad fuera de los contextos, ahistórica⁴⁵. En contraste a lo analizado

⁴³ Isamitt agregó que en estos otros pueblos su uso se centra en el canto durante ceremonias nupciales y domésticas, como lo hacen los araucanos.

⁴⁴ El músico continuó con la descripción del instrumento, apoyándose en lo que los miembros de la comunidad le pudieron comentar, ya no solo de su observación y de las fuentes externas a la realidad de los indígenas: “Según testimonio de algunos indios viejos, para la confección de los arcos se usaban antiguamente cabellos de mujer”, *Ibid.* Además, agrega una función distinta a la mágica o ritual: “El *Künkülkawe* ha sido, por esto, un instrumento de uso absolutamente individual. Con ese runruneo algo sordo, propio del instrumento, el araucano se ha procurado a sí mismo momentos de liberación y de goce desinteresado” (Isamitt, 1938, pág. 309).

⁴⁵ Los *yüllu* o cascabeles son utilizados para prácticas mágicas y ceremonias religiosas, concretamente, para curar enfermos. Del *trompe* o *birimbao* comenta: “Con las pocas notas que les ofrece el pequeño instrumento metálico suele realizar trozos de cierta belleza rítmica y de contrastes de timbre. Lo utiliza generalmente en reuniones familiares y es propio de los hombres” (pág. 310).

por Castro, Isamitt sí consideraba que los instrumentos, sus usos y por tanto los *sujetos*, merecían una consideración diferente a la llevada hasta ese momento por los intelectuales de la música. “Quien creyera que estas prácticas son ridículas o inútiles no penetraría sus significaciones ni sus fines. Tampoco captaría fenómenos propios de la psicología humana” (pág. 307), advirtió. Probablemente, un estudioso como Castro no las captaría.

En suma, el *sujeto* indígena en el relato de Isamitt, debido a la metodología etnográfica y organológica, conservaba una constitución diferente, mas no se alejaba demasiado el autor de las posturas presentadas anteriormente. Los fines también eran para la comprensión de una música considerada “antigua” e intemporal. Esta música merecía la atención de los compositores para que, a través de su refinación estilística según los cánones occidentales, pudiera resaltar el “carácter nacional” y el gusto estético, en este caso, de Chile. Como ya se detalló anteriormente, Isamitt retomó los modos, sonoridades y temas de las músicas araucanas para la producción de obras de cámara, que fueron muy reconocidas en el ámbito académico de la música chilena y latinoamericana⁴⁶.

En ese sentido, la “etapa del nacionalismo que alcanza a los años treinta estuvo signada por una manera de hacer arte nacionalista... la mayor parte de los compositores introdujeron en sus obras la cita directa del material folklórico” (Miranda & Tello, 2011, pág. 154). De esta manera, se puede observar cómo en ciertos relatos sobre la música de los indígenas, producidos en algunos países de la región, se fue consolidando una construcción del *sujeto* indígena a partir de la comprensión de su música, de sus instrumentos y de los fines e intereses con que los intelectuales se acercaban a este entendimiento.

Daniel Zamudio y la “debilidad musical” indígena

Paralelo al desarrollo del americanismo musical, durante los años treinta en Colombia, se estableció un proyecto de unidad, horizontalidad e inclusión nacional. Esta vez, lo dirigió el gobierno liberal, concretamente, glorificando lo que definían como música popular. De hecho, en un sentido más amplio, se considera que la cultura popular en Colombia, como configuración, forma básica de clasificación y tipo de representación cultural, aunque no de manera previamente determinada, fue concretada, sintetizada, desplegada y tuvo su genealogía en el marco del gobierno liberal de los años treinta. Concretamente, los

⁴⁶ Refiérase el lector a la introducción, en el contexto de la producción académica basada en las músicas indígenas.

intelectuales de esta República Liberal (1934-1946) forjaron el conjunto temático ideológico, el programa de trabajo, la institucionalidad y la definición de propuestas que llevaron a esta configuración cultural a desarrollarse (Silva, 2005).

En ese sentido, los programas liberales siguieron la idea esencialista del pueblo y del repositorio atemporal del alma de la nación (Muñoz, 2014)⁴⁷. Sin embargo, también intensificaron los términos de exclusión que profesaron nivelar. De hecho, tanto la inclusión como la exclusión fueron partes constitutivas de la naturalización de la dominación en este periodo⁴⁸. En el debate sobre la música necesaria para enseñar a las clases trabajadoras en los programas musicales del gobierno, se reflexionó sobre la música que representa la nación, teniendo en cuenta un contexto de diversidad de manifestaciones culturales, donde “el problema de la raza” tuvo una incidencia muy importante. Desde allí Daniel Zamudio (1887-1952), músico, profesor y destacado folklorista bogotano, construyó su discurso sobre la música nacional en términos raciales.

Tal como Curt Lange, el autor comprendió la *espacialidad* de su relato histórico teniendo en cuenta el continente americano, en el cual se han desarrollado las manifestaciones culturales estudiadas, y al *sujeto* participante de esta historia: “nuestra Historia está incorporada a la historia de América y desde el descubrimiento quedó nuestra música lógicamente englobada dentro de la americana” (Bermúdez, 2000, pág. 129). Sin embargo, Zamudio entendió la necesidad del rescate y entendimiento del pasado musical del país: “sobre esta materia nos faltan estudios, nos faltan datos... Para el músico sería abrirle una fuente nueva...y el historiador podría sacar de ahí partido para sus investigaciones” (pág. 129). Así, se adhirió a “la propulsión de la cultura musical en Colombia concediéndole gran importancia al nacionalismo...[la] manera de presentarnos ante la civilización artística vestidos correctamente...y la mejor manera es empezar por admitir que hasta hoy hemos hecho muy poco” (págs. 129-130)⁴⁹.

⁴⁷ Aunque, como Muñoz desarrolla en su texto, había tensiones entre los miembros de las élites intelectuales liberales respecto de las mismas políticas culturales, cómo ejecutarlas, qué tipo de contenido enseñar a las clases populares consideradas necesarias de educación, etc.

⁴⁸ El pueblo para los liberales no era representado por la clase urbana empobrecida ni por los habitantes rurales, quienes eran considerados como una población problemática en necesidad que era necesario controlar y transformar. Éstos requerían ser educados, por lo que los liberales reificaron la categoría de “música popular”, asumiendo su naturaleza autónoma, auténtica y estática, y excluyendo las prácticas reales de músicos locales. (Muñoz, 2014).

⁴⁹ Tal era el papel de las instituciones, como la Dirección de Bellas Artes, durante el gobierno liberal, al principio de la década de los treinta.

Esta frase transmite los propósitos e intereses institucionales involucrados en la formación de un relato histórico musical, una composición de la cultura desde las élites intelectuales liberales: construir una nación desde lo cultural, digna de Occidente y sus valores implícitos asociados. Esto es aún más claro con su explicación del *objeto*, la música, al mencionar que la tendencia nacionalista era tan antigua como la especie humana. Por ello, el arte musical se constituía como el “lenguaje o expresión de los sentimientos, los cuales son conexos en el individuo con su temperamento y su psicología, modelados y estereotipados en él por atavismo racial” (pág. 129).

Reconocido desde mediados del siglo XIX, el atavismo fue una teoría del desarrollo biológico de la especie humana en la que ciertos caracteres que permanecían latentes se manifestaban en generaciones posteriores. Esto implicó para los científicos la posibilidad de vincular especies entre sí y hasta determinar qué grupos humanos distintos en realidad correspondían a especies diferentes (Sánchez Arteaga, 2008, pág. 113). Entonces, para Zamudio la música era la medida del progreso cultural de la nación, por lo que se asociaría a una visión evolucionista de la historia de la música, de la misma manera que en José Castro.

Por otro lado, Zamudio asumió como “lógica y natural” la teoría del atavismo racial⁵⁰, que reapropió en términos culturales. Por lo que ya no solo serían los rasgos genéticos los que podían rastrearse y relacionarse entre sí, sino también los culturales. Así, se comprende esa perspectiva científica del estudio de la cultura: evidenciar el estado de la música de un pueblo determinará el estado del mismo pueblo respecto de su evolución. Se evidencia la continuación de ciertas posturas, en el capítulo anterior, respecto de las manifestaciones culturales. Precisamente, una “evaluación del temperamento espiritual” o “de sentimientos” a través del estudio de la música, continúa como práctica en el siglo XX. Sin embargo, ahora se desarrolla con el refuerzo del trabajo científico desde el racismo biológico y bajo el amparo de los proyectos culturales de, en este caso, un colectivo político en el poder. Esto permite vislumbrar mejor los parámetros del *procedimiento* y *fuentes* concretas usadas por estos intelectuales.

El *procedimiento* en este relato es la comparación, ya sustentada desde la musicología de finales del siglo XIX⁵¹, centrada, como se vio con Osorio y Ricaurte, en las semejanzas con

⁵⁰ Un ejemplo de esta teoría es la obra de Carl Vogt, *Lecciones sobre el hombre; su lugar en la creación y en la historia de la tierra*, publicada en 1863.

⁵¹ Refiérase el lector al concepto ya tratado de “musicología comparada”.

las músicas del continente asiático. En su descripción el autor determinó la primera característica de la construcción ideológica, vista en los intelectuales analizados anteriormente: el carácter estacionario en el primitivismo, la no evolución de la música indígena (Zamudio, 2000, pág. 130)⁵². Además, Zamudio consideró a la música indígena en espera de próximas transformaciones⁵³. Así, la influencia europea no solo se determinó hacia el pasado como conveniente, sino que se entendió hacia el futuro como necesaria. Zamudio lo determinó así al creer que en Oriente se adquiriría el desarrollo únicamente con la intervención de artistas europeos, los que se consideraban como los más desarrollados. Esto lo hizo comparando la música indígena con la de Europa y su “temperamento de raza” en la música. Tomó, para ello, como ejemplos las producciones musicales de Alemania, Rusia, Francia e Italia⁵⁴. Por tanto, no es incorrecto relacionar esta noción de “temperamento de raza” con la de “temperamento musical”⁵⁵.

Por otro lado, en el trabajo de Zamudio la comparación será necesaria para el estudio de la música en el continente americano, estableciendo una *temporalidad* ya familiar y justificada desde la perspectiva evolucionista: una división cronológica⁵⁶, que establece el límite en 1492. Esta división reforzó la idea de la cultura europea como lo que trajo el progreso musical al continente, representando el momento de su arribo como lo que marcó la separación de periodos⁵⁷. Esta disposición de la *temporalidad* se estructuró pensando en el impacto cultural a posteriori, mas no el inmediato, reforzando la constitución de conceptos que para la historiografía luego serán problemáticos⁵⁸.

⁵² El autor comentó más adelante, en una breve comparación de la música indígena con la de Oriente, que incluso la música indígena podía compararse con la de “otros pueblos de vieja Europa. Una gran parte de ella deriva de la escala pentafónica, y así se observa una curiosa relación entre antiguos aires escoceses y algunas melodías incaicas cuya común derivación procede de dicha escala” (pág. 132).

⁵³ “Sin embargo, es indudable que adquirirá un importante desarrollo, dadas las tentativas que en tal sentido vienen realizando los músicos europeos que se interesan en explotar ese filón” (pág. 130).

⁵⁴ Más específicamente, las músicas reconocidas para ese momento, como las obras de Stravinski, Wagner, los vanguardistas franceses, etc.

⁵⁵ Refiérase el lector al capítulo anterior, cuando se aborda el término de “temperamento musical”. Considero incluso que pueden significar lo mismo, aunque aquí ya la investigación antropológica y arqueológica soporten más las nociones racistas.

⁵⁶ “Al estudiar la música americana, se impone hacer, desde luego, una división cronológica en dos épocas; primera: LA PRECOLOMBINA, y segunda: DESDE EL DESCUBRIMIENTO HASTA EL MOMENTO ACTUAL” (Zamudio, 2000, pág. 131). Mayúsculas en el original.

⁵⁷ Esto ya era común para la época en muchos relatos históricos nacionales, especialmente, aquellos que reivindicaban la cultura hispánica, tal y como se vio en el capítulo anterior.

⁵⁸ Precisamente, el concepto de “América prehispánica” es un ejemplo. Este concepto encarna los mismos inconvenientes que se podrían observar en los de la división cronológica que presenta Zamudio (Lacadena, 1997).

Al ser la música indígena tratada como primitiva, Zamudio sugirió la necesidad de diálogo con otras disciplinas, que suplieran la ausencia de documentos escritos sobre música indígena con otro tipo de *fuentes*⁵⁹: la organografía⁶⁰ y la tradición. Así, buscaba demostrar que el interés estaba en estudiar un *objeto* que no era considerado histórico en sí mismo. De hecho, fue asumido como previo a la historia, representada por el descubrimiento y la cultura hispánica. Sobre la organografía, el autor propuso los estudios de instrumentos indígenas contemporáneos⁶¹ para determinar, a partir del sonido de los instrumentos, los sistemas de escalas sobre los que se hicieron melodías. Sobre la tradición comentó que “hay facilidad tanto en México y Guatemala como en el Perú y Bolivia ya que las razas se conservan muy puras en algunas regiones” (pág. 133).

Esta pureza estaba relacionada con la supuesta atemporalidad de las prácticas musicales, conectando las prehispanicas con las contemporáneas, sin sugerir que hubiera transformaciones entre ellas. Zamudio admitió que la situación de Colombia respecto a la música indígena era diferente a la de otras regiones, creyendo que “la raza de sus primitivos pobladores ha desaparecido casi por completo en muchas partes” (pág. 134)⁶². Precisamente, la “escasa y difícil la documentación organográfica” (pág. 134)⁶³, que en apariencia imposibilitaría el análisis, impedía el juicio sobre la música indígena. Sin embargo, fue con la discusión de si la música indígena poseía valor nacional, en que tales juicios se manifestaron. Entonces, se reiteró que la principal “falla” de la música indígena, fuese prehispanica o contemporánea, era su no historicidad⁶⁴.

⁵⁹ “Su origen primitivo es algo difícil dar opinión; el musicólogo debe aliarse con el arqueólogo, quizá con el lingüista y tal vez hasta con el geólogo” (Zamudio, 2000, pág. 132).

⁶⁰ “la organografía, o sea el conocimiento perfecto de los instrumentos musicales típicos...la tradición o sea todo aquello que, por carecer de otros medios, ha venido transmitiéndose de boca en boca y de generación en generación” (pág. 132).

⁶¹ Entre ellos la quena del Perú, la chaína mexicana, la antara inca, las flautas, pitos, tambores, sonajas, cascabeles de otras regiones y sus respectivos materiales de construcción, como el hueso o el barro.

⁶² El autor aseguró que solo quedan pocas tribus aisladas de motilonos, de guajiros, en el Pacífico y en la Amazonía, aparte de ciertas “huellas de civilización” de algunas culturas en San Agustín o Facatativá.

⁶³ Adicionalmente, Zamudio señala los trabajos de los monjes capuchinos con los huitotos del Putumayo, que se consignan en el artículo de Francisco de Igualada, que se analizará más adelante.

⁶⁴ Esto lo desarrolla, a renglón seguido, en su crítica a los que aceptaban la música indígena como parte de lo que sería la música nacional, ya que la “geografía política” la considera diferente de la “geografía musical”: “Teniendo en cuenta que la parcelación del territorio americano era otra, resultaría algo anacrónico nacionalizar la música indígena precolombina de acuerdo con las nacionalidades actuales, y sin que proceda un análisis que dé luz sobre las recíprocas influencias probables, etc.” (Zamudio, 2000, pág. 134).

Con la profundización en la segunda época, sobre el descubrimiento, Zamudio reiteró que la llegada de los españoles fue muy importante para el contexto cultural del momento y que fue ahí cuando se forjó “la verdadera cultura musical”. Mencionó: “no es difícil reconocer en nuestra música americana su común filiación e identidad española; es cuestión de simple razonamiento, análisis rítmico-melódico” (pág. 135). En este punto demostró la otra característica que muchos intelectuales sostuvieron durante un tiempo: “La música indígena fue influenciada primero, y luego arrollada en virtud de su debilidad... Todo lo que tenemos en música, salvo la música negra, es de origen español, sin contar la indígena precolombina... desconocida y muy poco explotada” (pág. 135). Vuelve a lo planteado por Guillermo Uribe Holguín, analizado en el capítulo anterior. Así, la “historicidad” de la música de origen español, exclusivamente basada en los documentos escritos apropiados por los compositores e intérpretes en tiempos posteriores, determinó en mayor parte tal “fortaleza” presencial de la música misma.

En oposición, la música indígena fue presentada como “débil” por no poseer tal historicidad. Por tal motivo, en esa segunda parte de la división cronológica, Zamudio insistió en la necesidad de rescate del folklore hispanoamericano en términos de exaltar la influencia de las músicas populares españolas. Eso posibilitaría, en sus términos, “fortalecer” la música nacional, acercándose a lo que sostendría Uribe Holguín⁶⁵. Luego, estudió brevemente los aires populares según el estudio de la tradición, con el método de análisis occidental de ritmo y melodía, “puesto que la música popular hay que captarla directamente del alma del pueblo” (pág. 136). Retorna aquí este tema visto anteriormente, en tanto que el análisis destacó la observación del espacio y de “tipos” reconocidos en esa “alma”.

En otras palabras, hubo una continuidad respecto a ese nacionalismo romántico del siglo XIX. Dicha continuidad se evidencia en el repaso del ya desgastado tema del origen del bambuco: “el creador del Bambuco no es anónimo; ese autor se llama el pueblo” (pág. 150)⁶⁶.

⁶⁵ Además, de servir para explotar el folklore español y enriquecerlo con producciones del país y del continente. De esa manera, para Zamudio prima la necesidad de profundizar en estudios musicales sobre algunos ritmos como el galerón, torbellino, guabina, merengue, fandango, etc., resaltando compositores del género popular, “que desarrollado convenientemente podrá llegar a formar un organismo presentable dignamente ante la civilización musical contemporánea”, es decir, la europea (pág. 136).

⁶⁶ De esa manera, para Zamudio prima la necesidad de profundizar en estudios musicales sobre algunos ritmos como el galerón, torbellino, guabina, merengue, fandango, etc., que “podrá llegar a formar un organismo presentable dignamente ante la civilización musical contemporánea” (pág. 135). Insistirá en ello, según repasa Muñoz (2014), al concebir este autor que los ritmos africanos se parecían más a ruido hecho por monos que a música propiamente dicha.

Obsérvese que ya lo indígena no existe, no fue mencionado para el examen de la música folklórica hispanoamericana y, por extensión, la colombiana. En suma, según Zamudio, la música indígena desapareció con la conquista, por su “debilidad”, a manos de la música española⁶⁷. Es evidente una lectura racializada de las problemáticas planteadas por Curt Lange, pero no se abordaron de la manera propuesta por el musicólogo uruguayo de origen alemán. Con Zamudio, el mestizaje también se negaría, sobreponiendo el elemento hispánico en el desarrollo de la música nacional.

Se definió al *sujeto* indígena como productor de una cultura “débil”, lejana en el tiempo, de difícil acceso por su ausencia documental en los términos historicistas, además de primitiva y más cercana a la producción cultural de Oriente. Se llevó ese aspecto del orientalismo al continente americano y se aplicó para el caso de la música del país. En ese sentido, se consideró como una música mágica, mística y atemporal, pero que no permanece y no necesita permanecer, al contrario de lo que otros intelectuales concluirán teniendo como fundamento la misma idea de permanencia y ahistoricidad⁶⁸. Finalizó Zamudio comentando que los elementos de la música indígena se podían abordar como “complementarios para la compilación de la historia general de América” (pág. 151). Terminó siendo la música indígena, en tanto *objeto* de estudio, algo adicional, accesorio y no central en el relato de la historia de la música.

Francisco de Igualada y los estudios de musicología indígena de las misiones capuchinas

El trabajo del misionero capuchino Francisco de Igualada, publicado en el cuarto volumen del *BLAM*, recogió los avances de investigación propios y de otros colegas. Estos trabajos, desarrollados durante la década de los treinta, se centraron en estudios de músicas de varias familias lingüísticas, el *objeto* de este relato⁶⁹. Para comenzar, es revelador cómo el autor llamó en la investigación al conjunto de melodías y, en general, a la música indígena

⁶⁷ “Según Zamudio, la música indígena precolombina había sido tan débil como los mismos pueblos que los españoles habían naturalmente derrotado (dada su eminente superioridad), y así la música indígena fue borrada después de la Conquista” (pág. 89). Esta cita es una traducción, hecha por el autor de este trabajo de grado, del texto original en inglés.

⁶⁸ Según Egberto Bermúdez, las consideraciones de Zamudio sobre la música de los indígenas y de los negros esclavos sería “sacrificada” convenientemente en ediciones posteriores de sus artículos, en un intento por formular una versión oficial y coherente del pasado musical y su proyección futura, más cercana a las posturas del panamericanismo y el multiculturalismo (2000, pág. 129).

⁶⁹ En la segunda parte del artículo, se desarrolló un análisis de algunas melodías recogidas de los arahuako, huitoto, bora, karibe, tukano, sáliba y kamsá.

contemporánea “música folklórica indígena”. Se comprende que el autor se distanció de las consideraciones sostenidas por Daniel Zamudio y Guillermo Uribe Holguín: la música indígena sí sería considerada música del pueblo, correspondiente a su alma. Se acercó, por supuesto, a la posición de Curt Lange. En ese sentido, estudiar el mestizaje del *sujeto* americano y sus productos culturales implicó profundizar en sus elementos, como lo era para estos autores el indígena, con todas las herramientas disponibles.

Por otro lado, la *intertextualidad* de este texto manifestó el diálogo entre los misioneros capuchinos investigadores y su institucionalización. Los monjes fundaron un Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana⁷⁰, interesados en extender el diálogo a todo el continente. Las *fuentes* de este texto son, precisamente, los adelantos de investigación propios, de colegas y, parcialmente, de otras investigaciones realizadas en Estados Unidos y varios países de América Latina. El público *destinatario* del relato, compuesto por músicos y científicos, es un público futuro, ya que este artículo recogió investigación de un centro en apenas formación⁷¹.

De esa manera, pretendieron mantener el buen fundamento académico del proyecto de musicología indígena, citando una extensa bibliografía de trabajos extranjeros al final del artículo, para el interés de científicos en el tema. Además, deseaban que los músicos se inspirasen en las músicas estudiadas, recolectando sonidos considerados “exóticos” e inspiradores para sus obras (Miñana, 2000). Por lo que, Marcelino Castellón, el prologuista del artículo, volvió sobre el *procedimiento* común de la musicología comparada⁷² para extender la reflexión a trabajos de otras latitudes. Así, necesitando de una constante búsqueda bibliográfica sobre el tema, estimulaba la comparación, la asociación y el surgimiento de iniciativas distintas entre trabajos propios y ajenos (De Igualada, 1938, pág. 676)⁷³.

⁷⁰ De la cual el autor de este artículo fue su secretario y su prologuista era el director.

⁷¹ Así, Castellón consideró que con el concepto “Musicología indígena se nos ofrece una ordenada serie de importantes fragmentos que no pretenden sino por una parte preparar el ambiente, y por otra cambiar datos y experiencias y establecer canjes con los especialistas y demás interesados en la mutua cooperación con vistas a los estudios que se están elaborando” (De Igualada, 1938, pág. 675). Por otra parte, cuando Igualada explicó la realización del análisis melódico, afirmó su necesidad, a pesar de que sería apenas una pequeña porción de lo que se pretendía presentar a futuro.

⁷² Con esta se buscaba relacionar el folklore de los “indígenas con el resto del continente y además con el de Oceanía y Asia; el de los blancos con el de Europa, principalmente con el de España, y el de los negros con el de África” (pág. 676).

⁷³ Igualada aceptó la necesidad de “establecer canje con obras de experiencia, resultado de los trabajos efectuados por especialistas. Quizá ellos nos ayuden, facilitándonos nuestra labor para hacerla más sólida o posiblemente definitiva” (pág. 681). Para futuras investigaciones, sería apropiado ahondar desde una crítica

Por su parte, Francisco de Iguarada afirmó que “el trabajo corresponde al de la recolección metódica. Hay que recoger todas las melodías de la Amazonia colombiana sin dejar de captar a todas, por insignificante que sea su valor y aun cuando estéticamente no representen nada” (pág. 681). De tal forma, tanto Francisco de Iguarada como Marcelino de Castellón⁷⁴ reiteraron la práctica que para esos años se fue estableciendo desde el paradigma folklorista, referente a esa recolección obsesiva y metódica. Aun así, este artículo evidenció un interés más “científico”, desde las posturas del positivismo de finales del siglo XIX, que un interés meramente “romántico”, centrado solo en “salvar la tradición” (pág. 681).

Sin embargo, esto no implica una distinción exclusiva de ambos intereses. De hecho, este texto reflejó un interés científico de recolección, pero con propósitos románticos: organizar lo recolectado para que la “tradición” del pueblo se conservase adecuadamente. El interés científico se centró en el análisis de elementos formales, situando las melodías indígenas estilísticamente en el relato histórico (Cannova & Eckmeyer, 2016). Pero se les reconoció un carácter especial frente a las manifestaciones culturales europeas. Incluso, con el análisis comparativo, el autor situó a las músicas indígenas en el panorama epistemológico de la ciencia musicológica. Si para los musicólogos de la época las manifestaciones culturales blancas podían compararse con Europa y las negras con África, así también las indígenas podían compararse con Asia. Se situaron las manifestaciones culturales en el campo epistemológico occidental, pero tal inserción sería establecida como una jerarquización estética (Santamaría Delgado, 2007).

A partir de allí, Francisco de Iguarada continuó describiendo las características de la música indígena. Primero, a modo de retrospectiva de los trabajos realizados por el autor y por sus colegas, Iguarada aseveró que la música indígena “nos recuerda con muchísima frecuencia la música antigua: los modos griegos y gregorianos. Al igual que ellos, la música indígena es marcadamente diatónica” (De Iguarada, 1938, pág. 683). El método comparativo llevó a considerar la música indígena como cercana en sus modos a la música europea antigua, incluso influenciada por esta. A primera vista parecería contradecirse con el modelo de

historiográfica el trabajo realizado por este Centro de Investigaciones, de manera que puedan evidenciarse procesos relacionados con las historias conectadas.

⁷⁴ Para Castellón la actividad de los misioneros investigadores se acercaba a la práctica etnográfica, más centrada en el aprecio del material como testimonio, sin diferenciación estética ni intención de mejora artística. Así pretendieron distanciarse de la práctica de músicos y musicólogos quienes, sostenía, estaban guiados por el prejuicio de ‘la pureza de estilo’ (pág. 677).

inserción de la música indígena en el panorama epistemológico occidental, acercando ésta a la música del continente asiático. Sin embargo, la misma música asiática llegó a relacionarse con la música antigua de Europa. De esta manera, se asumió que la primera revelaba un “estado” en que se encontraba la segunda mucho tiempo atrás.

Este tipo de conclusiones evidencian los intentos de relacionar las manifestaciones culturales del territorio con las europeas, siendo estas las que marcaron el canon, consideradas “formas más evolucionadas” o “desarrolladas”. Así, se presentó esta lectura de la música indígena como relacionada o “emparentada” con la música antigua europea. Se planteó como un intento de situar al indígena, en tanto *sujeto* productor de una cultura, en el panorama epistemológico y, en extensión, en una narración histórica.

De Igualada recurrió a un esencialismo rítmico y melódico de las canciones estudiadas en el Centro de Investigaciones a pesar, según expone, de las particularidades presentes en las letras de dichas canciones, como el desconocimiento de su significado por parte del cantor (pág. 679). Para el autor, las músicas no se transformaban, a excepción de sus letras, llevando a estos intelectuales capuchinos a la conclusión de la existencia de una tradición musical ahistórica. Sin embargo, el autor consideró que para comprender mejor la música indígena era necesario entenderla en su contexto. Este correspondería con el conjunto de los bailes rituales, que para él “constituyen verdaderos actos de sociedad en los que lucen lo mejor de sus artes” (pág. 683)⁷⁵.

Este enfoque en el contexto del baile estaba guiado por la intención del autor de invitar a una lectura distinta de la música, considerando que lecturas anteriores partían de un desconocimiento del mismo contexto:

A ello hay que replicar que los cantos indígenas no poseen la gama de sonidos de nuestros cantos modernos. Ignoran la mayoría de nuestros recursos modulatorios y se mueven en un tono casi siempre arcaico al que no están acostumbrados nuestros oídos. Pero aun en casos como los citados, en que se nos hace raro el canto indígena, bastaría entrar en una de las casas y asistir a un baile (pág. 685)⁷⁶.

⁷⁵ El baile ritual fue descrito como de “entusiasmo creciente”, incrementando de a poco el interés de los danzantes, que iban siendo dominados por una atmósfera ritual: “Frecuentemente surge en ese instante todo el interés artístico y emocional del canto, entonado por una gran masa coral” (De Igualada, 1938, pág. 685).

⁷⁶ Es importante resaltar que este interés en el contexto de las músicas sirvió para los autores de décadas posteriores, con las revisiones al paradigma folklorista y al positivismo, para el estudio de manifestaciones culturales desde, por ejemplo, la homología estructural. Blacking (2006) considerará adecuado adentrarse en la infraestructura de las manifestaciones culturales, como la música, para encontrar la estructura, no solo económica, sino mental de las sociedades.

A pesar de ello, De Igualada admitió el carácter arcaico de la música indígena, ya sostenida como atemporal por él mismo y otros autores. La reflexión que surge de esto es que el *sujeto* indígena se manifestó como productor de cultura atemporal, no solo de música, sino de los contextos donde existe. Por lo cual, el análisis llegaría a un nivel de estudio comparativo de las prácticas dancísticas indígenas. Así, se procuró sostener la ahistoricidad de estas y su generalización primero a todo el continente, después al resto del globo⁷⁷. Por tanto, el *procedimiento* en la constitución del relato, luego del trabajo de recolección y un análisis rítmico-melódico de las piezas, se dirigió a la determinación del “papel que desempeña la melodía en la vida de un pueblo, su origen, su lugar de procedencia, etc.” Además, a su comparación con otras manifestaciones culturales del territorio y del mundo. Con esto se buscaba vislumbrar “el curioso recorrido de una canción o el grado de cultura musical en que se halla una tribu determinada” (pág. 681).

El autor continuó el texto describiendo los instrumentos encontrados en su trabajo de campo⁷⁸, que reunió siguiendo los criterios de la organología y resaltando que eran un rudimentario “acompañamiento instrumental” de la voz (pág. 685). Se retomó el *procedimiento* comparativo al describir, por ejemplo, el pífano, estableciendo que el tamaño del instrumento “usado por los sibundoyes modernos” (pág. 689) era indicativo de su uso por la cultura San Agustín, destacando así la perspectiva ahistórica de la música. Por otro lado, con la descripción de la trompeta de Sibundoy, el autor expandió la comparación a otras regiones del país, del continente y del mundo, además de extenderla hacia el pasado indígena del territorio y de Europa (pág. 689 y 691)⁷⁹. Seguidamente, en la sección de las melodías de la Amazonía colombiana, el autor las presentó en pentagrama, ofreció información sobre el colector, la fecha de registro y datos del cantor. Además, dio una idea general de la melodía y analizó brevemente la pieza, adicionando notas descriptivas según el tipo de melodía⁸⁰.

⁷⁷ Precisamente, esto es lo que pretendía el autor con el trabajo del Centro de Investigaciones.

⁷⁸ Como los de percusión, la flauta, el rondador, el pífano, la trompeta, el violín y el arpa.

⁷⁹ Además, el misionero señaló las semejanzas del instrumento con el *didjiri-du* australiano, las trompetas de la región de las Guayanas y el lituo grecorromano, resaltando que tomó estas referencias de datos recogidos en el Museo del Centro de Investigaciones de algunos museos europeos y de autores referenciados en la bibliografía al final del artículo. Por su parte, Francisco Curt Lange, en nota a pie de página, replicó el ejercicio de referencia bibliográfica, evidenciando la importancia que para el musicólogo uruguayo era el método comparativo, viendo en esto un proyecto de relato prometedor y en sintonía con los propósitos del americanismo, en donde se buscaba acercar las prácticas investigativas continentales.

⁸⁰ Fueron un total de trece cantos analizados, algunos con título e informaciones completas y otros anónimos y casi desconocidos en contenido para el autor.

De Igualada, en el análisis del segundo canto⁸¹, insistió en el interés que la academia debía tener hacia las manifestaciones culturales indígenas, insertándolas en el panorama epistemológico occidental. Así, pretendía considerar como de “alta cultura” las “danzas de mirañas o boras, huitotos, yukunas y carijonas. Estas melodías y danzas de estos se caracterizaban por una especial finura en la interpretación” (pág. 695). Sin embargo, para el misionero esta etiqueta de “alta cultura” debía estar situada, jerarquizada, ya que no correspondía a la misma noción de las manifestaciones culturales europeas. Sobre el canto tercero, una melodía bora llamada “Ine Machuki”, el autor comentó que la mejor comparación de este canto no era con los sonos “modernos”, italianos o franceses, sino con los “antiguos”, es decir, con los griegos, romanos o etruscos. “No podemos clasificar esta melodía según las modalidades de nuestros cantos modernos. El ritmo o compás es característico de los boras. La tonalidad es muy semejante a la anterior” (De Igualada, 1938, pág. 697). De nuevo, situar a los indígenas en el panorama epistemológico occidental no implicaba solamente jerarquizarlos respecto del espacio, sino también del tiempo. Para los intelectuales seguían siendo estas sonoridades correspondientes al pasado musical, a una temporalidad remota, anterior al estrato del presente.

Por su parte, sobre la idea general y el análisis melódico del canto sexto, “Marie Marie”, el musicólogo consideró que era apropiada la transcripción del canto “en la forma que más probable parece”, que tituló como “Barcarola”, un ritmo europeo estilizado académicamente, extraído de las canciones folclóricas cantadas por gondoleros venecianos (Sadie & Tyrrell, 2001). El análisis con el método comparativo permitió a De Igualada afirmar que, posiblemente, “nos encontraríamos frente a una melodía de ritmo y estructura melódica muy semejante al de la música gregoriana. ¿Podría ser en este caso un bello ejemplar de influencia? Esperemos” (De Igualada, 1938, pág. 699).

Esta artificiosa influencia de la música gregoriana en los cantos boras, ya no habló de los posibles orígenes o relaciones evolutivas entre la música indígena y la música antigua del continente europeo. Por su parte, se revela el deseo de éxito del trabajo misional en las comunidades indígenas. Entonces, lo esperado por Igualada era que la asociación de las melodías indígenas con el repertorio religioso occidental evidenciara los logros de los

⁸¹ De los trece cantos se señalarán algunos para resaltar las consideraciones que hasta ahora se han presentado sobre la música de los indígenas desde el método comparativo institucionalizado desde este Centro de Investigaciones.

proyectos realizados por los misioneros. Entre tales proyectos estaba la fundación de grupos orquestales de indígenas dirigidos por sacerdotes, cuyo repertorio era el europeo, además de las instrucciones en música e idioma impartidas por estos a los indígenas.

Finalmente, el análisis del canto octavo reiteró lo observado sobre la noción de “arcaísmo”, asociado a la de “antigüedad” europea, en la comprensión de la música indígena: “La melodía transcrita tiene sabor arcaico y semeja una llamada de atención” (pág. 700). Por su parte, el análisis de la melodía novena evidenció los riesgos a los cuales el método comparativo se enfrentaba⁸². Para entonces, el descubrimiento de prácticas parecidas llevó a conclusiones aceleradas sobre cierta “unidad” o “patrones comunes”. Estas conclusiones eran muy cercanas a las que llegaban arqueólogos y etnógrafos de la época, con los hallazgos de culturas indígenas antiguas y trabajos de campo con las contemporáneas. Detrás estaba la idea esencialista de una sola cultura indígena, originaria y remota, que se materializó en la teoría de la cultura Clovis. Tal teoría afirmaba que todos los indígenas provienen de una fuente cultural, remota y antigua, asentada en América del Norte (Ramírez Galicia, 2016). Este tipo de análisis no se fijaba en la historicidad, en el transcurrir de las prácticas indígenas, aunque los mismos intelectuales, como De Igualada, sostuvieran que sí se tenía en cuenta.

El estudio de los ciclos culturológicos por Gregorio Hernández de Alba

En el cuarto volumen del BLAM, el entonces director del Departamento de Arqueología del Ministerio de Educación Nacional, Gregorio Hernández de Alba (1904-1973), publicó dos artículos referentes a la música indígena en Colombia: “De la música indígena de Colombia” y “La música en las esculturas prehistóricas de San Agustín”. En ambos textos recogió e implementó el método del estudio culturológico para el análisis, en ese momento en fase preliminar, de instrumentos y restos arqueológicos correspondientes a la cultura San Agustín. Para ello, se sirvió de ciertas *fuentes*, como algunas piezas de la Exposición Arqueológica del Cuarto Centenario (1892), que eran instrumentos musicales encontrados en sepulcros indígenas. Además, se valió de vasijas decoradas con figuras humanas tañendo instrumentos, que el autor identificó como los que usaban los indígenas actuales, como los guajiros, motilones, sibundoyes, huitotos, yokunas y ticunas.

⁸²Sobre el contexto de la melodía, el autor afirma: “En el modo casi idéntico de celebrar el carnaval y otras fiestas en los distintos pueblos indígenas del Valle de Sibundoy, nuestro Centro ha hallado un argumento folklórico para su tesis sobre la antigua unidad de familia lingüística y cultural de todos esos pueblos, unidad que ahora se ha debilitado en algunos aspectos, principalmente en la lengua” (pág. 701).

En este relato el *sujeto* indígena fue productor de instrumentos musicales que se constituyeron, desde la lectura de los estudios culturoológicos, en *objetos* determinantes del

desarrollo musical en la humanidad...del resonador a la flauta de Pan y la cítara y el paso escalonado del que pudiéramos llamar un mero ruido rítmico, hasta llegar a la melodía, van muy acordes con el desarrollo o las etapas marcadas en su progreso, de las civilizaciones humanas (1938, pág. 722).

Así, el *objeto* se consideró marcador del progreso, ordenado en etapas, siendo clara muestra de una interpretación evolucionista desarrollada en la organología de principios del siglo XX. Por supuesto, el *procedimiento* correspondió al análisis culturoológico. En este tipo de análisis se buscaban deducciones de la forma general de una cultura pasada en un momento determinado. Estas deducciones se dieron a partir del conocimiento arqueológico y etnográfico de los instrumentos usados por esa cultura. Este *procedimiento* se centró en el interés de la aplicación del método científico a la cultura, para determinar el momento de cambio, surgimiento, separación y distinción de esta con respecto de la naturaleza.

Las deducciones, entonces, dieron sentido a este método, intentando solventar el papel de las edades prehistóricas, utilizadas en la arqueología de Europa, en el sistema clasificatorio de las civilizaciones indígenas americanas (pág. 722). En otras palabras, el autor pretendió que se adaptaran las categorías deductivas de la ciencia arqueológica a la realidad cultural americana teniendo en cuenta que esas categorías surgieron en un contexto intelectual caracterizado por el evolucionismo unilineal⁸³. Así, consideró inadecuada la división dicotómica primitivo-civilizado, prefiriendo una diferenciación gradual de desarrollo cultural (Saucedo Sánchez Detagle, 2015, pág. 23)⁸⁴.

Por otro lado, la referencia *intertextual* más importante de este relato fue la obra del médico y antropólogo José Imbelloni (1936). Para ese momento, Imbelloni instauró en Argentina el método histórico-cultural, cuyas bases yacían en las obras de Graebner (1911), Frobenius (1934) y Schmidt (1930). El método se concentró en la demostración de ciclos culturales que presentaban los contactos como trasplantes, fortaleciendo el enfoque comparatista. Este método abordó los cambios culturales de las sociedades como resultado de experiencias surgidas de contactos y difusión, más que resultar de procesos de creación paralelos y

⁸³ Con este concepto se entiende la cultura como un atributo diferenciador del hombre respecto de otros seres vivientes pertenecientes a la naturaleza, y donde creencias y costumbres de sociedades no urbanas ni burguesas fueron asociadas, a través de las nociones de estadios evolutivos, más cercanas a esa naturaleza, denominando a las sociedades como “primitivas”, rezagos de esos estadios anteriores.

⁸⁴ El lector puede referenciar la obra de Edward Tylor, representante de este evolucionismo unilineal, quien se basó también en los estudios de la biología y la medicina de la segunda mitad del siglo XIX.

convergentes. Si bien el método parecía crítico del evolucionismo, el modelo teórico, desde lo ideológico, adquirió rasgos racistas, antimaterialistas e irracionalistas, que incluyeron una revalorización del sustrato religioso (Mailhe, 2016). Este método, que Hernández de Alba tomó de Imbelloni, partió de las perspectivas ofrecidas por los estudios comparados, interés de los musicólogos europeos (Merriam, 2001). Estos, a su vez, se alimentaron de la lingüística comparada y los trabajos antropológicos del evolucionismo unilineal.

Concretamente, se guiaron de trabajos que desarrollaron el concepto de “área cultural”, deseando “hallar pruebas de la superioridad de la música clásica occidental” (Myers, 2001, pág. 23). Este concepto se consolidó plenamente con la *Kulturkreislehre* o “teoría de los círculos de cultura”⁸⁵. Esta teoría suponía la historia de las culturas como resultado de contactos de largas distancias entre áreas culturales e influencias de “centros de cultura” más desarrollados hacia otros. Por, ello el interés estaba, precisamente, en reconstruir las rutas de contacto entre áreas culturales (Encyclopaedia Britannica, Inc., 2008). Como Hernández de Alba, los musicólogos latinoamericanos se valieron de este método y de la teoría que lo sustentaba para exaltar el valor de las músicas nacionales. Viéndolas en correspondencia con las músicas europeas, las manifestaciones culturales indígenas, incluyendo la música, acabaron siendo leídas de esa manera. Así, el *modelo explicativo*, de los seis ciclos de desarrollo cultural de una civilización antigua, fue el considerado por el autor como necesario en este relato, para determinar el “estado de desarrollo musical” indígena (Hernández de Alba, 1938, pág. 722).

Los ciclos ubicaban la presencia o ausencia de la cultura material en este caso, de instrumentos musicales, de los indígenas en el continente. Así, determinaron el nivel cultural de los mismos. Para ello el investigador recurrió al material organológico y sus metodologías clasificatorias instrumentales⁸⁶. Este tipo de composición de ciclos culturales, a partir del análisis del material arqueológico, ya tenía desarrollo en el campo etnográfico, llegando a

⁸⁵ Desarrollada por la musicología alemana de comienzos de siglo, esta teoría toma como *fuentes* los hallazgos arqueológicos y los registros fonográficos de los etnógrafos en campo, concluyendo que las ideas y la tecnología se difunden por medio de locaciones que progresivamente van evolucionando (Myers, 2001, pág. 21).

⁸⁶ Por lo que se intenta relacionar cada ciclo cultural con un grupo cultural concreto, como los esquimales, auletianos, fueguinos, algonquinos, etc. El autor organiza tal relación de la siguiente manera: Ciclo 1-a o pigmoide, 1-b o tasmanoide, ciclo 2 o del bumerang, 3-a o de la gran caza, 3-b o de los pastores, 3-c o ártico, 4 o de la azada, 5 o del arco y 6 o señorial.

constituir paradigmas epistemológicos de la cultura en el continente⁸⁷. Además, se manifiesta el interés en los trabajos desarrollados por otras disciplinas, de los cuales pudo el musicólogo valerse de la investigación en su región para establecer tales ciclos. Por eso, consideró que se había hallado

todo el interés que el estudio de la música indígena precolombiana y de los grupos aún existentes, tiene para el arqueólogo; el etnólogo que busca difusiones, etapas y correspondencia de las primitivas culturas; el sociólogo y el historiador del desarrollo musical de nuestros pueblos (pág. 721).

Por tal razón, el autor limitó el alcance del texto a un trabajo “en su mero aspecto arqueológico y etnográfico” (págs. 721-722)⁸⁸. Hernández de Alba se propuso, seguidamente, exponer qué ciclos se podían deducir de las culturas indígenas encontradas en el territorio o de las que sus restos arqueológicos fueron hallados. El autor lo hizo estudiando fotografías de instrumentos, como caracoles, fotutos y ocarinas. Además, referenció vasijas y figuras de arcilla con representaciones. Todos estos elementos pertenecían a la Exposición Arqueológica, lo que

nos permitirá fijar el ciclo a que pertenecen las civilizaciones que poseyeron cada uno o por el cual habían ya pasado, y al mismo tiempo nos dará a conocer hasta dónde había llegado el desarrollo espiritual y estético que significa el “divino arte”, en cada uno de nuestros pueblos históricos (pág. 723).

La aplicación de la teoría de ciclos al estudio de las culturas musicales indígenas de Colombia, en busca del “desarrollo espiritual y estético”, puede interpretarse como una actualización de la búsqueda del “temperamento musical” de los pueblos, ya asentada en el campo intelectual. La diferencia notoria es la misma aplicación del método científico, más esquematizado y supuestamente riguroso. Aquí, el peso de la *verdad* recayó en la demostración de los ciclos como *modelo explicativo* de la realidad cultural.

Por lo tanto, el evolucionismo unilineal se plantearía como respuesta a ese interés en el progreso nacionalista, inferido en los relatos de la historia de la música, contrario a lo que sugiere Juliana Pérez González (2010)⁸⁹. De esta manera, por ejemplo, Hernández de Alba

⁸⁷ Puede referenciarse a modo de ejemplo la obra de Kirchhoff (2000) que aborda la constitución del concepto de Mesoamérica. El trabajo de este intelectual parte de un análisis material para la constitución de áreas culturales en la región estudiada.

⁸⁸ Así, deja un estudio más aproximado al análisis musical a “a la autorizada pluma de Curt Lange”, a quien llama “apóstol del indoeamericanismo” (Hernández de Alba, 1938, págs. 721-722).

⁸⁹ Esta autora sostiene el reemplazo de la lectura del progreso por la evolucionista en los debates de los grupos intelectuales de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En esos debates se intentaron establecer consensos sobre cómo entender y situar en el panorama epistemológico a los diversos grupos culturales y raciales del continente americano. De esta manera, jerarquizaron sus historias, su producción cultural y sus influencias en la “cultura nacional”.

considera en su texto que para el primer ciclo no existiría ningún instrumento de considerable atención. Para el segundo, es la plaza zumbadora la que representa ese estrato de la cultura, ya que está “en conexión con asuntos ceremoniales y mágicos” (Hernández de Alba, 1938, pág. 722), junto a los bastones de choque, la corneta primitiva, la flauta de bambú, la gaita, los silbatos y los cordófonos. Por otro lado, para el cuarto ciclo, el marcador de cultura estuvo materializado en la flauta de Pan, el arco musical y la cítara, “instrumentos capaces de desarrollar una melodía” (pág. 723). Del trabajo de Imbelloni, Gregorio Hernández de Alba reiteró la importancia de la relación de la materialidad musical con el desarrollo de prácticas como los rituales mágicos. En estos, la música vocal, por ejemplo, fue relacionada con el chamanismo y la brujería. Por tanto, aquí el *sujeto* productor de cultura material y de prácticas musicales fue asociado al misticismo pagano que Imbelloni trata en su investigación sobre los etruscos (1922).

De un esbozo a una historia: los “aborígenes” en el relato de José Ignacio Perdomo Escobar

El “Esbozo histórico sobre la música colombiana” (1938), escrito por el presbítero José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980), abarcó varias temáticas por capítulos. Los primeros trataron sobre la música de los indígenas, sus instrumentos, danzas y ceremonias. En estos se enfoca mayormente el presente análisis⁹⁰. Para poder ejemplificar varias reflexiones a lo largo del artículo, el músico se valió de *fuentes* como fotografías de instrumentos y de algunas iglesias de la capital. También, referenció distintas pinturas, dibujos, litografías, canciones y poemas. Adicionalmente, utilizó partituras de obras musicales y representaciones de escalas en el pentagrama de varias melodías. Más tarde, el presbítero ordenó tal Esbozo en un texto que hasta el momento sigue siendo referente en el tema: “Historia de la música en Colombia”, publicada en 1939 (1963)⁹¹.

⁹⁰ Los siguientes abordaron la música de la colonia y de los primeros años de la independencia, de bandas militares y de músicos extranjeros. El autor trabajó en el Esbozo un capítulo sobre la Sociedad Filarmónica, sus benefactores y músicos representantes, además de dedicar una sección a la Academia Nacional de Música, que luego será el Conservatorio Nacional. Abordó también en un apartado la enseñanza de la música en el país y ofreció programas de conciertos y extractos de periódicos como *fuentes* de referencia del trabajo de la Academia Nacional y la Sociedad Filarmónica.

⁹¹ En ella se citaron textos de reconocidos musicólogos, así como de colegas de la Academia Colombiana de Historia. Además, se vale de crónicas, páginas de periódicos, etc. Las citas fueron extraídas de la tercera edición de la obra. Se advierte que se citarán aquí tanto fragmentos del “Esbozo” como de los capítulos de la *Historia*. Varios capítulos del libro son copias casi idénticas de capítulos del artículo, aunque en este se presenten *fuentes*

En esta “Historia”, las *fuentes* de los capítulos sobre la música de los indígenas corresponden con fotografías y estudios de instrumentos utilizados por indígenas que fueron encontrados en expediciones arqueológicas realizadas hasta ese momento⁹². La orfebrería, que estaba siendo rescatada y reunida en el que sería el Museo del Oro para 1939, fue otro recurso aprovechado (Pineda Camacho, 2005, pág. 644). La recuperación de instrumentos en sitios arqueológicos era prioridad en la investigación, ya que denotaba la evidencia del posible entendimiento de la música prehispánica. Sin embargo, Perdomo entendió los hallazgos arqueológicos como los únicos posibles: “si prescindimos de algunas inscripciones y figuras rupestres y de una que otra muestra o rastro de instrumentos musicales, no encontramos otra prueba objetiva que nos asegure que los indios tuviesen conocimiento de la música” (Perdomo Escobar, 1963, pág. 13). Así, para Perdomo sin hallazgos no había proceso de narración posible, tal y como la tradición positivista exigía.

En esos primeros capítulos del “Esbozo” y de la “Historia”, Perdomo Escobar presentó una situación general de la música de los indígenas que habitaban el área de Cundinamarca y Bogotá antes de la Conquista, tratando de dilucidar algunos aspectos. Por un lado, trató las descripciones detalladas de las ceremonias, rituales y fiestas en que participaban los indígenas, como las de finalización de cercados o las danzas guerreras y de victoria. Además, abarcó los usos de la música en los bailes y cantos de la muerte para los rituales fúnebres chibchas. También, abordó los cantos a los astros, como el que los indígenas de Sogamoso hacían a la Luna. Adicionalmente, referenció la descripción de vestidos, personajes e instrumentos⁹³.

En primera instancia, conviene resaltar que Perdomo, en la introducción del Esbozo, comentó que el desarrollo de una historia de la música estaba todavía muy lejos de

adicionales sobre algunos temas tratados por el autor. En la mayoría de las veces, todas las *fuentes* obtenidas fueron transcritas en el texto.

⁹² Perdomo se apoyó en la colección fotográfica de instrumentos aborígenes del Instituto Colombiano de Antropología y de los “Apuntes sobre instrumentos musicales aborígenes hallados en Colombia” de Julio César Cubillos, quien para entonces era director del Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca. El presbítero se centró en los hallazgos relacionados con instrumentos de viento y de piezas cerámicas de figuras antropomórficas tocando instrumentos, como las encontradas en San Agustín.

⁹³ Tal es el caso de los fotutos y flautas usados en las ceremonias de El Dorado. También, de los caracoles, flautas y tamboriles tocados por los chibchas en las procesiones y rogativas conmemorativas de la llegada del Bochica.

consolidarse en el país, debido a la escasez de documentación (1938, pág. 389)⁹⁴. Para el autor, en otras latitudes del continente, era diferente la situación respecto de las producciones escritas, las cuales exaltaban a grandes artistas. Así, Perdomo Escobar aseveró que la música era un “arte huérfano en Colombia” (pág. 388), aunque el pueblo no fuese amusical, citando a Gustavo Santos Montejo (2001, pág. 104). Afirmó que el próspero desarrollo del arte fue impedido por su novedad, sumado a la inconstancia, “penalidades, menosprecios y emulaciones” (pág. 390) de artistas en su camino de surgimiento. El músico, adicionalmente, comparó la situación con la escritura histórico-musical europea, destacando en ella un proceso de larga duración de constitución de relatos enfatizados en artistas de renombre.

Llegó con esto a una conclusión: “en los contados siglos de existencia que llevamos vividos sería imposible haber creado música propia en América” (pág. 388). De esta manera, el presbítero determinó la dirección del relato histórico, resaltando la vida, obra e influencia de grandes compositores en la formación del campo musical colombiano. Para Perdomo Escobar, los protagonistas de los relatos históricos musicales eran personajes específicos, sujetos concretos, como renombrados músicos del círculo formativo cercano al presbítero⁹⁵. Otros sujetos destacados eran las instituciones, como sociedades de música y academias, transformadas ellas en propios acontecimientos de la narración histórica. Teniendo esto en cuenta, Perdomo repasó las biografías de los artistas considerados mayormente destacados de la Colonia y del siglo XIX.

Por lo tanto, tanto el “Esbozo” como la “Historia”, poseen una *temporalidad* basada en la ordenación cronológica de sucesos, caracterizados por las acciones de uno o varios músicos, la fundación de instituciones, el desarrollo de eventos, instrumentos y tendencias estilísticas. Como comenta Bermúdez, la revisión de *fuentes* disponibles le persuadió de la necesidad de un ordenamiento histórico de datos dispersos sobre la música nacional, centrándose más en lo incluido que en la forma de hacerlo (Bermúdez, 2010, pág. 11). Así, en la primera parte de este ordenamiento, el autor desarrolló una historia musical de los indígenas

⁹⁴ El autor comentó que, a pesar de ello, se valió del trabajo de Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte, de Jorge W. Price y de Andrés Martínez Montoya. Además, afirmó haber recibido ayuda del presbítero José Restrepo Posada, custodio del archivo de la Catedral Metropolitana, y de la artista Teresa Tanco de Herrera.

⁹⁵ Entre los compositores y músicos reconocidos, cuyas biografías Perdomo compiló en este texto, se pueden encontrar a Juan Antonio de Velasco, Henry Prince, Mariano de la Hortúa, Vicente Vargas de la Rosa, Diego Fallón, Julio Quevedo Arvelo, José María Ponce de León, Guillermo Uribe Holguín, Andrés Martínez Montoya y Antonio María Valencia.

precolombinos, sus instrumentos y los cambios que trajo a nivel musical la llegada de los españoles al continente americano⁹⁶.

En segundo lugar, es importante resaltar la lectura racial permanente en el autor, sosteniéndose esta en el concepto del mestizaje. Para Perdomo fue el elemento español, principalmente, lo que sustentó la historia de la música colombiana. Además, relegó al elemento negro a lo “folklórico”, considerado por Perdomo Escobar como distinto y a la vez menor que la “música” propiamente dicha (1938, pág. 388). Por su parte, el músico indígena, como *sujeto* concreto, se consideró a la vez intérprete y hechicero, mezclando lo humano con lo divino. Según Perdomo, al estar las melodías indígenas impregnadas de superstición, su música pertenecía a una etapa “intuitiva”, al referir que no todos los aspectos de la música los lograron desarrollar. El autor ofreció un ejemplo con el caso de la armonía:

La consonancia de que nos habla Fernández de Piedrahita más parece acomodarse al vocablo simetría que al concepto de armonía. La ciencia armónica es un producto de selección, el resultado de una larga y penosa evolución artística; a un pueblo en infancia musical como el que encontraron los españoles en América, sería adjudicarle un grado de cultura sumo, al decir o afirmar que tuviera conocimiento o iniciación en la armonía (1963, pág. 13).

De esa manera, Perdomo situó a los indígenas como *sujetos* productores de música en un estado de indefinición, de infancia, alejada de la progresión histórico-estilística del arte occidental (Cannova & Eckmeyer, 2016). Además, aseveró el autor que el estado primitivo, rudimentario, “que se nota en los principios de la historia de música”, hace que la música indígena se encontrase desprovista de “realismo y de estética” y de “motivos aprovechables” (Perdomo Escobar, 1938, págs. 394-395). Cuando se refería a esos motivos, podría entenderse, académicamente, como aquellas cosas que para él no aportarían nada nuevo a lo ya conocido: los mismos motivos se podían leer, como él sostuvo, en la música antigua europea. También, para Perdomo eran motivos que artísticamente no implicarían un avance apropiado para el arte musical, por lo que la reinterpretación por parte de artistas modernos, para desarrollar obras admirables, era inadecuada.

Precisamente, en este aspecto Perdomo se acercaba al pensamiento de Uribe Holguín, analizado en el capítulo anterior, quien consideraba que por estar en un “estado primitivo” y no estar soportada por documentos escritos, la música indígena no podía ser apropiada

⁹⁶ Ya en la segunda, se enfocó en la música durante el régimen colonial español. La tercera parte, más extensa, se centra en la música durante la Independencia, los músicos reconocidos durante el siglo XIX y aquellas instituciones mencionadas. En una última parte el autor hizo un brevísimo abordaje de la música folclórica, su descripción, terminología de danzas, cantares e instrumentos típicos de Colombia.

inspiración para establecer una música nacional, la cual debía regirse bajo los preceptos del arte occidental. Sin embargo, más adelante, el presbítero presentó una opinión distinta. Esta se encontró en un capítulo del “Esbozo” sobre la música de los kuna, tule y katíos, abordada siguiendo los datos etnológicos y sociológicos de entonces. En este capítulo el autor recalcó que estaba de acuerdo con el estudio y aprovechamiento de la música indígena para el desarrollo de obras por parte de los artistas contemporáneos. Según él

representan...una gema digna de tallarse para que resalte con esplendidez el brillo de sus facetas...Solo nos falta la formación de verdaderos compositores que enmarquen, enriquezcan de colorido y hagan resaltar en una obra perdurable, por medio de contrastes, los detalles del rústico esbozo, fruto de cultura embrionaria (pág. 401).

Aquí Perdomo aceptó e invitó a la apropiación y reinterpretación de lo considerado como “autóctono”, para la composición de obras según los estándares de la música occidental (Miñana, 2000). Aunque, de la misma manera que Uribe Holguín, Perdomo estuvo de acuerdo con la necesidad de una formación adecuada de los artistas colombianos que se aventuren a crear obras de este tipo, siguiendo también el canon europeo de la música. Para Perdomo la música indígena permanecía en ese estado “embrionario”, ciertamente considerado como primigenio. Pero sí creía que estaba a la espera de perfeccionamiento por parte de los músicos, a diferencia de lo que sostenía Uribe Holguín. Perdomo Escobar no veía problema en la escasez de fuentes escritas fiables de origen indígena, situación que no dejaba de lamentar desde el principio. Así, si bien consideraba ahistórica la música indígena, sin tiempo, permanente, el presbítero le daba validez a su uso para la producción de obras nuevas.

En tercer lugar, sobresale en el trabajo de Perdomo una *intertextualidad* con el lenguaje científico de la época, apelando a la organización científica de los datos y hallazgos, volviendo al sujeto “aborigen” un concepto sostenido por el pensamiento evolucionista. Para ello el autor hizo referencia a trabajos de varios autores, como *El arte de los indios colombianos* de Luis Alberto Acuña (1942) o *Tradiciones y cantares de Panamá* de Narciso Garay (1930). Estos trabajos ofrecieron al presbítero una mirada racializada y científica sobre el presente, es decir, sobre las manifestaciones musicales de los indígenas contemporáneos. Así, observó el pasado asumiendo una “tradición” sin cambios de las manifestaciones musicales precolombinas. Además, Perdomo era cercano a los trabajos sobre las músicas indígenas suramericanas realizados por etnólogos norteamericanos (Densmore, 1926). Estos

aprovecharon los avances tecnológicos en el campo e intentaron estudiarlas desde los términos musicales occidentales. Perdomo también basó su explicación mostrando ejemplos de hallazgos arqueológicos de instrumentos musicales, los usos de estos, sus materiales y su clasificación (Cubillos, 1957)⁹⁷.

Un ejemplo de la trascendencia de la *intertextualidad* en la obra se encuentra en el segundo capítulo del “Esbozo”. Describiendo varios instrumentos indígenas, Perdomo comentó sobre la maraca o alfandoque: “Parece que de los Estados Unidos -donde es llamado *Chichikona*- pasó al Brasil con el nombre de maraca y de allí a nuestros llanos orientales con idéntica denominación” (1938, pág. 398). Como en el caso del trabajo de Francisco de Igualada, la teoría del posible origen del alfandoque sugiere que el presbítero tenía presente otra teoría relacionada: la del poblamiento progresivo del continente, desde el Norte hacia el Sur. De hecho, esta teoría implicó que gran parte del público académico aceptara la hipótesis del tránsito y origen Norte-Sur de las manifestaciones culturales, por medio de una tradición inmutable (Kirchhoff, 2000). Sobre este punto, es conveniente agregar que resulta muy interesante conocer cómo se formó una teoría del tránsito de instrumentos como la propuesta por el padre Perdomo Escobar. Quedaría pendiente para futuras investigaciones, indagar sobre la consolidación de este tipo de teorías del origen de los instrumentos indígenas a partir de las teorías del poblamiento: referencias, autores que también basaron sus indagaciones en este tipo de trabajos y a partir de qué escenarios estas teorías fueron tomando fuerza dentro del discurso académico sobre lo musical en el continente.

Otro ejemplo de la *intertextualidad* yace en la apreciación del autor del Esbozo por la comparación entre manifestaciones culturales. Muchas investigaciones apelaban a esta metodología, bastante perfeccionada para esos años dentro de la disciplina arqueológica y alimentada por los modelos racistas de evolución de las civilizaciones. El presbítero aprovechó esta base para intentar determinar, aunque superficialmente, concordancias de la rusticidad en los rasgos melódicos y rítmicos entre las músicas indígenas (1938, pág. 391). También Perdomo Escobar comparó las fiestas indígenas precolombinas con las fiestas europeas y con las fiestas de los indígenas contemporáneos. De esta manera, estuvo de acuerdo con una transición ahistórica de las manifestaciones musicales indígenas,

⁹⁷ La clasificación fue la siguiente: idiófonos, como las maracas; aerófonos, como la ocarina y la flauta de pan; membranófonos, como los tambores; y los cordófonos, como el violín o la guitarra. Hay una descripción muy detallada de los instrumentos, con un lenguaje técnico desde la arqueología.

adhiriéndose a la idea exótica del “buen salvaje”, que no perdía sus tradiciones. Así, mencionó:

El que haya escuchado las melodías salvajes que se estilan en los famosos bailes de palo parao, bien puede formarse una idea exacta de la música que usaban los panches y los aypes cuando venían a cambiar sus productos y a bailar en torno a la legendaria piedra pintada por Aipe (1963, pág. 14).

Por otro lado, en un comentario sobre la carraca, el autor amplió esta lectura de la continuidad ahistórica de las prácticas musicales indígenas, al estudio folclorista local de comunidades campesinas (1938, pág. 399). Sucede lo mismo cuando analizó la melodía de las flautas de Pan, en donde admite que es común el carácter dialógico que estas presentan junto con una retahíla del folklore antioqueño (pág. 404). Respecto del maguaré, Perdomo comentó que “parece ser originario de las Indias Orientales donde es denominado *Tam-Tam*, llamándose entre los persas, donde también se usa, *Daire* o *Def*” (pág. 399). Aquí retomó la remota posibilidad presentada por Osorio y Ricaurte en su escrito sobre la historia de la música, analizada anteriormente, considerándola en su lugar como una muy probable teoría. Por tanto, se demuestran las conclusiones que conllevaba el estudio comparativo: el establecimiento de orígenes, líneas evolutivas que buscaban relacionar de manera causal las manifestaciones culturales conocidas de Oriente con las de América, ideas desarrolladas por autores como José Castro y Francisco de Iguialada.

En cuarto lugar, se destaca el uso de las crónicas como las *fuentes* más usadas por el autor. Entre ellas se encuentran las de Juan de Castellanos, Pedro Simón, Pedro de Aguado y Fernández de Piedrahita. Sobre los autores, Perdomo consideró que “son más explícitos que los demás en cuanto a la música y echan alguna luz sobre este asunto de suyo árido y difícil de esclarecer” (pág. 394). El presbítero concluye, entonces, que “son la única fuente segura para investigar sobre el asunto, de suyo oscuro y escaso de documentación” (1963, pág. 8). En este caso, existe una *intertextualidad* basada en la literalidad y veracidad presupuesta de estas *fuentes*. Aquí, Perdomo retomó casi literalmente el contenido moral que cronistas como Pedro de Aguado querían manifestar con sus relatos. Tal contenido correspondía a que estas descripciones servían para formar un molde moral, un *exempla*. De esta manera, se procuraba la continuación de la práctica historiográfica positivista, basada en la consideración de las crónicas como fuentes verdaderas, reforzando los imaginarios contemporáneos sobre los indígenas (Borja, 2002).

Por otro lado, Perdomo Escobar retomó ciertos elementos de las crónicas, como el particular gusto y destreza musicales que los curas doctrineros vieron en los indígenas. Los religiosos aprovecharon esto para la construcción de instrumentos, la enseñanza y la formación de agrupaciones musicales religiosas, como las escuelas de solfeo de los jesuitas (1963, pág. 26) en el proceso de “conquista musical” (Rodríguez Muñoz, 2010). De esta manera, con la narración de la obra de la Iglesia con la Conquista, Perdomo colocó a esta institución como factor de civilización, como motor de la historia: “atractivo sin par, definitiva influencia desplegó la música de Iglesia en la labor civilizadora y misionera que los doctrineros llevaron a cabo para atraer neófitos a la fe católica” (1963, pág. 21). Perdomo Escobar entendía que la enseñanza de la música fue parte fundamental del proceso de conversión, de “culturización” de la población aborigen. Por tanto, para él la educación musical del indígena llevaba implícita connotaciones ejemplarizantes y moralizantes gracias a su asociación con la Iglesia. En ese sentido, para defensores del tutelaje español, como lo era Perdomo Escobar, la secularización de la música, con la disolución del orden colonial a comienzos del siglo XIX, era un signo incuestionable de decadencia.

Adicionalmente, Perdomo Escobar retomó de Pedro de Aguado la asociación ya presentada de la música con las otras prácticas indígenas, donde se entienden como un conjunto (1938, pág. 393). En ese sentido, el presbítero se refirió constantemente a la relación casi mágica entre los rituales, la música y las emociones generadas. Por ejemplo, sobre los rituales fúnebres (pág. 393), Perdomo transcribió las crónicas sobre las danzas para ahuyentar espíritus, el hábito de los indígenas visto por los doctrineros de embriagarse y la extensa duración de las fiestas. El estado exótico de magia en el que observaba Perdomo el arte musical indígena, centrado en la cura de las enfermedades y en el aplacar los dolores, lo llevó a considerar una *temporalidad* abierta en tanto al origen, al comienzo, de esta música: se remonta esta al principio de los tiempos y se funde con lo mitológico.

En quinto lugar, es importante tener en cuenta cómo Perdomo Escobar leyó algunas de estas crónicas. Para esto, fue conveniente observar los capítulos quinto y séptimo del “Esbozo”, y el tercero de la “Historia”, que abordan la influencia del canto religioso en la formación de la música colombiana. En ellos, el autor trató, a través de descripciones románticas de indios y de españoles, los viajes de los conquistadores al Nuevo Mundo y su papel en el posterior desarrollo de la música. El autor aprovechó el trabajo del historiador

Enrique Otero D'Costa, quien se alejó de la práctica historiográfica del momento (Preciado Camargo, 2014). Otero procuró construir una visión más romántica de los relatos, como el escrito sobre la Guerra de los Mil Días (Malte Arévalo & Acevedo Tarazona, 2015). Además, presentó una descripción de una ceremonia en honor a un cacique fallecido (2006)⁹⁸.

Esta descripción la extrajo de la crónica de Fray Pedro de Aguado. En ella, Perdomo comparó la imagen del cronista sobre la ceremonia con las imágenes populares románticas sobre circunstancias parecidas. Para ello, el referente de comparación usado fue uno de los relatos de la obra de José María Pereda, novelista costumbrista español (1864)⁹⁹. Este escritor era posiblemente conocido entre los potenciales lectores del presbítero. De esta manera, Perdomo escribió que la escena “nos recuerda [la] costumbre de las montañas de Santander en donde la muerte -como a nuestros indios- da ocasión para sarao y borrachera y para mezclar el dolor con el gozo” (1938, pág. 393). En última instancia, es importante señalar que, de la misma forma que Curt Lange, el presbítero se remitió al clásico tópico de la justificación de la civilización y factor determinante en el desarrollo de la música en el tiempo, es decir, el mestizaje.

Este encuentro [entre músicas europeas e indígenas], este enfrentamiento, dio origen a nuestros aires populares, que ostentaban fases de amargura y de dolor, que son en las altiplanicies el grito de la raza vencida, a pesar de que la forma y la melodía se desaten en meandros variados y vivos. No así sucedió con la música sagrada (1963, pág. 21)¹⁰⁰.

Cuando en el “Esbozo” desarrolla el tema de las danzas, esta referencia al mestizaje la aprovechó para sostener que el arte musical, a través de ese encuentro, surgió en “el alma de un pueblo que aún no había asimilado los elementos transformadores del nuevo ambiente ni equilibrado en su fisiología los caracteres disímiles de las razas que en su comunidad se estaban cruzando” (1938, págs. 413-414)¹⁰¹. Se observa aquí una continuidad de la lectura romántica, analizada anteriormente, en la obra de José María Samper y José María Vergara y Vergara. Sin embargo, mientras esos autores veían al pueblo como amalgamamiento de elementos indistinguibles, Perdomo procuró distinguirlos claramente, centrando la preocupación en determinar su origen e influencia en la producción musical nacional.

⁹⁸ Del apartado “Capítulo sobre la música de los aborígenes precolombinos”, Perdomo tomó las citas de la obra de Fray Pedro Simón (1938, pág. 394).

⁹⁹ Concretamente, se extrajo la comparación de la escena “La buena gloria del difunto”.

¹⁰⁰ Sobre el mestizaje, volverá en el capítulo 25 de la “Historia”, cuando trate el origen de la canción patriótica y el folklore mestizaje del país: “La música popular colombiana es el resultado de una fusión racial. En ella advertimos de aportes étnicos, que influyen de manera más o menos notoria, en unión con el medio físico, para definir su carácter y modalidades” (1963, pág. 263).

¹⁰¹ Perdomo Escobar citó aquí a Luis López de Mesa (1934, pág. 27).

CONCLUSIONES

El sujeto indígena en la historia musical del Americanismo en Colombia: apuntes finales

Para finalizar este trabajo, se retoman ciertos puntos del análisis desarrollado en el capítulo anterior, concretamente, sobre la obra de José Ignacio Perdomo Escobar. Seguidamente, se determinarán reflexiones generales sobre la investigación plasmada en estas páginas, en torno a objetivos logrados, metodología y fuentes. Finalmente, se sugerirá brevemente, a modo de “hoja de ruta” para futuras investigaciones, algunos temas y preguntas que se desprenden del trabajo realizado. En ese sentido, primero es pertinente recoger las reflexiones sobre la investigación del padre Perdomo, presentado como un esbozo (1938) y luego como toda una “Historia” (1963). En ese trabajo se construyó, desde el paradigma positivista, un *sujeto* “aborigen” figurado como primitivo, necesitado de civilización, con ciertos aportes, pero anclado en una “etapa intuitiva”. El *objeto*, la música indígena, sufrió la misma suerte. En ese sentido, fue objeto del escrutinio científico decimonónico, mostrando que las fuentes no eran suficientes para clarificar tal objeto. Solo era posible entender el pasado de la música indígena desde lo que dejaban los hallazgos y desde lo que la misión civilizatoria relató.

Con esto se consolidó un *procedimiento* referente al relato de un proceso llegado desde lo recóndito del tiempo, estático, atemporal, con seres extraños y mágicos, primitivos, inferiores, hasta un encuentro civilizatorio con la llegada de las misiones a América. Por otro lado, Perdomo Escobar, al igual que los escritores de las historias de la música del siglo XIX, optó por la historia “interna” que desvinculaba la obra musical de sus contextos generadores. Es por esto por lo que la noción de una evolución lineal de la música, producto de la adaptación del esquema evolutivo biológico, está presente en los capítulos, alcanzando su cúspide con la llegada de los conceptos musicales europeos.

Sin embargo, el relato del autor evidencia aparentes contradicciones. Por un lado, muestra un apoyo en la investigación etnológica y otro en las crónicas de la conquista desde la mirada positivista. Por otro lado, en el folclore y en el relato romántico colombiano y español. Así, destaca contrastes en las consideraciones epistemológicas de las manifestaciones culturales indígenas y, por supuesto, en las metodologías. También es importante su cercanía con los principios americanistas, como la valoración del mestizaje y del intento de insertar el

elemento indígena en el relato histórico. Además, es evidente el interés de poder construir un relato histórico de la música colombiana.

Pero, como se dijo, tales contradicciones, que se podrían asumir como propias de un novato, no eran más que el intento de conciliar en un solo relato, y tomando posición, las diversas posturas en boga en la época, no solamente las fuentes de las que se sustentó el trabajo del presbítero. Además, se presenta el trabajo de este autor como una “síntesis conceptual” de la noción del bambuco como símbolo nacional, sostenida desde los estudios de los cuales tomó referencias (Cruz González, 2002, págs. 220-221). Se debe observar al respecto que Perdomo Escobar sostuvo su indagación en la muy frecuentemente aludida falta de fuentes para la investigación del pasado musical indígena. Sobre los postulados de Uribe Holguín, por ejemplo, el autor estuvo de acuerdo, en un primer momento, en que la falta de una canción escrita dificultaría la evaluación de la música indígena (Perdomo Escobar, 1938, pág. 395).

Sin embargo, consideró que no impediría su estudio, teniendo en cuenta las otras fuentes disponibles, como las otorgadas por su trabajo, por la tradición invariable de tribus “aún no civilizadas”, por la organología comparativa y la etnología. Por su parte, como se vio en el primer capítulo, Uribe Holguín sostenía que no era la música indígena, por su carencia de producción musical escrita, sino el repertorio popular español el que debía ser material de estudio del músico académico colombiano y fuente principal del repertorio popular. Partiendo del común principio de poder construir la historia de una música nacional, propia del pueblo colombiano, Perdomo se distanció de Uribe Holguín al aceptar a la música indígena como propia del estudio musical académico y del repertorio musical popular del país.

Este trabajo de José Ignacio Perdomo Escobar manifiesta la situación que se estaba desarrollando en el entorno académico de principios de siglo XX, respecto de la constitución de relatos históricos de la música de Colombia y los países de América Latina. Estos reúnen en su estructura epistemológica, su plan metodológico y su horizonte ideológico, nociones que se estaban gestando desde el siglo XIX, relacionadas con el nacionalismo y el folclorismo romántico. Pero, por ejemplo, con la llegada de la tecnología fonográfica y los aportes de la antropología científica, estas nociones se nutrieron y entraron en el ambiente de debate sobre las músicas nacionales. Así, aportaron a la redefinición de los *sujetos* productores de cultura

en los territorios, de los mismos productos y de las aspiraciones culturales de las élites intelectuales.

Como se vio, el interés en la recopilación y los análisis de las músicas indígenas constituirán, entre algunos intelectuales que realizaron trabajos de campo en algunas zonas del país, una propuesta de estudio desde la comprensión más “científica” de la musicología de principios de siglo. Esta comprensión aportará a la construcción ideológica del *sujeto* indígena y de su música en los relatos histórico-musicales. Es así como medios como el *Boletín Latino-Americano de Música*, la *Revista de Indias* o las diversas conferencias y congresos musicológicos durante los años treinta se volvieron espacios constructores de relatos. En ellos puede visualizarse que, en general para los intelectuales, el indígena como *sujeto* era parte de un todo: un pretendido hemisferio unificado culturalmente llamado América. Su música, respecto de sus instrumentos, estaba asociada a lo natural, lo mágico y lo ceremonial. Era un *sujeto* considerado culturalmente atemporal, primitivo, y este carácter le impidió desarrollar la música. Por lo que, para algunos, tales manifestaciones culturales indígenas no eran las adecuadas para una música nacional.

Sin embargo, otros intelectuales se distanciaron de esta postura, si bien compartían el situar la música indígena en una progresión temporal propia del positivismo y concordaban en los procedimientos a los que recurrieron, como la recolección de músicas contemporáneas, la revisión de crónicas y el análisis musical. En concreto, discreparon en la manera en que se situaba la música indígena, como productora o receptora de cultura, una influencia necesaria o una mera etapa previa a un verdadero desarrollo, donde el indígena era, junto con sus manifestaciones culturales, un sujeto sin tiempo, casi sin historia, un ser primitivo, más relacionado con lo natural que con la misma cultura, sea esto algo aceptado como positivo para la nación o no.

Por otro lado, la construcción de este *sujeto* indígena surgió dentro del debate sobre la raza, por lo que este sujeto es parte de un *sujeto* mayor, el “homo americanus”, cuya espacialidad le nutre de sentido y surge de la configuración de un relato concreto: el relato del mestizaje. Respecto al nacionalismo musical, se presentaron aspectos de continuidad: todavía se consideraba al indígena como un elemento primitivo necesario para un proceso mayor, donde solo era una parte subordinada. Sin embargo, se distanciaron de las reflexiones de las élites intelectuales del siglo XIX, pues gracias a la etnografía y al afán de recopilación

propio del paradigma folklorista, los productos de las manifestaciones culturales indígenas fueron tomados como objeto de estudio y contemplación. Sobre la necesidad de recopilación, puede citarse un apéndice del trabajo de Daniel Zamudio, quien insistió, confirmando la opinión que tenía en el artículo analizado en el capítulo anterior, sobre la necesidad de rescatar “aires autóctonos (precolombinos)” (2000, págs. 153-154)¹⁰². Por lo que reiteró la recopilación, en tono rescatista, además de destacar la importancia del intercambio con otros países americanos de aproximaciones al estudio de la música indígena, precisamente lo que intentó Curt Lange con el proyecto americanista.

Con el panamericanismo, mucho más adelante, estas nociones sobre la música indígena y sus productores se mantuvieron en las lecturas de otros intelectuales. Tal es el caso de Samuel Claro Valdés, quien situó al mundo indígena en un estado anterior a la cultura, uno primitivo, en la línea de la civilización de la historia musical chilena (Claro Valdés & Urrutia Blondel, 1973). Por su parte, Atiliano Auza, para la historia de la música de Bolivia, se refirió al periodo prehispánico así: “es muy probable que los cancioneros vocal e instrumental de los pueblos prehistóricos hubiesen sido monótonos e intrascendentes para nuestros oídos, acostumbrados ya a una evolución avanzada de audición musical” (Pérez González, 2010, pág. 73). Estos acercamientos y comprensiones que harán parte de un paradigma folklorista y un nacionalismo musical, también permearán en los intelectuales colombianos de los años posteriores a 1946.

Un final abierto: reflexiones sobre metodología, fuentes y temas futuros

Por último, es apropiado ofrecer algunas reflexiones finales sobre lo analizado en el presente trabajo. Primero, sobre la metodología basada en el estudio de categorías historiográficas, este análisis permitió dilucidar en las fuentes las herramientas usadas en la historia de la música, por ejemplo, recursos, periodizaciones y biografías. Además, permitió esclarecer las nociones que caracterizan los relatos estudiados, mayormente tácitas y apropiadas del escenario intelectual de los autores. Estas nociones son el problema de los orígenes, las ideas de progreso, la producción local, respecto del referente cultural europeo, y el entendimiento de la música como lenguaje universal. Además, en los trabajos analizados se constata la

¹⁰² En este apéndice se repasó un trabajo de campo realizado en agosto de 1938 sobre la música para la fiesta de Asunción de la Virgen María de los indios cualqueros, en Altaque, Nariño. En el texto el autor presentó un breve análisis musical con una transcripción a pentagrama de las melodías y ritmos vistos en la celebración, determinando la continuidad del uso de la escala pentafónica en las músicas indígenas.

referencia de fuentes de la investigación arqueológica para el estudio del pasado prehispánico. Se subraya en esos escritos la continuación de la referenciación de la tradición oral, la cierta homogeneidad en los documentos escritos utilizados y por supuesto, en el alejamiento de los autores de la crítica documental. Así, distinguieron en las fuentes los tipos de historias de la música caracterizadas (págs. 52-55 y 79). Por un lado, las referentes a músicas nacionales, en donde se destacan ideas de progreso y civilización. Por otro lado, las exclusivas de análisis musical, que favorecía la sustentación de formas y estilos en la región, centro de interés de la historia de la música.

Segundo, sobre las fuentes, el trabajo permitió comprender cómo los medios escritos, radiales y discográficos, entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, fueron paulatinamente generando un mundo por medio de la representación, codificando motivaciones políticas, sociales o intelectuales. Además, canonizaron principios de clasificación, verificación y organización de la producción y de la misma realidad estudiada, vista o imaginada. También difundieron ideales, la memoria social e implicaron redes de sociabilidad que pueden estudiarse desde análisis de la historia cultural (Chartier, 1996). Por supuesto, fueron los medios donde se difundieron los primeros discursos de tipo histórico, especialmente, de producciones históricas de la música europea y algunas de la región (Pérez González, 2010, págs. 84-86). Por otro lado, este análisis permitió profundizar cómo los intelectuales representaron sujetos a partir de la concepción de la música en tanto artefacto cultural, es decir, aquello que pone en funcionamiento las redes de significación que constituye una cultura. Por lo que, desentrañando cuál es el sentido por el que se entienden los partícipes de esta, es posible comprender su concepción, conformación e institucionalización. Esto permite la desnaturalización de las concepciones y la posibilidad de “situarlas” en la historia (Isava, 2009, págs. 445-447).

En ese sentido, a nivel general, se posibilitó profundizar en la constitución de relatos histórico-musicales. En específico, se pudo rastrear el lugar de los sujetos indígenas en tales relatos, siendo estos contruidos ideológicamente dentro de los mismos relatos. Sobre esto, es importante señalar que no solo el indígena y su música fueron objeto de una construcción ideológica en el relato histórico musical colombiano, así como no lo fue en cualquier relato histórico. De hecho, como se repasó, la generación de “tipos nacionales” en el siglo XIX también se sujetó a esta lógica. Lo mismo puede pensarse del “homo americanus”, de Curt

Lange. Una mirada analítica a esta construcción del sujeto indígena permite re-pensar las alteridades presentes en los relatos históricos de la música colombiana, si bien en este texto poco se profundizó en cómo estas mismas, en tanto productos ideológicos, se relacionaron entre sí. Por otro lado, es adecuado reconocer que pudo ampliarse este trabajo, respecto de lo abordado en el primer capítulo, en incluir más eficientemente perspectivas desde otras regiones latinoamericanas, en las cuales también hubo un proceso de constitución de nacionalismos musicales.

Concretamente, establecer comparativas entre esas regiones y Colombia, sobre las formas en que se construyeron ideológicamente los sujetos indígenas, pudo acertar a un mejor análisis, intentando integrar intelectualmente las nociones desarrolladas por los autores en las élites culturales decimonónicas. Adicionalmente, respecto del segundo capítulo, pudo profundizarse en perspectivas contrarias o disidentes dentro y fuera de las planteadas por las élites intelectuales, de manera que se resaltaran contrapuntos a las nociones presentadas en la investigación. También, queda pendiente ahondar más en los “antecedentes intelectuales” (“background”) de los autores. En otras palabras, profundizar en los elementos de *intertextualidad* de sus investigaciones, pudiendo acercar teórica y metodológicamente algunas reflexiones establecidas desde la investigación de los campos de la historia intelectual y las historias conectadas. Todo lo anterior corresponde a un adecuado punto de partida para futuros análisis.

En otro orden de ideas, esta investigación permitió vislumbrar, desde una perspectiva crítica, ciertas vigencias del pensamiento nacionalista, no solo en el proyecto americanista, sino más allá. Específicamente, pueden comprenderse permanencias de las nociones sobre lo indígena en la constitución político-intelectual y realidad concreta que implica la llamada “cultura popular” (Silva, 2005). Por ejemplo, se ha evaluado cómo las ideas sobre las culturas indígenas han permeado las obras de músicos latinoamericanos (Miranda & Tello, 2011, pág. 81) y cómo, inclusive, se han “creado ambientes indígenas” para dar sentido, en tanto contraste, al elemento hispánico. Esto último fue particularmente denotado en una de las óperas de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), *Furatena*, compuesta entre 1945 y 1946, que trata sobre la trágica vida de una “femme fatale” nativa, reina de los muzos (Restrepo, 2005).

Sin embargo, es importante incluir cómo las construcciones ideológicas referentes al indígena y su música han permeado en lo relacionado a la cultura popular en tiempos presentes, teniendo en cuenta continuidades del paradigma nacionalista y transformaciones relacionadas con los procesos de globalización, donde las prácticas transnacionales y la noción de multiculturalidad han desarrollado maneras de pensar y “construir” a los otros y al “nosotros” nacional (Ochoa, 2003). Igualmente, podrían estudiarse casos como los de la ópera *Florencia en el Amazonas*, compuesta por Daniel Catán¹⁰³, la cual en su guion rescata las referencias al exotismo y extrañeza del mundo indígena, surgidas de relecturas del realismo mágico colombiano. También, pueden deducirse reflexiones sobre las formas de inclusión de las músicas y pensamientos de los indígenas en proyectos culturales nacionales, regionales y locales, con lecturas transnacionales. Este es el caso del conocido Festival Internacional de Música Sacra de Bogotá en el cual, en su séptima versión, intentó poner en diálogo las músicas indígenas del territorio nacional, las europeas y las de Oriente, alrededor de la armonía, tema central de esa versión (Corporación Cultural InterColombia, 2018).

Finalmente, un camino interesante para la investigación puede desarrollar cuestiones sobre las formas en que las comunidades indígenas se han asumido o se asumen como sujetos históricos, qué tipo de relaciones han establecido entre historia y música y cómo las narraciones se han visto afectadas por tales criterios, teniendo en cuenta sus propios contextos, luchas y cosmovisiones. Esto incluye, por supuesto, formas en las que las comunidades han entendido sus músicas en contextos permeados por la globalización, las políticas culturales nacionales y las realidades locales. Si bien las preguntas son algo imprecisas aún y podrían llamar a equívocos peligrosos, el ejercicio permite reflexionar sobre la compleja realidad de las distintas maneras de establecer narraciones históricas donde la música juegue un papel importante. Además, donde la misma música sea definida de manera distinta, cercana o no a la noción occidental; y donde, a partir de tal relación, se entienda el papel del sujeto dentro de tales narraciones.

¹⁰³ Recientemente, la obra fue presentada en el Teatro Colón de Bogotá, teniendo alta recepción mediática (Echavarría Niño, 2018).

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, L. A. (1942). *El arte de los indios colombianos*. Bogotá: Ediciones Samper Ortega.
- Alarcón L., R. (15 de Junio de 2019). *El viaje de Carlos Isamitt al mundo mapuche*. Obtenido de Diario Uchile. Radio Universidad de Chile: <https://radio.uchile.cl/2019/06/15/el-viaje-de-carlos-isamitt-al-mundo-mapuche/>
- Althusser, L. (2003). Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. En S. Žižek, *Ideología. Un mapa de la cuestión* (págs. 115-155). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Arias, J., & Restrepo, E. (Junio de 2010). Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas. *Crítica y Emancipación. Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, II(3), 45-64.
- Asociación Colombiana de Historiadores. (2017). *Memorias. XVIII Congreso Colombiano de Historia (En Línea)*. Bogotá: Asociación Colombiana de Historiadores.
- Barriga Monroy, M. L. (Diciembre de 2010). Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX. *El Artista*(7), 216 - 240.
- Barriga Monroy, M. L. (2011). *Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920. Un palimpsesto indescifrable*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Sante Fe y Bogotá. 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- Bermúdez, E. (2000). *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, E. (2001). *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: Universidad nacional de Colombia.
- Bermúdez, E. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bernand, C. (2014). Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI - XIX). *Historia Crítica*(54), 21 - 48.
- Berrocal, E., Mondolo, A. M., & Volpe, M. A. (2014). *Boletín Latino-Americano de Música*. Recuperado el 17 de Septiembre de 2018, de RIPM - Le Répertoire International de la Presse Musicale: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=BLA>

Betancourt, A. (2007). *Historia y Nación. Tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores.

Boada Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música Cultura y Pensamiento*, 4(4), 69-88.

Borja, J. (2002). *Los Indios medievales de Fray Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá: CEJA.

Caicedo y Rojas, J. (2001). Estado Actual de la Música en Bogotá (Colaboración) (I y II). En E. Bermúdez, *Musicología en Colombia: una introducción* (págs. 83-93). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Cannova, M. P., & Eckmeyer, M. (2016). Historia de la música y morfología musical. Algo más que una cuestión de formas. *Revista Clang*(4), 47-54.

Cardona Zuluaga, A. P. (Enero-Junio de 2007). La nación de papel. Textos escolares, política y educación en el marco de la reforma educativa de 1870. *Co-herencia. Revista de Humanidades*, IV(6), 87-113.

Castro, J. (Octubre de 1938). Sistema pentafónico en la música indígena del Perú. *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, 835-848.

Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Caycedo Álvarez, A. (16 de Agosto de 1923). Variaciones sin tema. (A. López Narváez, & L. A. Gutiérrez G., Edits.) *Revista Musical*(1), 12.

Cepeda Sánchez, H. (2012). *Imaginario Sociales, Política y Resistencia. Las culturas juveniles de la musica Rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*. Bogotá: Editorial UNiversidad del Rosario.

Chartier, R. (1996). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Claro Valdés, S., & Urrutia Blondel, J. (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe.

Corporación Cultural InterColombia. (31 de Julio de 2018). *Llega por séptimo año consecutivo el Festival Internacional de Música Sacra de Bogotá "Armonía"*. Obtenido de Festival de Música Sacra de Bogotá: <http://festivalmusicasacra.org/prelanzamiento-septimo-festival/>

- Cruz González, M. A. (2002). FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas (Col)*(17), 219-231.
- Cubillos, J. C. (1957). *Apuntes sobre Instrumentos Musicales Aborígenes Hallados en Colombia*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Curt Lange, F. (1936). Tres conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. I. Americanismo Musical. *Boletín Latino-Americano de Música*, 117-130.
- De Certau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- De Igualada, F. (Octubre de 1938). Musicología indígena de la Amazonía colombiana. *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, 675-708.
- De la Cadena, M. (2007). Introducción. En M. De la Cadena, *Formaciones de la indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (págs. 7-34). Bogotá: Enviñón.
- Densmore, F. (1926). The Music of Tule Indians of Panama. *Smithsonian Miscellaneous Collections*, 77(11), 1-39.
- Duque, E. A. (2007). La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX. En *Círculo de Lectores, Gran Enciclopedia de Colombia* (Vol. 7). Bogotá: *Círculo de Lectores*.
- Echavarría Niño, S. (24 de Octubre de 2018). El amor navega por el Amazonas. *ADN*, pág. 12.
- Eckmeyer, M. (Mayo de 2018). Música y relictos de la historia. Artefactos ideológicos y positivismo en la historia de la música. *Armiliar. Revista de Historiografía del Arte*(2), 1-13 (e003).
- Eckmeyer, M., & Cannova, M. (2010). Historiografía e historia de la música. La historiografía contemporánea y su posible impacto en la historia de la música. *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (págs. 1-8). Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Encyclopaedia Britannica, Inc. (19 de Agosto de 2008). *Kulturkreis. ANTHROPOLOGY*. Recuperado el 20 de Marzo de 2019, de Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/science/Kulturkreis>
- Frobenius, L. V. (1934). *La Cultura como ser viviente : contornos de una doctrina cultural y psicológica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Garay, N. (1930). *Tradiciones y cantares de Panamá: Ensayo Folklórico*. Bruselas: Presses de l'Expansion Belge.

Garay, N. (2001). Música Colombiana. En E. Bermúdez, *Musicología en Colombia: una introducción* (págs. 95-99). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Gómez Castañeda, J. A. (Julio-Diciembre de 2015). Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia), 1900-1940. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 7(14), 214-250.

González Espinosa, J. E. (2006). "*No doy por todos ellos el aire de mi lugar*": la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX [tesis]. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e Interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.

Graebner, R. F. (1911). *Method der Ethnologie*. Heidelberg: Winter.

Green, W. J. (2013). *Gaitanismo, liberalismo de izquierda y movilización popular*. Bogotá: Fondo Editorial Eafit / Banco de la República.

Henaó Ruiz, Y. (Julio-Diciembre de 2015). Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino. *Quirón. Revista de estudiantes de Historia*, II(3), 12-31.

Hering Torres, M. S. (Abril de 2007). "Raza": variables históricas. *Revista de Estudios Sociales*(26), 16-27.

Hering Torres, M. S., & Pérez Benavides, A. C. (2012). *Historia cultural desde Colombia, Categorías y Debates*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Facultad de Ciencias Humanas / Pontificia Universidad Javeriana / Universidad de los Andes.

Hernández de Alba, G. (Octubre de 1938). De la música indígena en Colombia (I). *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, 721-731.

Hernández Salgar, O. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad en Colombia. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 28(2), 242-270.

Hernández Salgar, O. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 28(2), 242-270.

Hobsbawn, E., & Ranger, T. (1992). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hobsbawn, E., & Ranger, T. (1992). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Imbelloni, J. (1922). Estado actual de la cuestión etrusca. *La Prensa*.

Imbelloni, J. (1936). *Epítome de Culturología*. Buenos Aires: Humanior. Biblioteca del Americanista Moderno.

Isamitt, C. (Octubre de 1938). Los instrumentos araucanos. Wada, künkülkawe, yüllu, trompe, corneta y charango. *Boletín Latino-Americano de Música, IV*, 305-312.

Isava, L. M. (Julio-diciembre de 2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales, 17(34)*, 439-452.

Isava, L. M. (julio-diciembre de 2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales, 17(33)*, 439-452.

Isaza Velásquez, A. (2003). Variaciones sobre un tema de Thomas Mann. *Memorias II Foro de Estudiantes de Historia*. Medellín: Universidad Nacional Sede Medellín - Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.

Isaza Velásquez, A. (2009). Aproximación a la práctica musical en el Medellín colonial, 1650-1800. En M. (. Pardo Rojas, *Música y Sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (págs. 60-79). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario - Escuela de Ciencias Humanas.

Jaramillo Uribe, J. (1963). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Temis.

Kirchhoff, P. (Mayo-Agosto de 2000). Mesoamérica (Paul Kirchhoff). *Dimensión Antropológica, 19*, 15-32.

Larrègle, M. E., Eckmeyer, M., & Cannova, M. P. (Noviembre de 2014). Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno. *Arte e Investigación(10)*, 45-53.

Lasso, M. (2007). Un mito republicano de armonía racial: raza y patriotismo en Colombia, 1810-1812. *Revista de Estudios Sociales(27)*, 32-45.

Loaiza Cano, G. (2004). La búsqueda de autonomía del campo literario El Mosaico, Bogotá, 1858-1872. *Boletín Cultural y Bibliográfico, 41(67)*, 2-19.

López Narváez, A., & Gutiérrez G., L. A. (16 de Agosto de 1923). [Editorial]. (A. López Narváez, & L. A. Gutiérrez G., Edits.) *Revista Musical(1)*, 1.

López-Austin, A. (2004). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Losonczy, A.-M. (2007). El criollo y el mestizo. Del sustantivo al adjetivo: categorías de apariencia y de pertenencia en la Colombia de ayer y de hoy. En M. De la Cadena, *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (págs. 261-277). Bogotá: Envión.

Mailhe, A. (2016). Polémicas ideológicas en la antropología argentina: el americanismo cientificista de la Biblioteca Humanior. *IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata* (págs. 1-24). Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de La Plata.

Malte Arévalo, R., & Acevedo Tarazona, Á. (Enero-Junio de 2015). Relatos de Enrique Otero D'Costa sobre la guerra de los Mil Días. *Revista Filosofía UIS*, 14(1), 213 - 230.

Melo, J. O. (31 de Octubre de 2008). *Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia*. Obtenido de Jorge Orlando Melo: http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/revistas_suplementos_literarios.pdf

Merino Montero, L. (Enero de 1998). Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. *Revista Musical Chilena*, 52(189), 9-36.

Merriam, A. P. (2001). Definiciones de <<Musicología comparada>> y <<Etnomusicología>>: una perspectiva histórico-teórica. En F. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (págs. 59-78). Madrid: Editorial Trotta.

Millán de Benavides, C., & Quintana Martínez, A. (2012). *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Miñana, C. (Diciembre de 2000). Entre folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*(11), 36-49.

Miranda, R., & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Ciudad de México: Dirección General del Archivo Diplomático-Secretaría de Relaciones Exteriores.

Muñoz, C. (2014). "A Mission of Enormous Trascendence": The Cultural Politics of Music During Colombia's Liberal Republic, 1930-1946. *Hispanic American Historical Review*, 94(1), 77-105.

Myers, H. P. (2001). Etnomusicología. En F. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (págs. 19-39). Madrid: Editorial Trotta.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

Ochoa, A. M. (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Osorio y Ricaurte, J. C. (Julio-Diciembre de 1879). Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia. (C. Martínez Silva, Ed.) *El Repertorio Colombiano*, III(15), 161-178.

- Ospina, S. (2012). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 299-336.
- Otero D'Costa, E. (2006). *Relatos de la Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Panamericana.
- Pappe, S., & Argudín, M. L. (2001). *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Azcapotzalco.
- Pardo Rojas, M. (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Perdomo Escobar, J. I. (Octubre de 1938). Esbozo histórico de la música colombiana. *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, 387-570.
- Perdomo Escobar, J. I. (1963). *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: A.B.C.
- Perdomo, J. (1976). *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pereda, J. M. (1864). *Escenas montañosas*. Madrid: Imprenta de A. de San Martín y Agustín Jubera.
- Pérez Benavides, A. C. (2015). *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes, Colombia, 1880-1910*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Pérez Benavides, A., & Yujnovsky, I. (Enero-Junio de 2010). Las representaciones de la nación en América Latina, siglos XIX y XX. *Memoria y Sociedad*, 14(28), 7-10.
- Pérez González, J. (2007). La Historia de la música en Colombia: actores, relaciones y tendencias. *I Encuentro Interdisciplinario de investigaciones musicales* (págs. 1-15). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Artes.
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas-Universidad Nacional de Colombia.
- Perry, J. (2006). *Caminos de la antropología en Colombia, Gregorio Hernández de Alba*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Pineda Camacho, R. (2005). Historia, Metamorfosis y Poder en la orfebrería prehispánica de Colombia. *Boletín de Historia y Antigüedades*, XCII(830), 635-658.
- Preciado Camargo, D. M. (2014). *Hacia una nueva comprensión de la historiografía colombiana: Breve historia intelectual de Enrique Otero D'Costa (1881-1964)*. Bogotá: Universidad del Rosario.

- Ramírez Galicia, A. (Julio-Diciembre de 2016). Notas sobre los estudios de la prehistoria de América: poblamiento del continente, del Pleistoceno al Holoceno. *Signos Históricos*, XVIII(36), 8-43.
- Restrepo, L. F. (Julio-Diciembre de 2005). La ópera Furatena de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje. *Cuadernos de Literatura*, X(19), 8-19.
- Rico Moreno, J. (2009). Análisis y crítica en la historiografía. En R. Camelo, & M. Pastrana Flores, *La experiencia historiográfica. VIII Coloquio de Análisis Historiográfico* (págs. 199-212). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*(26), 297-342.
- Rodríguez Muñoz, D. F. (2010). Y Dios se hizo música: la conquista musical del Nuevo Reino de Granada. El caso de los pueblos de indios de las provincias de Tunja y Santafé durante el siglo XVII. *Fronteras de la Historia*, 15(1), 13-38.
- Rosales, V. J. (2001). La Música en Colombia y sus cultivadores. En E. Bermúdez, *Musicología en Colombia: una introducción* (págs. 111-119). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ruiz Carrillo, E., & Estrevel Rivera, L. B. (Julio-Diciembre de 2008). CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO E IDEOLOGÍA SOCIAL. *Tiempo de Educar. Revista Interinstitucional de Investigación Educativa*, 9(18), 183-198.
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan/Grove's Dictionaries.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori S.A.
- Samper Agudelo, J. M. (1853). *Apuntamientos para la historia política y social de la Nueva Granada. Desde 1810 hasta la administración del 7 de marzo*. Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino.
- Samper, J. M. (1869). El Bambuco. (E. D. Schmitz, Ed.) *Miscelánea: ó Colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y necrología*.
- Samper, J. M. (2001). El Bambuco. En E. Bermúdez, *Musicología en Colombia: una introducción* (págs. 57-64). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez Arteaga, J. M. (2008). La biología humana como ideología: el racismo biológico y las estructuras simbólicas de dominación racial a fines del siglo XIX. *THEORIA. Revista de Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia*, 23(1), 107-124.

Sánchez Suárez, S. A. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, cultura y pensamiento*, 1(1), 115-130.

Sanders, J. E. (2014). *The vanguard of the Atlantic World: creating modernity, nation and democracy in nineteenth-century Latin America*. Durham y Londres: Duke University Press.

Santamaría Delgado, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, 28(1), 1-23.

Santos Montejo, G. (2001). De la Música en Colombia. En E. Bermúdez, *Musicología en Colombia: una introducción* (págs. 101-110). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Saucedo Sánchez Detagle, E. R. (2015). *El papel de la fauna en la cultura y cosmovisión del pueblo Taraumara, en el noroeste de México*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Schmidt, W. (1930). *Manual de historia comparada de las religiones*. Madrid: Espasa-Calpe.

Silva, R. (2002). El periodismo y la prensa a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Colombia. *Documentos de trabajo*(63), 1-50.

Silva, R. (2005). República Liberal y cultura popular en Colombia. En R. Silva, *República Liberal, intelectuales y cultura popular* (págs. 13-57). Medellín: La Carreta Editores.

Uribe Holguín, G. (16 de Agosto de 1923). La Música Nacional. (A. López Narváez, & L. A. Gutiérrez G., Edits.) *Revista Musical*(1), 2-5.

Uribe Holguín, G. (Mayo de 1947). Cómo piensan los artistas colombianos. Contra el nacionalismo musical - Declaraciones del maestro Uribe Holguín. *Revista de las Indias*, XXX(96), 351-357.

Vasconcelos, J. (1925). *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.

Vélez, J. C. (2009). Las luchas narrativas de una nación escindida. La historiografía colombiana en el siglo XIX. En G. P. (coord.), *La nación y su historia. Independencias, relato historiográfico y debates sobre la nación: América Latina, siglo XIX* (págs. 39-80). Ciudad de México: El Colegio de México.

Vera Aguilera, A. (2016). La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista Musical Chilena*, Año 70(225), 9-49.

Vergara y Vergara, J. M. (1867). *Historia de la Literatura en Nueva Granada*. Bogotá, Colombia: Echeverría Hermanos.

Vergara y Vergara, J. M. (2001). Poesía Popular. Caracter Nacional (Conclusión). En E. Bermúdez, *Musicología en Colombia: una introducción* (págs. 39-56). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Wade, P. (2007). Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica. En M. De la Cadena, *Formaciones de la indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (págs. 367-390). Bogotá: Envión.

Wade, P. (2007). Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica. En M. De la Cadena, *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (págs. 367-390). Bogotá: Envión.

Wade, P. (Enero-Junio de 2011). Raza y Naturaleza Humana. *Tabula Rasa*(14), 205-226.

Wahren, C. (2017). Sonoridades de lo autóctono. La reconfiguración de la indianidad en la construcción de la música folklórica boliviana. *Andes. Antropología e Historia*, I(28), [S/N].

Zamudio, D. (2000). El Folklore Musical en Colombia. En E. Bermúdez, *Musicología en Colombia: una introducción* (págs. 129-152). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.