

EL PRESENTE ARTÍCULO SERÁ PUBLICADO EN LA PRÓXIMA EDICIÓN DEL *ANUARIO COLOMBIANO DE HISTORIA SOCIAL Y DE LA CULTURA*, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Historia (Segundo semestre de 2013)

## ***Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario***

**Por:**

**Sergio Ospina Romero**

Universidad Nacional de Colombia

[sdospinar@unal.edu.co](mailto:sdospinar@unal.edu.co)

### **Resumen**

*En el presente artículo se realiza un ensayo bibliográfico con relación a la historia de la música en Colombia durante la primera mitad del siglo XX, a partir de una selección de trabajos publicados entre 1938 y 2011. La elección de los textos tiene como objetivo mostrar la manera en que se ha negado o se ha propiciado una apertura interdisciplinaria en el escenario de las investigaciones histórico-musicales en Colombia, para lo cual se identifican perfiles y tendencias investigativas, temáticas y contenidos, y modelos metodológicos y epistemológicos dominantes.*

**Palabras clave:** Historia de la música, Colombia siglo XX, musicología, etnomusicología, música nacional, música colombiana, estudios interdisciplinarios.

### **Abstract**

*This article offers a bibliographical essay regarding the History of Music in Colombia during the first half of the XX century, which is achieved by the consideration of a selection of works published between 1938 and 2011. The main purpose is to show the way in which it has been neglected or propitiated an interdisciplinary approach in the investigation of the musical past in Colombia. In order to do so, the article identifies research trends, topics and contents, and methodological and epistemological models.*

**Keywords:** Music history, Colombia in the XX century, musicology, ethnomusicology, national music, Colombian music, interdisciplinary approaches.

### **Introducción**

La historia de la música es un terreno que todavía aguarda por su consolidación como un campo consistente de investigación en Colombia. Sin embargo, se pueden constatar algunos avances importantes, no solo en el conocimiento histórico mismo, sino en cuanto a la modernización de las prácticas investigativas se refiere. A pesar de que muchos de los trabajos en este terreno exigen una revisión crítica de sus hallazgos, y muy a pesar de que la cantidad de interrogantes empíricos sigue siendo enorme y del manifiesto atraso con relación al progreso de la disciplina en otros países latinoamericanos, poco a poco los estudios histórico-musicales sobre Colombia han empezado a evidenciar innovaciones significativas a nivel metodológico y en sus esquemas de análisis e interpretación, en virtud de los aportes provenientes de la musicología y de otras disciplinas con mayor tradición investigativa en el país como la historia, la antropología y la sociología.

El objetivo primordial de las líneas que vienen a continuación es realizar una consideración crítica de la manera en que se ha erigido el conocimiento sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX, haciendo énfasis en la manera en que autores e investigadores han reflejado una mayor o menor apertura en términos interdisciplinarios. De modo que, como telón de fondo, se encuentra una doble premisa. En primer lugar, que a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, los estudios histórico-musicales en Colombia han discurrido, aunque lenta y tímidamente, por un camino donde los intercambios disciplinares han ganado más protagonismo en términos de preguntas de investigación, principios epistemológicos y esquemas metodológicos. Y en segundo término, que dicha apertura interdisciplinaria, aunque todavía en ciernes, a la vez que ha influido positivamente en el creciente interés por estudiar el pasado musical del país y en la sofisticación de las prácticas investigativas, puede jugar un papel muy importante en la consolidación de la etnomusicología histórica (y otras áreas afines) dentro del concierto académico del país.

Se trata pues de un recuento de tipo historiográfico al que han sido convocadas cerca de 35 trabajos de diversa índole, elegidos en virtud de su representatividad para ilustrar tanto los avances como los repliegues en relación a la tendencia recién descrita. En este sentido, se exploran los principales frentes temáticos que han sido abordados, las fortalezas y debilidades que exhiben los trabajos en términos de sus diseños metodológicos y sus contornos analíticos, y las principales tendencias, posibilidades, perfiles y desafíos que los mismos estudios plantean para los investigadores contemporáneos. En realidad, en comparación con otras disciplinas, el panorama bibliográfico todavía dista mucho de ser abundante o diverso, ya que a la escasa tradición en materia de musicología histórica en Colombia y al reducido listado de investigadores interesados en el pasado musical de la nación, se suma el limitado arsenal en términos de fuentes históricas. Si el problema es de escasez, inexistencia o dispersión de los materiales es algo que todavía falta dilucidar con más detenimiento, pero sin duda, representa uno de los principales desafíos para las nuevas generaciones de investigadores. Evidentemente, la revisión de trabajos que sigue no es en modo alguno exhaustiva ni agota la temática. En cambio, constituye una selección de trabajos con miras a establecer la validez de la hipótesis expuesta líneas arriba, así como los principales contornos investigativos en el terreno de la historia de la música en Colombia en las primeras décadas del siglo XX. La exposición esta organizada en cuatro secciones. En primer lugar, se hace una mirada general al campo de los estudios histórico-musicales en Colombia a partir de las conclusiones que brindan algunos balances historiográficos y bibliográficos previos. Luego, se examinan algunos de los trabajos realizados por los pioneros de la disciplina en el país, y tras esto, se contemplan dos focos de integración y apertura interdisciplinaria: la confluencia entre historia cultural y musicología, y la aparición de nuevos horizontes de investigación con la incursión de la antropología, la sociología y los estudios culturales.

### **1. La historia de la música en Colombia como campo disciplinar: Balances y perspectivas**

En líneas generales, a lo largo del siglo XX los estudios sobre musicología e historia en Colombia han ido por caminos más bien separados cuando no divergentes. La primera de estas disciplinas lleva una tradición académica muy corta en el país, y la segunda, aunque mucho más consolidada, no ha mostrado mayor interés por las cuestiones de índole musical. Esta falta de inclusión de los asuntos musicales en la agenda investigativa de la historia se hace notoria con la sola consideración de los trabajos que suelen reseñar los historiadores en sus balances historiográficos sobre el país, y en donde los trabajos sobre historia de la música no son ni siquiera tenidos en cuenta. Se asumen como pertenecientes a otros saberes y a otros campos disciplinares, excluidos casi por antonomasia de las fronteras de su disciplina. En realidad, no son pocos los ejemplos que servirían para ilustrar estas cuestiones. Entre ellos, probablemente los más conocidos pueden ser el texto de Jorge Orlando Melo (1996) escrito bajo la premisa de «lo que hay que leer para conocer la historia de Colombia», o los ensayos sobre historiografía colombiana compilados por Bernardo Tovar «al final del milenio» (1994). En uno y en otro los convidados temáticos son los de siempre: el trío emblemático

que conforman lo político, lo económico y lo social, y al que eventualmente se añaden algunas subcategorías relacionadas con la historia de las ciencias, de las ideas, de la educación, o a grandes rasgos, de la cultura.<sup>1</sup> Ni la música, ni los músicos, ni los historiadores interesados en la música suelen ser invitados a tales bufetes historiográficos. Sin embargo, estas características no son exclusivas del medio colombiano sino en buena medida son todavía rasgos predominantes en los contornos epistemológicos de la historia a nivel internacional.<sup>2</sup>

A esto se le debe sumar el significativo atraso que en materia metodológica evidencian la mayoría de los trabajos pioneros sobre la historia de la música en Colombia. Tristemente, los progresos que en estos aspectos se pueden apreciar desde mediados del siglo XX en áreas como la historia social, la historia económica o la historia cultural, no se perciben en el trabajo de los historiadores de la música sino hasta mucho más tarde. Muchos de los trabajos relacionados con la historia de la música en Colombia producidos durante casi todo el siglo XX exhiben características epistemológicas más afines con las prácticas historiográficas del siglo XIX, de modo que la marginación con respecto a las corrientes historiográficas de vanguardia terminó siendo una de sus más lamentables improntas. Recientemente el panorama ha ido cambiando poco a poco, y de hecho, como veremos más adelante, muchos de los avances de los últimos años han sido resultado de una menor reticencia a la integración disciplinar. No obstante, es mucho el camino que todavía resta por recorrer, de allí que investigadores como Egberto Bermúdez opinen que «hay que aceptar que, en el terreno de la historia de la música, estamos ubicados en el mismo estadio en que se encontraba la historia cultural europea hace más de siete décadas».<sup>3</sup>

Hace poco, la Universidad Nacional publicó *Las Historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, trabajo de la historiadora Juliana Pérez.<sup>4</sup> Aunque se trata de un balance historiográfico que examina trabajos producidos en la vasta región de Hispanoamérica, algunas de sus conclusiones resultan muy ilustrativas y contundentes con respecto al desarrollo y situación de las investigaciones sobre la historia de la música en Colombia. Para empezar, Pérez constata una vez más que la historia de la música ha sido un asunto que ha despertado muy poco interés en la comunidad de historiadores profesionales, de modo que «el conocimiento que se ha erigido en la materia a lo largo de poco más de un siglo, ha sido principalmente obra de historiadores aficionados, de músicos profesionales y aficionados, y eventualmente, de musicólogos. Esto ha traído como resultado que los estudios histórico-musicales reflejen una gran ambigüedad en términos de enfoques, intereses investigativos, y contenidos. El primer problema radica en reconocer hacia dónde se dirigen las pesquisas mismas: ¿la vida de los músicos y de los compositores? ¿los acontecimientos significativos asociados con el quehacer musical tales como la formación de una orquesta o el establecimiento de un conservatorio? ¿las prácticas sociales y los aspectos culturales relacionados con la música? ¿la conformación del repertorio nacional o local? ¿la evolución de las artes musicales en términos de educación, composición o interpretación? o más aún ¿la música misma?, es decir, ¿la recuperación de los sonidos musicales del pasado?».<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Jorge Orlando Melo: *Historiografía colombiana. Realidades y perspectivas* (Medellín: Departamento de Antioquia, 1996) y “Lo que hay que leer para conocer la historia de Colombia”, *Revista Credencial Historia*, Nos. 52 y 77, abril de 1994 y mayo de 1996; Bernardo Tovar Z. (comp.) *La historia al final del milenio. Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994).

<sup>2</sup> Hay valiosas excepciones, como los famosos trabajos de Eric Hobsbawm sobre la historia social del jazz (*The Jazz Scene*, 1959 y *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*, 1999); o el estudio de Bryan McCann sobre música brasileña (*Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham & London: Duke University Press, 2004).

<sup>3</sup> Egberto Bermúdez, “¿Para qué sirve la música? (Presentación)”, *Musicología en Colombia: Una introducción*. Textos 5. (Bogotá: Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 2001) 7.

<sup>4</sup> Juliana Pérez González, *Las historias de la música en Hispanoamérica, 1876-2000*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010).

<sup>5</sup> Sergio Ospina R., “Reseña de: Juliana Pérez González. *Las historias de la música en Hispanoamérica, 1876-2000*”, *Maguaré* 24 (2010) 447.

Así mismo, es interesante notar que las tres etapas que Juliana Pérez identifica en el desarrollo de los estudios histórico-musicales en Hispanoamérica entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX, sintetizan muy bien los cambios acaecidos con el rumbo de las investigaciones en nuestro país. En la primera etapa, que abarca los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX, dos características resultan sobresalientes: la presencia del paradigma positivista propio de la historiografía decimonónica, y la insistencia en elaborar un discurso histórico de la música desde el furor nacionalista, vehículo de conformación y promoción de identidades nacionales. Frente a lo primero, a pesar del pretendido rigor de los estudios es evidente la carencia de un sistemático, y sobretodo reflexivo, modelo de crítica de fuentes, a lo cual se debe agregar el elevado énfasis en escribir la historia de grandes personalidades de la música, al estilo de la historia de los grandes «héroes de bronce» propia de la historia política tradicional, así como la casi total inexistencia de trabajos realmente interesados en la historia de los sonidos musicales.<sup>6</sup> Además, en esta difusa alineación con la historiografía, dos extremos, notablemente contradictorios, se hicieron evidentes: por un lado, el encuadramiento ciego y artificial de la historia de la música en el esquema cronológico de los periodos de la historia política, y por otro, una pretendida abstracción de lo musical del ámbito de la historia general, es decir, historias de la música donde solo se atendían a los asuntos aparentemente más relacionados con la música, desconociendo su vinculación con otros procesos históricos a nivel social, económico, cultural o político.<sup>7</sup> Así mismo, desde los años 30 tomó fuerza el paradigma folclorista en la investigación musical en Colombia, en su doble concepción sincrónica y diacrónica. A pesar del creciente interés por el trabajo de campo que trajo consigo el furor del folclorismo, sus resultados en términos empíricos evidenciaron los mismos problemas que se pueden apreciar en casi todo el mundo desde el siglo XVIII: la concepción estática y artificial de las culturas musicales, el distanciamiento entre contexto cultural y prácticas musicales, y la filtración de intereses políticos como rasgo dominante de los discursos en torno a la relación entre folclor e identidad nacional.<sup>8</sup>

En la segunda fase, entre los años 60 y 80 del siglo XX, se hizo evidente un crecimiento notable en la influencia de la musicología en la concepción de las investigaciones. De esta manera, el análisis de partituras antiguas y las indagaciones basadas en aspectos relacionados con los sonidos musicales mismos empezaron a ser más preponderantes para los investigadores, si bien el estilo positivista de los años anteriores permaneció más bien inalterado. Sin duda, este protagonismo de lo musicológico fue un factor fundamental en la modernización del ejercicio académico en el terreno de la historia de la música en Colombia, aunque su ímpetu se empezó a sentir más bien tarde en nuestro país, en comparación con los tempranos avances que se pueden encontrar en países como Chile, Venezuela o México. Y la tercera, y hasta ahora última fase, tiene que ver con una tendencia que se empezó a consolidar, aunque no sin dificultad y cierta reticencia, desde los años 80 y que Pérez denomina como *historia social de la música*; una tendencia que, entre otras cosas, responde al creciente interés que los asuntos musicales han despertado en disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología, y en menor medida, la historia.<sup>9</sup> Como exploraremos con mayor detenimiento más adelante, se trata de una corriente interesada en explorar los vínculos entre sociedad y prácticas musicales, lo cual ha resultado en el surgimiento de trabajos de tipo más interpretativo que narrativo, en la preferencia de lo monográfico sobre la elaboración de síntesis generales, y en últimas, en interesantes esfuerzos por considerar una mayor gama de tópicos culturales, políticos, económicos (y no solo sociales) en el abordaje de las historias de la música. En Colombia, a pesar de las valiosas propuestas que han salido a la luz en los últimos años –la mayoría

---

<sup>6</sup> Pérez, *Las historias*, 51-114; Gerard Béhague, “Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology” en Nettl y Bohlman (eds.) *Comparative musicology and Anthropology of music: Essays on the History of Ethnomusicology* (Chicago: University of Chicago Press, 1991) 56-68.

<sup>7</sup> Egberto Bermúdez. “Historia de la música vs. Historias de los músicos”, *Revista Universidad Nacional*, I, No. 3, Octubre-Noviembre (1985) 11.

<sup>8</sup> Ver: Carlos Miñana, “Entre el folklore y la Etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo* No. 11 (2000) 36-49.

<sup>9</sup> Pérez, *Las historias*, 114-138.

en la forma de pequeños artículos y tesis de grado— tales cosas como las historias «sociales» o «culturales» de la música, están lejos de representar una tendencia dominante.

De cierta manera, este recorrido secuencial en tres etapas es también reflejo de una tendencia encaminada a un mayor intercambio disciplinar a la hora de indagar por el pasado musical del país, y en donde también es posible identificar tres periodos, o en virtud de su permanencia en el tiempo, tres estilos investigativos claramente distinguibles. En primera instancia, aquel donde cuestiones como el rigor científico, la probidad académica, las reflexiones teóricas y conceptuales, o la perspectiva crítica no son tan importantes para los autores. Aquí clasifican la mayoría de los trabajos pioneros publicados en la primera mitad del siglo, y algunos concebidos mucho después pero que conservan el mismo espíritu anecdótico, anticuarista y acrítico de sus antecesores. Luego vienen toda una serie de trabajos enriquecidos de la aplicación conjunta de métodos, teorías y prácticas procedentes de la musicología y de la historia cultural, y que han jugado un rol fundamental en la consolidación de los estudios histórico-musicales dentro del espectro académico del país. Y por último, en franca articulación con la propuesta del segundo grupo aunque mucho menos fortalecido a nivel institucional, se encuentran los investigadores que han alimentado sus trabajos histórico-musicales con insinuaciones procedentes del método etnográfico, la teoría antropológica y la sociología de la música, entre otros planteamientos y otras corrientes. Aunque indudablemente no lo ponen en estos términos, estas etapas y estos estilos se pueden distinguir en algunas reseñas y balances bibliográficos previos con relación a las investigaciones sobre música e historia de la música en Colombia. Vale la pena referirnos brevemente a cinco de ellos. Tratan respectivamente con la historiografía musical popular, la música popular costeña, los escritos en musicología, y la música indígena.

En el 2009, como resultado del proyecto “Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia”, Carolina Santamaría publicó un balance historiográfico con relación a los estudios sobre música popular en el país.<sup>10</sup> En vista de la poca uniformidad a nivel de métodos y prácticas investigativas que exhiben las publicaciones disponibles sobre historia de la música popular en Colombia, resultado por cierto de la confluencia de metodologías empíricas y académicas en un mismo terreno disciplinar, la autora se propone «atribuir cierto orden» a un recuento de cerca de 50 trabajos publicados entre 1951 y 2008. Aunque el criterio de clasificación que utiliza Santamaría es esencialmente cronológico, en la medida que se avanza en el presente surgen nuevas preguntas y enfoques, y en general, el recorrido se nutre de nuevos modelos investigativos y de los aportes de diversas disciplinas. Con todo, aún en la primera década del siglo XXI, ni el anticuarismo ni los encierros disciplinares desaparecen del todo. Además, y de nuevo a la luz de la gran diversidad de estilos que domina en un campo disciplinar todavía en ciernes, Santamaría insiste en que la historiografía de la música popular en Colombia se ha establecido con base en la utilización de modelos investigativos y teóricos mucho más cercanos a la antropología que a la historia, cosa que se explica al menos en dos hechos más o menos endémicos: por un lado, la predominancia de fuentes más cercanas a la oralidad que a la escritura, y por otro, el reciente y por cierto reticente reconocimiento de la historia de la música popular como un campo consistente dentro del mundo académico de la historiografía [musical] profesional.<sup>11</sup>

De manera similar, los balances bibliográficos concentrados en los estudios sobre la música popular costeña permiten apreciar la manera en que estas investigaciones han ganado poco a poco más visibilidad en un escenario académico dominado por la música del interior del país. Primero, en 1999 Adolfo González constataba, con notorio alivio, la progresiva *desinvisibilización* de lo costeño

---

<sup>10</sup> Carolina Santamaría, “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”, *Memoria y Sociedad* Vol. 13 No. 26, Universidad Javeriana (enero-junio, 2009) 87-103.

<sup>11</sup> Santamaría, “Estado del arte...”, 88-89.

del escenario de la música popular y del mundo académico interesado en estas dinámicas.<sup>12</sup> Empezando por los pioneros etnógrafos y recopiladores de información y materiales sonoros y organológicos, González muestra la forma en que se empezó a gestar un corpus de conocimiento alrededor de las prácticas musicales de la costa atlántica. De este modo, se refiere sucesivamente a los trabajos de autores como Emirto de Lima, Guillermo Abadía Morales, o George List, mostrando con ello una secuencia que va del folclorismo a la etnomusicología. Y en cuanto a lo puramente histórico se refiere, González destaca los aportes de autores como Plinio Apuleyo Mendoza y Esther Forero, Rito Llerena, y Orlando Fals Borda, mostrando en este último caso la importancia de la música popular dentro del análisis de las prácticas sociales. Faltó poco para González alcanzarse a incluir en su recuento el libro de Peter Wade, que no salió sino hasta el año siguiente, y que sin duda marcaría un precedente tanto en la historiografía musical sobre la costa atlántica como en los estudios de etnomusicología sobre el país en general. Pero ya hablaremos en un rato sobre el trabajo de Peter Wade, del que de todas formas el propio Adolfo González hizo la traducción al español. Ahora bien, seis años después de González, Jorge Nieves presentó un nuevo balance con relación a la música costeña, en el que añadía algunos títulos nuevos al inventario que ya había presentado González.<sup>13</sup> Sin embargo, más que comentar los trabajos como lo hizo González, Nieves procuró caracterizar los contornos investigativos predominantes, y con ello, poner sobre la mesa problemas como la notoria ausencia de estudios sobre música académica costeña (cosa que a decir verdad es cierta para casi todo el país), la falta de rigor investigativo de muchos de los trabajos de tinte periodístico, la inexistencia de programas profesionales de formación en musicología y etnomusicología en la región caribe, y la poca circulación de los conocimientos sobre música costeña a causa de los escasos canales de información disponibles para tal fin.

Egberto Bermúdez también se ha referido al desarrollo de las investigaciones musicales en Colombia, mostrando en detalle la manera en que diferentes paradigmas y modos de pensar la disciplina han dominado el escenario académico desde finales del siglo XIX. Con base en una exhaustiva y minuciosa revisión de fuentes, Bermúdez examina los perfiles académicos, las corrientes de pensamiento y los principales aportes empíricos de los primeros artífices de la disciplina, acotando de paso la relación de estos mismos autores con el devenir político, económico e institucional del país durante sus años de prácticas investigativas.<sup>14</sup> De manera congruente con lo que se ha dicho hasta el momento, Bermúdez construye un relato en el que la musicología aparece, primero, como un asunto casi exclusivo de algunos músicos profesionales y aficionados interesados en la delimitación técnica del nacionalismo musical, entre ellos, Gustavo Santos, Santos Cifuentes, Guillermo Uribe Holguín, Víctor Rosales, Daniel Zamudio y Emirto de Lima; luego, y sumidos en la «indefinición conceptual de lo “folclórico”» vienen los trabajos de personajes como Guillermo Abadía Morales o Manuel Zapata Olivella; y después, con una postura más acorde con el ámbito académico internacional de la musicología y la etnomusicología, investigadores como Andrés Pardo Tovar, Robert Stevenson y George List supieron encausar de manera más precisa las indagaciones sobre el presente y el pasado musical del país.

---

<sup>12</sup> Adolfo González, “Los estudios sobre música popular en el caribe colombiano” en Jesús Martín Barbero, et al (eds.), *Cultura y región*. (Bogotá: CES, Universidad Nacional, Ministerio de Cultura, 2000) 152-179.

<sup>13</sup> Jorge Nieves, “Estado de la investigación sobre música en el caribe colombiano”. *Respirando el caribe, Vol II. Memorias del II encuentro de investigadores sobre el caribe colombiano* (Cartagena: Observatorio sobre el caribe colombiano, 2006) 249-282.

<sup>14</sup> Me refiero en particular a dos artículos de Egberto Bermúdez: “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos”, *Miradas a la Universidad*, 3 (Bogotá: Universidad Nacional, Dirección de divulgación cultural, 2006) 7-83. y “Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-1970” en Coriun Aharonian (ed.) *Música, musicología y colonialismo*. (Montevideo: Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”, 2011) 101-158.

Por último, no se puede dejar de mencionar el balance de estudios sobre música indígena en Colombia que en el 2009 publicó, en dos entregas, Carlos Miñana.<sup>15</sup> Para empezar, el autor hace acopio de un masivo inventario de trabajos que no se restringen solamente a aquellos de índole claramente musicológica sino que tiene en cuenta las referencias directas o indirectas sobre música contenidas en el vasto conjunto de la producción etnográfica que sobre las comunidades indígenas en el país se ha venido acumulando desde las primeras décadas del siglo XX y en donde han intervenido sucesivamente religiosos, folcloristas, antropólogos y uno que otro etnomusicólogo. Esto, además de hacer mucho más completo el panorama bibliográfico, responde a la convicción antropológica del autor de entender los fenómenos sonoros desde una perspectiva *emica* que privilegia la valoración de los mismos desde los contextos culturales en que son producidos, y no tanto desde toda una serie de juicios de «musicalidad» procedentes de los observadores o investigadores externos. Bajo estos planteamientos, Miñana realiza un recuento exhaustivo, organizado regionalmente («Amazonía, Orinoquía, Pacífico, Caribe, y Andes y valles interandinos») y desbordante en referencias y notas, cosa que representa otro de los grandes aportes del trabajo: la localización de materiales hasta entonces más bien dispersos y desconocidos. En la segunda parte, Carlos Miñana aborda los aportes de varios estudios generales y comparativos sobre el país en forma de compendios o enciclopedias, así como los trabajos concentrados en temas específicos, como en lo relativo a los instrumentos musicales. Además, y como resultado del mismo balance, puede el autor ofrecer reflexiones interesantes sobre el interés de determinados países en regiones específicas, el asunto de las grabaciones de música indígena, y el hecho de que unas regiones (andina, amazonas, o caribe) cuentan con muchas más investigaciones que otras (la orinoquía y el pacífico).

## **2. La historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: Los pioneros y sus sobrevivientes**

Desde finales del siglo XIX empezaron a aparecer los primeros textos interesados en el historia musical del país. En el mismo año (1867) salieron a la luz las que son probablemente las tres publicaciones más importantes de esa época: el trabajo de José María Vergara y Vergara (1831-1872) sobre la *Historia de la Literatura en la Nueva Granada*, en donde el autor exploraba, junto con la literatura poética popular, algunos aspectos relacionados con la música tradicional colombiana; el escrito de José María Samper (1828-1888) titulado *El bambuco*, claramente interesado en el asunto de la identidad nacional; y el *Diccionario de la Música* de Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1836-1887) que incluyó algunas entradas sobre música tradicional, teniendo en cuenta aspectos técnicos, aunque rudimentarios y básicos, de la música en general. Además, Osorio Ricaurte es el autor del que parece ser el primer trabajo de síntesis sobre la historia de la música en Colombia: *Breves Apuntamientos para la Historia de la Música en Colombia*, publicado en 1879.<sup>16</sup>

Pero en cuanto al periodo que aquí nos convoca, es muy probable que los primeros trabajos que evidencian un interés histórico por la escena musical colombiana durante las primeras décadas del siglo XX, hayan sido algunos de aquellos que hicieron parte del *IV Boletín Latinoamericano de Música*, publicado en Bogotá en 1938 bajo la dirección del famoso musicólogo alemán Francisco Curt Lange (1903-1907). Curt Lange había sido invitado a participar en la celebración del cuarto centenario de la fundación de Bogotá, y en el marco de esta efemérides «realizó y propició que algunos autores nacionales produjeran los primeros escritos sobre aspectos históricos y analíticos de la música académica, popular, tradicional, indígena y arqueológica del país».<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Carlos Miñana: “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional”, *Revista Acontratiempo* No. 13, mayo de 2009; e “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: Campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada”, *Revista Acontratiempo* No. 14, diciembre de 2009.

<sup>16</sup> Ver: Bermúdez y Cortés (eds.) *Musicología en Colombia: Una introducción*. Textos, 5. (Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2001).

<sup>17</sup> E. Bermúdez. “La Universidad Nacional...” 23, 25.

En 1949 Daniel Zamudio (1885-1952) publicó *El Folklore Musical en Colombia*, un intento por hacer una mirada histórica de la música tradicional en Colombia con fines evidentemente nacionalistas.<sup>18</sup> En la primera parte, dedicada al periodo precolombino, el autor lamentaba el escaso conocimiento disponible por lo que ofrecía en cambio información acerca de la vida musical entre los incas y los aztecas. La segunda sección abarcaba el largo periodo transcurrido «del descubrimiento al momento actual» (1949). Aquí Zamudio se aferraba a la idea, defendida por otros músicos de su tiempo (como Guillermo Uribe Holguín), de que la que se asumía como música tradicional colombiana era ante todo una herencia hispánica. Sin embargo, Zamudio aprovechaba, al tratar la cuestión de otros componentes étnicos en la música colombiana, para imponer una postura que hoy en día resultaría escandalosa por su claro contenido racista:

La intromisión de los negros africanos traídos por los españoles. Ellos vinieron con su música, que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario, y se impone, una depuración.<sup>19</sup>

Además, Zamudio intentaba describir las características musicales de algunos de los aires que le resultaban más representativos en la música tradicional de entonces, como el galerón, el bambuco, la guabina, el pasillo, el joropo, la danza, la cumbia, y la rumba. En su presentación, que entre otras cosas ilustra muy bien la manera en que los músicos de aquella generación incursionaron en las lides musicológicas al amparo de los debates sobre la música nacional, sobresalía la delimitación de perfiles melódicos y rítmicos a partir de lo que exhibían algunas piezas musicales concebidas por compositores de la primera mitad del siglo XX.

En 1951 salió a la luz *Canciones y Recuerdos*, un libro del músico santandereano Jorge Áñez (1892-1952) que tuvo el gran mérito de haber representado uno de los primeros y mejores esfuerzos por documentar la historia de la canción colombiana, haciendo de paso un catálogo muy completo de la vida y obra de los intérpretes y compositores más representativos en la escena de la música popular en Colombia desde finales del siglo XIX.<sup>20</sup> El largo título que lo acompañó al comienzo dice mucho de las aspiraciones globalizantes de su autor: *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco, nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. En efecto, no se trataba solamente de una reconstrucción histórica sino de toda una celebración de la música nacional, definida esta en función de la música tradicional y popular, luego de largas décadas de discusión en torno al nacionalismo musical entre los músicos del país. Sin duda, la historia ha sido un efectivo vehículo de legitimación de identidades nacionales, y en el caso de Áñez, tomaba la forma de una compilación rigurosa y notablemente documentada, de los que en su opinión –y en la de muchos otros– eran sus mejores exponentes. En cierto sentido, se puede considerar a Jorge Áñez el precursor de toda una tradición de escritura sobre música colombiana que, desde el empirismo propio de su relativo distanciamiento del mundo académico y en consonancia con la esfera de los coleccionistas, las labores periodísticas, el recuento anecdótico y el afán anticuarista, se ha mantenido de forma más o menos ininterrumpida a través del trabajo de escritores como Hernán Restrepo Duque, Heriberto Zapata Cuencar, José I. Pinilla Aguilar, Orlando Marulanda, Alfonso de la Espriella y Jaime Rico Salazar.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Daniel Zamudio. “El Folklore Musical en Colombia”, suplemento de *Revista de Indias*, No. 14, Mayo-Junio (1949).

<sup>19</sup> Daniel Zamudio, “El Folklore Musical en Colombia” en Bermúdez y Cortés (eds). *Musicología en Colombia*, 135. Sobre el racismo de Zamudio, ver González H., “Los estudios...”, 152-153.

<sup>20</sup> Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 1990 [1951]).

<sup>21</sup> Hernán Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones: cronicón musical* (Bogotá, Tercer Mundo, 1971), *A mí cánteme un bambuco* (Medellín, Autores antioqueños, 1986) y *La música popular en Colombia* (Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, 1998); Heriberto Zapata Cuencar, *Compositores colombianos* (Medellín, Carpel, 1962) [también de Zapata C.: *Compositores vallecaucanos* (1968), *Compositores nariñenses* (1973) y *Compositores antioqueños* (1973); José I. Pinilla, *Cultores de la Música Colombiana* (Bogotá: Edición del autor, 1980); Octavio Marulanda, *Lecturas de Música Colombiana* (Bogotá: Alcaldía Mayor, 1990); Alfonso de la Espriella, *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero* (Bogotá: Norma, 1997); y Jaime Rico Salazar, *La canción colombiana: Su*



Cuatro años antes que Zamudio y seis años antes que Añez, el presbítero, abogado y músico José Ignacio Perdomo Escobar (1913-1980) había publicado la primera edición de su libro *Historia de la Música en Colombia*, que a su vez ya había aparecido en forma embrionaria en 1938 como “Esbozo Histórico sobre la Música Colombiana” dentro del ya mencionado *IV Boletín Latinoamericano de Música*, bajo el auspicio de Francisco Curt Lange. En su texto, Perdomo se propuso historizar la vida musical en el país desde tiempos prehispánicos, considerando en el recuento algunos aspectos sobre la «cultura musical en la Colonia» y un conjunto de personalidades asociadas al ámbito musical nacional en el siglo XIX y la primera parte del XX. Se trata sin duda de un largo recorrido a partir de la bibliografía secundaria disponible hasta entonces, y de algunas fuentes primarias como crónicas de indias, prensa, escritos testimoniales del siglo XIX, y archivos musicales como el de la catedral de Bogotá.<sup>22</sup> En comparación con el espacio dedicado a la Colonia o al siglo XIX, las referencias sobre el siglo XX en la obra del religioso son más bien exiguas. Sobresalen sin embargo las menciones relativas al Conservatorio Nacional de Música, y con ello a la trayectoria de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) en el capítulo XXI, al músico vallecaucano Antonio María Valencia (1902-1952) y a los «últimos valores», es decir otros compositores destacados de la primera mitad del siglo (capítulos XXIII y XXXIV), y finalmente, las menciones sobre el «folklore musical de Colombia» en el capítulo XXV. En esto último, Perdomo hace una delimitación de ritmos musicales similar a la de Zamudio, más parca a nivel técnico pero con más referencias de instrumentos y géneros musicales tradicionales, así como de compositores reconocidos por aquella época en el medio de la música popular.

La obra de Perdomo Escobar esta indudablemente embebida de muchas de las características que resultaron de la conjunción de la historia de la música con la historiografía del siglo XIX, por cierto, lugar común en casi todas las historias de la música producidas en latinoamérica durante el siglo XX. Primero, la preponderancia del historicismo y del paradigma positivista; segundo, la historia de grandes personajes –en este caso grandes compositores– como hilo conductor de la narrativa, cosa que conlleva al desafortunado equiparamiento de la historia de la música con el recuento biográfico de algunos de sus músicos prominentes; tercero, la producción en masa de historias nacionales como discursos apologéticos sobre la identidad; y cuarto, una visión de la historia marcadamente evolucionista y eurocentrista.<sup>23</sup> Esto último es especialmente notorio en la distinción antitética entre «folklore musical» y «música» propiamente dicha que domina implícitamente todo el texto de Perdomo, pero que se fortalece a medida que va llegando al siglo XX. Para Perdomo Escobar, como para muchos otros intelectuales de su época, lo folclórico –que alude a toda la carga tradicional de lo campesino, lo negro, y lo indígena– aparece como la expresión de un pasado musical remoto y estático, y en últimas, un estado estético inferior en comparación con la música académica de herencia europea.<sup>24</sup> En palabras del propio Perdomo Escobar:

La música indígena colombiana parece estar desprovista de realismo y de estética; se nota la ausencia de motivos aprovechables, se caracteriza por el estado primitivo y rudimentario que se nota en los principios de la historia de la música.<sup>25</sup>

---

*historia, sus compositores y sus mejores intérpretes* (Bogotá: Norma, 2004). Acerca de los trabajos de Restrepo Duque, Zapata Cuencar, De la Espriella y Rico Salazar, ver Santamaría, “Estado del arte...”, 90-91, 94-95 y 97-98.

<sup>22</sup> José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1963, 3ra edición). El trabajo de Perdomo se basa ampliamente en el trabajo de Osorio Ricaurte, “Breves apuntamientos...” (1879) que ya se mencionó, y en otros dos que no se habían enunciado: Gustavo Santos. “De la Música en Colombia”, Revista *Cultura*, Vol. II, No. 12 (1916) 416-433; y Andrés Martínez Montoya. “Reseña Histórica sobre la Música en Colombia desde la época colonial hasta la fundación de la Academia Nacional de Música” (1932).

<sup>23</sup> Bermúdez, “Historia de la música...”, 5-17.

<sup>24</sup> Bermúdez, “Historia de la música...”, 16

<sup>25</sup> Perdomo, *Historia*, 13

Además, esta lectura de lo folclórico desde la mirada de la historia musical europea es notoria en la misma distribución de los capítulos. La música académica y los compositores que la cultivaron en nuestro país son protagónicos en el relato, mientras que la música popular, sus características y gestores, son relegados a consideraciones finales o a apéndices. Pero sobre todo, como se expuso líneas arriba, es una prueba latente de las contradicciones que reinaban en las relaciones entre historiografía y musicología a mediados del siglo XX. Por un lado, se trata de una obra aferrada al uso de periodos cronológicos fijos –época precolombina, conquista, colonia, independencia, república– determinados por cambios políticos y no por aspectos culturales (o musicales) como debería ser el caso. Además, como lo expresa también Bermúdez con base en Melo, se ciñe a elementos especialmente característicos de la historiografía tradicional, entre ellos, la «insistencia en la historia institucional (militar y política)», una «concentración en los siglos XVI y XIX (las dos épocas heroicas)» y la «preocupación por el papel de la iglesia en la cultura nacional».<sup>26</sup> Y por otro lado, la desvinculación de la *Historia de la Música en Colombia* de Perdomo con buena parte de la historia –social, política, económica, o cultural– en Colombia es igualmente sorprendente. Esto hace que la música no solo quede aislada del resto de la historia sino prácticamente desprovista de un contexto histórico como tal.<sup>27</sup>

Más o menos en la misma línea se encuentran los textos de dos críticos musicales famosos por su carisma literario, Otto de Greiff y Hernando Caro Mendoza, y que aparecieron hacia 1989 en la *Nueva Historia de Colombia*, el famoso proyecto que dirigió Álvaro Tirado Mejía.<sup>28</sup> Para empezar, el texto de De Greiff, en coherencia con su estilo, no es en realidad un trabajo histórico. Se trata más bien de un ensayo inspirado en sus impresiones y opiniones personales sobre la música de Colombia, concentrado en preguntarse una vez sobre la existencia o no de una música realmente nacional, por lo que termina siendo una especie de eco anacrónico de los debates de comienzo de siglo. Por su parte, Hernando Caro elabora un inventario de prácticas musicales asociadas exclusivamente con el ámbito de la música académica, abundante en detalles y nombres pero carente casi por completo de un análisis histórico o musicológico propiamente dicho. Tras referirse escuetamente a la música prehispánica, colonial y del siglo XIX, Caro presenta una serie de semblanzas biográficas de compositores colombianos del siglo XX, al estilo de los recuentos que suelen aparecer en los programas de conciertos, brindando datos sobre su formación académica, su desempeño laboral, sus principales obras, y eventualmente haciendo alguna acotación sobre sus tendencias estilísticas más predominantes. Uno tras otro se suceden Guillermo Uribe Holguín, Jesús Bermúdez Silva, José Rozo Contreras, Antonio María Valencia y Adolfo Mejía (para la primera parte del siglo), seguidos de una serie de compositores posteriores y «nuevos» como Roberto Pineda Duque, Luis Antonio Escobar, Jesús Pinzón, Blas Emilio Atehortúa, Jacqueline Nova, y Francisco Zumaqué. Una vez más persiste, como una reminiscencia de los escritos de Perdomo Escobar, Restrepo Duque y muchos otros, la fórmula reduccionista que convierte la «historia de la música» en la «historia de los músicos».<sup>29</sup> Pero a pesar de esto, el trabajo de Caro tiene la virtud de visibilizar un conjunto de actividades musicales que por lo general resultan desconocidas más allá del círculo restringido de sus protagonistas, entre ellas, la participación de compositores extranjeros, el panorama formativo a nivel de conservatorios, academias, orquestas, y coros, y las grabaciones de música académica de compositores colombianos.

Finalmente, no se pueden pasar por alto los aportes de Andrés Pardo Tovar (1911-1972), en particular, por su interés en involucrar con propiedad los elementos metodológicos y críticos desarrollados por disciplinas como la musicología y la etnomusicología, en línea con la obra de

---

<sup>26</sup> Bermúdez. “Historia de la música...”, 12. La referencia de Melo proviene de: “Los estudios históricos en Colombia: Situación actual y tendencias predominantes”, *La Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: I.C.C., 1976).

<sup>27</sup> Bermúdez. “Historia de la música...” 11.

<sup>28</sup> Otto de Greiff, “La música de Colombia” y Hernando Caro Mendoza, “La música en Colombia en el siglo XX”, en Álvaro Tirado Mejía (dir.) *Nueva Historia de Colombia* Vol. VI (Bogotá: Planeta, 1989) 269-271 y 273-302.

<sup>29</sup> Caro, “La música en Colombia...”, 275-290; Bermúdez, “Historia de la música vs...”, 11, 17.

investigadores como Robert Stevenson y Charles Seeger. A nivel histórico, y en relación al periodo que nos ocupa, es importante traer a colación *La Cultura musical en Colombia*, el trabajo que Pardo Tovar publicó en 1966 dentro del macro proyecto de la Historia Extensa de Colombia.<sup>30</sup> Sin duda, este texto representaba una clara superación del paradigma establecido por Perdomo Escobar, pero curiosamente la obra del sacerdote siguió por un buen tiempo más divulgada entre profesionales y aficionados que la de Pardo Tovar, a pesar del interés manifiesto de este último por «reemplazar el texto “canónico”» del religioso.<sup>31</sup> Aunque abogado de formación, Pardo Tovar terminó por sumergirse en el estudio de la música popular colombiana, involucrando de paso un enfoque crítico, consonante con las ciencias humanas (y en particular con la sociología y la antropología) que por esos mismos años empezaban a establecerse en el país. Además Pardo Tovar incursionó, con mucho más rigor que sus predecesores, en la utilización de fuentes primarias como estrategia capital de su arquitectura histórica, cosa que de algún modo servía para abonar el terreno para la hasta entonces esquiva compenetración entre musicología e historia. Por estas razones, en opinión de Egberto Bermúdez, «sin estar inspirada en las mismas ideas» la obra de Pardo Tovar «puede considerarse equivalente a los trabajos de la llamada Nueva Historia de Colombia». Sin embargo, como también anota el profesor Bermúdez, puede que la antipatía que generó entre estos «nuevos historiadores» las actividades de la Academia Colombiana de Historia, que entre otras cosas patrocinó la publicación del trabajo de Pardo Tovar, explique «la significativa ausencia de la historia de la música en el ya legendario *Manual de Historia de Colombia*».<sup>32</sup>

### **3. Musicología, historia cultural, y la nueva formulación de las historias de la música en Colombia**

A partir la década de los 80 es posible notar un cambio favorable en el rumbo metodológico y epistemológico en los estudios histórico-musicales en Colombia. Aunque desde entonces hasta hoy ha crecido la cantidad de trabajos en este terreno así como el número de investigadores y de centros de enseñanza proclives a estos temas, sobresalen las actividades concebidas desde la sección de musicología del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. En particular, en cuanto a la historia de la música en la primera mitad del siglo XX se refiere, han resultado especialmente provechosos los aportes de profesores como Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Susana Friedmann, Carlos Miñana, y Jaime Cortés, entre otros. A riesgo de dejar por fuera algunas menciones importantes, exploraremos a continuación algunos trabajos significativos producidos por algunos de estos y otros investigadores.

Sin duda, el musicólogo Egberto Bermúdez es uno de los investigadores que más se ha interesado por integrar las perspectivas de la musicología, la etnomusicología y la historia cultural en el estudio del pasado musical de Colombia. Desde comienzos de la década de los ochenta, Bermúdez ha incursionado en una amplia gama de temáticas que incluyen la música indígena, campesina, caribeña, popular y académica, en un dilatado espectro cronológico que cubre los tiempos prehispánicos, el mundo colonial, y la vida musical en Colombia en los siglos XIX y XX. Sus trabajos exhiben un claro interés por combinar una mirada «interna», enfocada en los aspectos musicales propiamente dichos, con una mirada más «externa», que atiende al contexto histórico, social y cultural en el que tienen lugar las prácticas musicales. En otras palabras, se trata del estudio histórico de la música «en sí misma y en el contexto de la cultura», o más breve aún, del estudio de la música *por dentro y por fuera*.<sup>33</sup>

Con relación a las primeras décadas del siglo XX, cuatro trabajos de Egberto Bermúdez –un libro, dos artículos cortos y un artículo extenso– resultan suficientemente útiles para ilustrar estas ideas.

---

<sup>30</sup> Andrés Pardo T. *La cultura musical en Colombia*. Historia Extensa de Colombia, tomo 6 (Bogotá: Lerner, 1966).

<sup>31</sup> Bermúdez, “La Universidad...” 54.

<sup>32</sup> Bermúdez, “La Universidad...” 54.

<sup>33</sup> María Ester Grebe, “Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos” *Revista Musical Chilena*, XXX, No. 133 (1976) 5.

En primer lugar, publicó en el 2000 el libro *Historia de la Música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*, texto que en virtud de la calidad de la investigación, la belleza de la edición, y los CDs que lo acompañaban, no tardó en agotarse en los puntos de venta.<sup>34</sup> Se trata de una obra extensa, bien escrita, y documentada en un considerable rango de fuentes de información, primarias y secundarias. Frente a las primeras sobresalen los materiales musicales del Archivo de la Catedral de Bogotá, documentos incluidos en las colecciones del Archivo General de la Nación, y una extensa gama de vestigios provenientes de artículos y notas de prensa, testimonios legados por observadores directos, partituras, textos educativos, literatura costumbrista y relatos de viajeros, entre otras evidencias. Rompiendo con el modelo tradicional de organizar la historia en sucesivos y rígidos periodos cronológicos, el autor prefiere utilizar un criterio temático para la presentación del devenir de los procesos históricos que examina, teniendo en cuenta los diferentes ámbitos sociales en los que la música tuvo participación. Así, «la música en la Iglesia», la «música doméstica», «la música en las calles y en las plazas», los «espectáculos musicales», y «el estudio de la música», se convierten en las grandes categorías de análisis y exposición, aunadas con presentaciones sobre los «músicos» y los «instrumentos musicales», en un recorrido que abarca cuatro siglos. El resultado es altamente satisfactorio, si bien la narrativa y las interpretaciones dependen casi exclusivamente de los vestigios materiales –documentos, partituras, prensa, etc– dejando por fuera otras variables que también han jugado un papel determinante en la configuración de la historia de la cultura, tales como la memoria o la tradición oral. A pesar de esto, el libro representa sin duda la mejor mirada de conjunto sobre la historia de la música en la capital. Con respecto al siglo XX, casi todos los capítulos ofrecen información y conclusiones muy valiosas y contundentes que retoman con fidelidad los hallazgos obtenidos por otros investigadores, y que además, suelen constituir un aventajado punto de partida para nuevas indagaciones. Resultan particularmente importantes los aportes relacionados con los bailes y las canciones populares, y con el desarrollo de los espectáculos públicos –operas, zarzuelas, y conciertos– a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, así como con el surgimiento y consolidación de las industrias de entretenimiento –radio y discos– entre 1910 y 1940, y la dilucidación de la manera en que distintos géneros musicales populares se amalgamaron en el escenario artístico capitalino de esos años.

En segundo lugar, en “La música campesina y popular en Colombia. 1880-1930” Bermúdez realiza un balance de las manifestaciones musicales de entonces en relación con las agudas transformaciones que también se pueden percibir a nivel sociocultural en esos años.<sup>35</sup> Como muestra el autor, muchas de las estructuras musicales heredadas de la tradición hispánica (colonial) a nivel de formas de versificación, ritmos e instrumentos, habían permanecido relativamente inalteradas con la entrada del periodo republicano y el transcurrir de las primeras décadas del siglo XIX, pero luego, durante el periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, es posible reconocer algunas transformaciones paulatinas pero sustanciales en las expresiones musicales de índole popular. En este sentido, «se afianzan cada vez más los patrones y estructuras musicales de la canción y de la música de baile, ambos elementos esenciales de la cultura de masas europea» y que fueron cruciales en la configuración de las formas y estilos que terminaron por dominar la escena musical popular en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. En tercer lugar, en el texto “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”, Bermúdez hace una sintética presentación del trasegar de la artes musicales en Colombia durante todo el siglo XX, una historia marcada por el choque de alternativas y propuestas en la constitución de un discurso musical pretendidamente nacional.<sup>36</sup> El autor muestra que a diferencia del siglo XIX, donde el conocimiento de la música universal era escaso y las propuestas

---

<sup>34</sup> Egberto Bermúdez (con la participación de Ellie Anne Duque), *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938* (Bogotá: Fundación de Música, 2000). Los CDs contienen una selección de 46 piezas compuestas entre los siglos XVI y XX, grabadas especialmente para la edición del libro por algunos de los mejores músicos del país.

<sup>35</sup> Egberto Bermúdez, “La música campesina y popular en Colombia. 1880-1930”, *Gaceta*, 32-33 (1996) 113-120.

<sup>36</sup> Egberto Bermúdez. “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”, *Revista Credencial Historia*, No. 120, diciembre (1999) 8-10.

nacionalistas estaban «apenas en ciernes», en la primera parte del siglo XX la divulgación de la música europea fue mayor, mejoró la oferta educativa, aumentaron los impulsos compositivos con ínfulas de nacionalismo, y se consolidaron ritmos locales como el pasillo instrumental y el bambuco cantado. Pero por otra parte, Bermúdez explora los diferentes matices involucrados en un debate que fue central entre los músicos colombianos durante casi toda la primera mitad del siglo XX, que versó en la delimitación de las características musicales, líricas e ideológicas que debía exhibir la *música nacional*, y del que se pueden distinguir dos momentos cruciales. El primero, entre los años 20 y 30 y que giró en torno a la preferencia por lo académico o lo popular; y el segundo, hacia las décadas del 40 y el 50, y que tuvo que ver con la entrada de la música tropical costeña (léase bailable) en el círculo de la música nacional, dominada hasta entonces por la música andina del interior del país.

Y en cuarto lugar, vale la pena mencionar uno de los mejores textos producidos por Egberto Bermúdez hasta el momento, publicado hace cinco años en inglés, y en el que retoma, sintetiza, y amplía muchas de las ideas desarrolladas en trabajos anteriores, pero a la luz de un sugestivo marco narrativo e interpretativo: la historia de la canción.<sup>37</sup> Se trata de un artículo de casi un centenar de páginas, abrumadoramente documentado, y construido sobre todo con base en fuentes secundarias, en un esfuerzo por abarcar un inmenso sector de la bibliografía disponible sobre música colombiana hasta el momento. Una bibliografía que, dicho sea de paso, incluye trabajos de diversa índole, desde monografías académicas, estudios globales y crónicas periodísticas, hasta textos de canciones, catálogos discográficos y documentos de coleccionistas, entre otros materiales. Por esta razón, bien puede considerarse el trabajo de Bermúdez como una reelaboración crítica de una tradición temática que, como vimos, había sido explotada casi exclusivamente desde el estilo empírico propio de la crónica periodística y la recopilación de anécdotas. Dicho en breve, el autor examina el desarrollo de la canción colombiana a lo largo de un siglo, considerando al mismo tiempo aspectos musicales e históricos en torno al protagonismo de compositores e intérpretes, las letras de las canciones y su relación con procesos políticos, sociales o económicos, el desarrollo de la radio y la industria fonográfica en las primeras décadas del siglo XX, y el papel de la música popular en la conformación de identidades regionales y nacionales. Sin duda, este último es uno de los temas mejor logrados y más pertinentes del trabajo. Bermúdez muestra, apoyado de no pocos ejemplos de canciones, qué durante las primeras décadas del siglo XX, se hizo cada vez más evidente la exaltación de valores y filiaciones regionales en las creaciones musicales colombianas con el surgimiento de un considerable número de canciones «emblemáticas» o «himnos regionales» en el escenario artístico nacional. Además, aunque «las canciones sobre eventos reales son raras en nuestros repertorios», el autor rastrea algunos ejemplos muy ilustrativos de la vinculación entre textos de canciones y coyunturas noticiosas, como el merengue *El toque de queda* compuesto por Guillermo Buitrago en alusión a las medidas tomadas luego de la insurrección popular del 9 de abril de 1948 en Bogotá, o el famoso porro de los años 40 *El caimán* (ó *Se va el caimán*), atribuido a José M. Peñaranda, que parece llegó a tener fuertes connotaciones políticas en diferentes lugares.<sup>38</sup>

De igual forma, el conocimiento sobre la historia de la música en Colombia también se ha nutrido a partir de los trabajos de la musicóloga Ellie Anne Duque, en particular en cuanto a los siglos XIX y XX se refiere. Sus escritos reflejan un gran conocimiento de las formas estilísticas de cada periodo, y es efectivamente en el análisis de los aspectos estrictamente musicales en donde reside la principal fortaleza de sus escritos. Sin duda esto ha contribuido a la formalización de muchas de las apreciaciones que se tenían sobre el pasado musical del país, particularmente, en relación con el perfil estilístico de algunos compositores. Justamente, en cuanto a la historia musical colombiana de la primera mitad del siglo XX se refiere, sobresalen sus estudios concentrados en el análisis de la

---

<sup>37</sup> Egberto Bermúdez, “From Colombian «national» song to «Colombian song»: 1860-1960”, *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Special Issue: Popular song in Latin America*. (Berlin-New York: Waxmann, 2008) 167-261.

<sup>38</sup> Bermúdez, “From Colombian...” 182, 186-197.

obra musical de compositores específicos, entre ellos, Guillermo Uribe Holguín, Emirto de Lima, Luis A. Calvo, Antonio María Valencia y Luis Alberto Escobar.<sup>39</sup> Así mismo, es bien conocido su trabajo *La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX*, presentado originalmente como requisito para acceder a la categoría de profesora titular de la Universidad Nacional, y publicado posteriormente dentro de la colección de la Gran Enciclopedia de Colombia.<sup>40</sup> En este escrito, Duque da cuenta del devenir artístico musical en Colombia en los dos últimos siglos, prestándole especial atención a los repertorios disponibles, las preferencias estéticas, y los principales estilos en materia compositiva. Tras algunas referencias sobre la música en los años de la Independencia, la autora explora la conformación de las sociedades de conciertos, la apropiación de un hábito romántico y costumbrista por parte de los compositores, el auge de la ópera en las principales ciudades, y los avances en la educación musical formal. Luego, al entrar en el siglo XX, el protagonismo es para los compositores más destacados en las arenas de la música académica. En virtud de la formación especializada de la autora, la presentación se enriquece con la descripción detallada de los elementos musicales que sobresalen en la obra de estos compositores, cosa lograda por medio del análisis riguroso de sus partituras y la vinculación de sus propuestas musicales con el contexto musical global, todo lo cual, constituye un trabajo musicológico excepcional. Sin embargo, al mismo tiempo, ni la sociedad ni otras músicas ni otras realidades históricas son convidadas al análisis, con lo que «la cultura musical en Colombia» queda definida exclusivamente a partir del despliegue artístico de sus mejores compositores de música académica.

Otros trabajos que privilegian el análisis musical con partituras en el estudio de casos concretos dentro del periodo que nos atañe son los de Mario Gómez-Vignes, León Darío Montoya Montoya, y Ana María Trujillo. El primero, compositor y musicólogo chileno, es el autor de una extensa y detallada publicación centrada en la obra musical del compositor vallecaucano Antonio María Valencia, y que en virtud de su profundidad y rigor a nivel técnico recibió en 1993 una mención honorífica con el premio «Robert Stevenson» de musicología otorgado por la O.E.A.<sup>41</sup> Por su parte, Montoya dirigió una interesante investigación alrededor de la figura del también vallecaucano Jerónimo Velasco, en donde si bien trató de combinar los insumos de su doble formación como músico e historiador, el carácter del trabajo es casi exclusivamente musicológico. Hay en la pluma de Montoya algunas insinuaciones teóricas proclives al terreno de la historia cultural, pero en general, las secciones históricas se limitan a dar un pequeño esbozo biográfico de Velasco y del contexto inmediato de algunas de sus obras, en particular, aquellas que Montoya selecciona para realizar un análisis musical, ese sí (aunque esquemático a ratos) completo y detallado.<sup>42</sup> Con todo, el trabajo de Montoya, y sin duda el de Gómez-Vignes, tienen el gran mérito de recopilar materiales musicales dispersos y de realizar inventarios ordenados y minuciosos del catálogo de obras de estos compositores, tarea por demás útil para las faenas de no pocos intérpretes y educadores. Por último, Ana María Montoya realizó, como disertación en su doctorado en música, una aproximación musicológica muy interesante a cuatro propuestas musicales que, en la forma de composiciones para piano y violín, representan cuatro perspectivas del nacionalismo musical durante el siglo XX en el sector de la música académica.<sup>43</sup> Tras caracterizar los elementos musicales que subyacen a los aires tradicionales que inspiraron las empresas nacionalistas de no pocos compositores, y tras considerar rápidamente el proceso histórico mismo del nacionalismo musical en el país desde el

---

<sup>39</sup> E. A. Duque: *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular*, (Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980); *J. M. Emirto de Lima (1890-1972) Antología: pasillos, danzas y canciones*. (Bogotá: Fundación de Música, 2001); “Luis A. Calvo en el cincuentenario de su muerte” *Credencial Historia* 72 (1995) 12-15; “Valencia, Antonio María”, *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Oxford University Press, v. 26 (2001) 205-206; y “Luis Antonio Escobar. Neoclasicismo y nacionalismo, gratos de oír”, *Credencial Historia* 120 (1999) 12.

<sup>40</sup> Ellie Anne Duque, “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, vol 7 (Bogotá: Circulo de Lectores, 2007) 89-110.

<sup>41</sup> Mario Gómez-Vignes, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 2 tomos (Cali: Corporación para la cultura, 1991).

<sup>42</sup> León Darío Montoya Montoya, *Jerónimo Velasco y su música* (Cali: Universidad del Valle, 2010).

<sup>43</sup> Ana María Trujillo, *Colombian Nationalism: Four perspectives for violin and piano* (PhD dissertation in Musical Arts, The University of Memphis, 2011).

siglo XIX, la autora realiza un riguroso análisis musical de cuatro piezas con el fin de hacer manifiestas cuatro etapas (léase cuatro generaciones) en el desenvolvimiento del nacionalismo musical en Colombia en el último siglo. Los convidados al análisis son: Guillermo Uribe Holguín, Adolfo Mejía, Luis Antonio Escobar y Andrés Posada.<sup>44</sup>

Para terminar esta sección, es indispensable referirse al trabajo de Jaime Cortés sobre *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día*, investigación concebida inicialmente como la tesis de maestría del autor.<sup>45</sup> Se trata de un estudio monográfico a partir de una fuente excepcionalmente rica –la colección de 226 partituras publicadas por el periódico *Mundo al Día* entre 1924 y 1938– por medio de la cual el autor logra evidenciar aspectos muy importantes relacionados con la sociedad y la cultura musical colombiana en las primeras décadas del siglo XX. Con un tratamiento muy sistemático de las fuentes, el autor logra realizar una caracterización muy completa de esta colección de partituras en términos de los perfiles de los músicos, el repertorio y los géneros musicales, el contexto histórico-social, y el principal debate en que se inscribió: la delimitación de la música nacional. En efecto, a través de sus páginas y de las partituras que publicaba, el periódico *Mundo al día* se involucró activamente en una discusión en torno al papel de la música en la definición de lo nacional. No se trataba solamente de divulgar compositores y obras musicales, sino de sentar el canon dominante de lo que era y debía ser la música colombiana. En ese sentido, la muestra de compositores y de obras contenidas en la colección son reflejo del escenario musical de comienzos de siglo así como de la manera en que dichos productos musicales eran apreciados y consumidos por la sociedad en el contexto de las nacientes industrias discográfica y radial.

La escena musical colombiana de la primera mitad del siglo XX estuvo dominada por una prolífica generación de músicos nacidos en su mayoría durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Herederos de la tradición costumbrista y de las sociedades musicales del siglo XIX, los músicos de aquella generación gestaron sus obras al amparo de discusiones sobre cómo se debía transcribir un bambuco o cuál era el ritmo “más colombiano”, sobre si la música nacional debía estar inspirada en la música popular –urbana y campesina– o en la música académica europea, o incluso, si tal cosa como la “música nacional” era un proyecto viable en virtud de la fuerte presencia de ritmos y modelos musicales procedentes de otras tradiciones musicales (particularmente, hispánica, norteamericana, argentina, y afrocubana). En estas discusiones, Jaime Cortés profundiza en las posturas de los dos bandos que ya había delineado Egberto Bermúdez en su artículo de 1999. Así mismo, el profesor Cortés procura ubicar a la colección de partituras en su respectivo contexto histórico, particularmente en términos de la vida social, las prácticas culturales, las condiciones económicas, y las coyunturas políticas que exhibía Colombia en los años 20 y 30. En esto resulta interesante e ilustrativa la relación que se establece entre las piezas musicales publicadas y algunas noticias de la época, igualmente cubiertas con entusiasmo por el periódico.

#### **4. Confluencias de música, sociedad, cultura e historia**

Ahora vale la pena considerar algunas propuestas investigativas más que ejemplifican una tendencia especialmente atractiva y vigorosa dentro del rumbo actual de los estudios histórico musicales en Colombia, o al menos, de las investigaciones en ciencias humanas que consideran la música como una variable indispensable en el análisis de la historia de la cultura. Para empezar, el investigador español Jesús Martín-Barbero, experto en antropología y semiótica, es el autor de un artículo titulado “De la telenovela al vallenato, memoria popular e imaginario de masa en Colombia”, en

---

<sup>44</sup> Trujillo, *Colombian Nationalism*, 72-132. Las piezas son: el tercer movimiento de la Sonata Op. 7 No.1 de Guillermo Uribe Holguín; *Lopeziana*, de Adolfo Mejía; la sonata No.3 de Luis Antonio Escobar; y el Dúo rapsódico con aires de currulao de Andrés Posada.

<sup>45</sup> Jaime Cortés, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día, 1924-1938*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004).

donde la narrativa histórica es subsidiaria de un análisis en torno a la relación entre medios masivos de comunicación, música y cultura popular.<sup>46</sup> Sin proponerse escribir una historia del vallenato ni nada por el estilo, Martín-Barbero examina el proceso a través del cual este género se ha consolidado dentro de la oferta de músicas populares en el país, proporcionando un esquema interpretativo que bien podría adaptarse con facilidad al caso de otros géneros de música popular. Como es bien sabido, las primeras grabaciones discográficas privilegiaron la música andina (bambucos, pasillos y danzas) pero hacia los años 40 ganó más reconocimiento comercial la músicaailable costeña y con ella, un género que solo años más tarde se conocería como *vallenato*. Así pues, de la mano del disco y de la radio, se empezó a consolidar el ya iniciado proceso de *desterritorialización* de muchos ritmos locales, bien hacia lo regional o lo nacional, es decir, un proceso de ampliación de las fronteras de consumo de estilos musicales determinados, entre ellos el vallenato, con evidentes repercusiones en la constitución de referentes identitarios de tipo regional o nacional.<sup>47</sup>

También dentro de las investigaciones recientes sobre la música popular costeña se encuentra el ya famoso trabajo del antropólogo británico Peter Wade enfocado en el estudio de la interrelación entre los categorías de raza e identidad en el proceso de consolidación de la música popular de la costa atlántica colombiana a lo largo del siglo XX.<sup>48</sup> El autor explora el devenir histórico de la música tropical costeña desde los años 40 en el marco del desarrollo de la industria fonográfica y los procesos de urbanización, haciendo uso de fuentes documentales de archivo así como de un considerable número de entrevistas y de su experiencia de trabajo de campo etnográfico en nuestro país. Wade examina las relaciones entre ideologías de raza y nación, las dinámicas de tradición y modernidad, y en especial, el papel de la música en la configuración de identidades de tipo nacional y regional, mostrando la forma en que se ha gestado una suerte de tropicalización en los gustos y en los referentes identitarios de la nación. Para esto, Wade identifica los discursos identitarios más recurrentes tales como los de hibridación racial o cultural (mestizaje) y los del multiculturalismo, y en los que la música ha tenido un papel protagónico, bien para contradecirlos o para respaldarlos. Así pues, se trata de un texto magistralmente escrito, muy bien documentado, y que cumple su cometido: ver la manera en que una música como la costeña, tan marginal y contraria a los discursos hegemónicos de identidad de comienzos de siglo, logró eventualmente alcanzar un incuestionable éxito comercial y popular, y constituirse en un referente cultural fundamental en la construcción moderna de la idea de nación colombiana. Además de hacer un aporte sustancial al reducido campo de los estudios históricos sobre la música popular colombiana, una de las contribuciones más valiosas del trabajo de Wade es la consideración de la música popular como medio de representación, reflejo, constitución, expresión y negociación de identidades culturales. Todo esto desde una mirada histórica en la que intervienen además filiaciones geográficas, ideas culturales de raza, género y sexualidad, y cuestiones económicas y de mercado, circunscrito por un análisis primordialmente cultural, o mejor, de la música en la cultura. No obstante, salvo algunas pocas transcripciones de partituras, el trabajo de Wade adolece de un consistente estudio de los materiales musicales propiamente dichos, cosa que sin duda hubiese resultado muy provechosa, por ejemplo, a la hora de ampliar el plano comparativo e interpretativo en la relación entre géneros y regiones.

Por su parte, el antropólogo Pablo Mora Calderón escribió “Contribuciones al cancionero infame de Colombia”, un texto que presenta una sintética pero brillante presentación sobre el periodo de *La*

---

<sup>46</sup> Jesús Martín Barbero, “De la telenovela al Vallenato. Memoria popular e imaginario de masa en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*. N° 10. Bogotá (1998) 60-68

<sup>47</sup> Barbero, “De la telenovela al vallenato...”, 66; Ver además: Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Bogotá: Norma, 2003) 12-13; Rito Llerena, *Memoria cultural en el vallenato: Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana* (Medellín: Universidad de Antioquía, 1985) 238.

<sup>48</sup> Peter Wade, *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia* (Chicago & London: University of Chicago Press, 2000).



*Violencia* en Colombia visto desde la música.<sup>49</sup> Lo interesante, más que el recuento de los hechos violentos y políticos ya conocidos, es la consideración de expresiones musicales que, aunque marginales, acompañaron esos acontecimientos, antes, durante y después del período en cuestión. Por ejemplo, algunas canciones dan cuenta de la vida y devenires de guerrilleros emblemáticos como Efraín Valencia (el General Arboleda), Jesús María Oviedo (el General Mariachi) y Guadalupe Salcedo. Dichas manifestaciones musicales han aparecido principalmente a manera de canciones populares, la mayoría ajenas a los círculos comerciales de la industria fonográfica y a los cánones musicales de la llamada música tradicional colombiana. De hecho, muchas de estas canciones presentan características musicales y líricas más cercanas a los corridos mexicanos y se encuentran todavía en el repertorio de intérpretes o conjuntos musicales marginales y muy localizados. Con singular acierto, Mora Calderón combina elementos metodológicos y narrativos propios de la historia, la etnografía, la etnomusicología y la sociología de la música, para elaborar un texto atractivo, con un sustrato investigativo riguroso y original, contundente en sus conclusiones, y que sin duda constituye un aporte fundamental para los estudios sobre la historia de Colombia. En este caso la historia así, a secas, sin más apellidos.

El autor de estas líneas realizó recientemente una investigación centrada en la figura del compositor colombiano Luis A. Calvo (1882-1945) con el ánimo de elaborar una biografía histórica en la que se combinasen aportes epistemológicos y metodológicos provenientes de la antropología histórica, la etnografía y la musicología.<sup>50</sup> En líneas generales, a la vez que se registra el tránsito biográfico del personaje en cuestión y se estudian los principales contornos estilísticos de su obra musical, la consideración de la vida individual es utilizada como ventana (o prisma) hacia temas más amplios relacionados con la historia cultural de Colombia en la primera mitad del siglo XX, entre ellos, la introducción de las industrias del disco y la radio, los modos de visualización de artistas y compositores, la interacción entre artistas y audiencias, la generación del centenario, el mundo sociocultural en el leprocomio de Agua de Dios, la vida económica de los músicos, la delimitación de ciertos gustos estéticos en el ámbito de la música popular y la relación de esto con los incandescentes debates alrededor de la identidad y la música nacional, entre otros asuntos. Así mismo, en virtud de las características encomiásticas y simbólicas inherentes a la larga tradición biográfica adscrita al caso de Calvo, el trabajo también intenta realizar una revisión crítica de la forma en que se ha construido la imagen histórica de este músico santandereano.

Finalmente, la etnomusicóloga Carolina Santamaría está por lanzar un libro que a todas luces constituye uno de los mejores aportes hechos recientemente al campo disciplinar de los estudios histórico-musicales en Colombia enfocados en la primera mitad del siglo XX, y para los propósitos de este artículo es sin duda un ejemplo muy interesante de apertura interdisciplinar. Se trata de *Nacionalistas, ciudadanos y cosmopolitas: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930s a 1950s*, un trabajo que constituye una versión mejorada de la disertación de doctorado en etnomusicología que presentó la autora en 2006, y que por su enfoque disciplinar y su perfil metodológico «se ubica en una posición intermedia entre la musicología histórica, la etnomusicología y los estudios culturales».<sup>51</sup> Por esta razón, y por su interés en realizar un análisis primordialmente sociocultural de la escena musical medellinense (a costa de una relativa disminución en el enfoque musicológico propiamente dicho) hace que el trabajo de Santamaría se ubique en una línea de estudio muy afín con propuestas investigativas como las de Peter Wade. Aunque evidentemente los análisis musicales nunca desaparecen de los intereses de la autora, el énfasis del trabajo recae esencialmente en la identificación «de procesos globales relacionados con

---

<sup>49</sup> Pablo Mora C, “Contribuciones al cancionero infame de Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, No. 10 (Bogotá, 1998) 23-35.

<sup>50</sup> Sergio Ospina Romero. *Luis A. Calvo, su música y su tiempo* (Tesis de grado, Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2013).

<sup>51</sup> Carolina Santamaría Delgado, *Nacionalistas, ciudadanos y cosmopolitas: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930s a 1950s* (Bogotá: Banco de la República, 2009 [En prensa, 2013] 6.

la recepción, circulación y los usos sociales que se le da a la música socialmente». Dicho de otra manera, sobresale la intención de «interpretar la evolución de los hábitos de escucha» que se gestaron en torno al bambuco, el tango y el bolero en Medellín entre los años 30 y 50 del siglo XX. En ese sentido, el texto de Santamaría convoca preguntas de investigación que en muchos sentidos trascienden los objetivos tradicionales, recurrentes, y por momentos todavía decimonónicos a nivel historiográfico, de querer escribir una historia «integral» de tal o cual género musical o de la música en uno u otro lugar y en determinado periodo histórico. Y sin duda, al involucrar en ello categorías relacionadas con el «consumo cultural», el «intercambio material de productos culturales» en el ámbito de la música popular, «el disfrute estético», y el «capitalismo musical», así como al abordar cuestiones directamente asociadas a conceptos como identidades colectivas, raza, género, o imaginarios de nación y clase, entre otros, resulta evidente la influencia teórica y epistemológica de disciplinas como la antropología y de corrientes transdisciplinarias como los estudios culturales. Confluencias académicas que, vistas en conjunto y aunadas con un riguroso examen de los materiales históricos, enriquecen ampliamente el panorama de la investigación y de la historia musical misma.

La autora examina sucesivamente el desarrollo de identidades colectivas por medio de la consideración de tres «categorías analíticas» (*nacionalistas*, *ciudadinos* y *cosmopolitas*) asociadas directa y respectivamente con el progresivo establecimiento de «hábitos de consumo» de tres géneros de música popular en Medellín: el bambuco, el tango y el bolero. Sin embargo, lejos de asumir una relación unívoca e independiente entre una identidad y un género musical particular, Santamaría muestra la manera en que unas y otros se superponen en el curso de complejos y por momentos contradictorios procesos ligados, por un lado, con el surgimiento de toda una serie de imaginarios modernos de clase y adscripción social y el empoderamiento de múltiples «regímenes de colombianidad», y por otro, con la consolidación de la música popular como principal oferta de entretenimiento al amparo de los discos, la radio, la televisión y las presentaciones musicales en vivo.<sup>52</sup>

## Conclusión

La historia de la música en Colombia es un campo disciplinar que si bien convoca un número cada vez mayor de investigadores está aún en espera de su afianzamiento dentro del escenario académico del país. A pesar de contar con una tradición relativamente extensa de trabajos, muchos de estos se han producido desde presupuestos metodológicos poco sofisticados y al amparo de modelos investigativos mayormente desarrollados de forma empírica, lo cual ha sido el resultado de, al menos, dos divorcios implícitamente institucionalizados a lo largo de casi todo el siglo XX. El primero, cimentado en el hecho de que muchos de los trabajos pioneros fueron realizados por escritores poco especializados a nivel histórico y musicológico y que en su mayoría permanecieron más bien al margen de la academia y de sus insumos técnicos y epistemológicos. En consecuencia, muchos de sus trabajos resultan mucho más cercanos, por un lado, al paradigma historicista propio del siglo XIX, y por otro, a prácticas de campo en apariencia afines con la antropología pero manifiestamente empíricas y acríticas. Pero curiosamente, tales enfoques, embebidos además de un estilo mucho más colindante con la crónica periodística y el afán anticuarista, lejos de ser exclusivos de los trabajos gestados en los albores de la musicología histórica en el país permanecen vigentes en varios de los trabajos que sobre la música y los compositores colombianos de la primera mitad del siglo XX se siguen publicando a comienzos del siglo XXI. Y la segunda ruptura, la que protagonizaron musicología e historia, se explica tanto en la entrada tardía de la musicología especializada en el país, como en el poco interés que por mucho tiempo tuvieron los estudios

---

<sup>52</sup> Otro de los investigadores que ha realizado aportes muy importantes en el estudio de la historia de la música en Medellín durante la primera mitad del siglo XX es Fernando Gil Araque: *Ecos, con-textos y des-conciertos: La composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia 1948-1951 patrocinado por Fabricato* (Informe de investigación, Universidad EAFIT, Medellín, 2003).

histórico-musicales dentro de la agenda investigativa de los historiadores profesionales. De hecho, resulta razonable pensar que justamente la escasa atención prestada por la academia al estudio del pasado musical del país tuvo mucho que ver en el establecimiento y la consolidación de esa tradición poco especializada ya descrita.

Sin embargo, aún cuando todavía requiere una mayor maduración en sus prácticas investigativas, la historia de la música en Colombia ha exhibido desde los años 80 avances poco desdeñables, que desde varios puntos de vista son el resultado de la superación de muchas de las limitaciones esbozadas con la consideración del trabajo de los pioneros y sus sobrevivientes. Entre ellas, vale la pena resaltar al menos cuatro cosechas epistemológicas especialmente valiosas. Para empezar, la incursión en el análisis musical (bien de partituras o de grabaciones) con el fin de cuestionarse sobre los sonidos musicales mismos en el pasado, y trascender de paso la recurrente tendencia a reducir la historia de la música al recorrido biográfico de algunos músicos o ciertas instituciones. En segundo término, una cada vez más acusada cooperación entre musicología e historia cultural, no solamente por los aportes metodológicos de cada disciplina sino por la renovación misma de los problemas de investigación que se plantean para las investigaciones. En tercer lugar, la amplitud de los géneros musicales considerados en las indagaciones históricas y en los análisis musicales, así como en las regiones representadas. Aunque todavía sobresale la primacía de la capital, sus músicos y su perspectiva en las historias de la música, poco a poco se han abierto paso estudios que se concentran en la dilucidación de procesos históricos y musicales del todo relevantes en otras zonas del país, y cuyas conclusiones han llegado incluso a cuestionar muchos de los presupuestos que se tenía sobre la construcción histórica de lo “nacional”. Y por último, no hay duda de que de la mano con una mayor apertura hacia lo interdisciplinario, y en particular, al amparo de un diálogo más fluido entre los asuntos musicales del pasado y algunos enfoques conceptuales provenientes de la antropología, la sociología y los estudios culturales, el escenario de las historias de la música se ha tornado mucho más interesante, y sin duda, más académico y más formal a nivel teórico y metodológico. De todo ello, sobresalen los trabajos que, sin descuidar la mirada «internalista» (musicológica) han llevado a un plano de mayor consistencia los esfuerzos por realizar estudios de la música en la cultura y en el contexto de sociedades y momentos históricos determinados.

El anterior texto ha presentado una selección de trabajos que resultan significativos y en cierto modo ilustrativos de la manera en que se ha dado un tránsito desde la crónica anecdótica hacia la interdiscipliniedad en el terreno de los estudios sobre la historia de la música en Colombia concentrados en la primera mitad del siglo XX. Salta a la vista el hecho de que las mayores debilidades así como las mejores propuestas han tenido que ver respectivamente con un mayor distanciamiento y con la eventual alineación en las perspectivas de la historia, la musicología, la antropología, y otras disciplinas en donde la indagación por el pasado musical ha entrado a ser parte de sus agendas investigativas. Sin lugar a dudas, todavía es largo el camino por recorrer pero igualmente amplias y promisorias son las herramientas y los medios a nuestra disposición.

## Obras citadas

- Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá. Colección Lecturas de Música Colombiana, vol. 5, 1990.
- Bermúdez, Egberto. “Historia de la música vs. Historias de los músicos”, *Revista Universidad Nacional*, I, No. 3, Oct-Nov (1985) 5-17.
- “Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-1970” en Coriun Aharonian (ed.) *Música, musicología y colonialismo*. (Montevideo: Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”, 2011) 101-158.

- . “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos” en *Miradas a la Universidad*, 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección de divulgación cultural (2006): 7-83.
- . “La música campesina y popular en Colombia. 1880-1930”, *Gaceta, Colcultura*, 32-33 (1996): 113-120.
- . “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?” en *Revista Credencial Historia*, No. 120, diciembre (1999): 8-10.
- . *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.
- . “From Colombian «national» song to «Colombian song»: 1860-1960”, *Lied und populäre kultur/Song and Popular Culture. Special Issue: Popular song in Latin America*. Berlin-New York: Waxmann (2008): 167-261.
- Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.) *Musicología en Colombia: Una introducción*. Textos (5). Publicación del Programa de Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Caro Mendoza, Hernando. “La música en Colombia en el siglo XX”, en Álvaro Tirado Mejía (dir.) *Nueva Historia de Colombia* Vol. VI. Bogotá: Planeta (1989) 273-302.
- Cortes Polanía, Jaime. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día, 1924-1938*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004.
- De Greiff, Otto. “La música de Colombia” en Álvaro Tirado Mejía (dir.) *Nueva Historia de Colombia* Vol. VI. Bogotá: Planeta (1989) 269-271.
- Duque, Ellie Anne. “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, vol 7, Arte 2, Bogotá: Circulo de Lectores (2007): 89-110.
- Gómez-Vignes, Mario. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, 2 tomos. Cali: Corporación para la cultura, 1991.
- González Henríquez, Adolfo. “Los estudios sobre música popular en el caribe colombiano” en Jesús Martín Barbero, et al (eds.), *Cultura y región*. Bogotá: CES, Universidad Nacional, Ministerio de Cultura (2000) 152-179.
- Martín Barbero, Jesús. “De la telenovela al Vallenato. Memoria popular e imaginario de masa en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*. N° 10 Bogotá (1998): 60-68.
- Miñana Blasco, Carlos. “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional”, *Revista A Contratiempo* No. 13, mayo de 2009.
- . “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: Campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada”, *Revista Acontratiempo* No. 14, diciembre de 2009.
- Melo, Jorge Orlando. *Historiografía colombiana. Realidades y perspectivas*. Medellín: Departamento de Antioquia, 1996.
- Montoya Montoya, León Darío. *Jerónimo Velasco y su música*. Cali: Universidad del Valle, 2010.
- Mora Calderón, Pablo. “Contribuciones al cancionero infame de Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, No. 10. Bogotá (1998): 23-35.
- Nieves Oviedo, Jorge. “Estado de la investigación sobre música en el caribe colombiano”. *Respirando el caribe, Vol II. Memorias del II encuentro de investigadores sobre el caribe colombiano*. Cartagena: Observatorio sobre el caribe colombiano (2006) 249-282.
- Ospina Romero, Sergio. “Reseña de: Juliana Pérez González. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*”, *Revista Maguaré*, N° 24, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia (2010): 445-451.
- . *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Tesis de grado, Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. Historia Extensa de Colombia, tomo 6. Bogotá: Lerner, 1966.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1963.

- Pérez González, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010.
- Santamaría Delgado, Carolina. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”, *Memoria y Sociedad* Vol. 13 No. 26, Universidad Javeriana (enero-junio, 2009) 87-103.
- . *Nacionalistas, ciudadanos y cosmopolitas: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930s a 1950s*. Bogotá: Banco de la República, 2009 [En prensa, 2013]
- Tovar Zambrano, Bernardo (comp.) *La historia al final del milenio. Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana* (vols. 1 y 2). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 1994.
- Trujillo, Ana María. *Colombian Nationalism: Four perspectives for violin and piano*. PhD dissertation in Musical Arts, The University of Memphis, 2011.
- Wade, Peter. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2000.
- Zamudio, Daniel. “El Folklore Musical en Colombia”, suplemento de *Revista de Indias*, No. 14, Mayo-Junio (1949).