

**La revisión documental
en investigación musical.
Algunas experiencias**

Ruth Nayibe Cárdenas Soler
Coordinadora



La revisión documental en investigación musical. Algunas experiencias

Prólogo

Jaime Quevedo Urrea

Reflexiones preliminares

Rafael Enrique Buitrago Bonilla

Julio Aldemar Gómez Castañeda

Colaboraciones

João F. Soares-Quadros Jr, Adriana Rodrigues de Sousa,
Rosa María Palencia Dotor, Ruth Nayibe Cárdenas
Soler, Blanca Ofelia Acuña Rodríguez, Daniel Santiago
Toasura Rodríguez, David Alberto Acuña Porras,
Adriana Marien Gutiérrez Torres, José Menandro
Bastidas-España, Graciela Valbuena Sarmiento, María
Victoria Casas Figueroa y Sebastián Wanumen Jiménez



La revisión documental en investigación musical.
Algunas experiencias / Cárdenas Soler, Ruth Nayibe
(Coordinadora). Editorial UPTC, 2020. 248 p.

ISBN 978-958-660-464-2

1. Música. 2. Investigación musical. 3. Archivo
musical. 4. Partituras. 5. Revisión documental.
6. Historia de la música.

(Dewey 780/21).



Primera Edición, 2020

200 ejemplares (impresos)

La revisión documental en investigación musical.

Algunas experiencias

ISBN 978-958-660-464-2

ISBN DIGITAL 978-958-660-469-7

Colección de Investigación UPTC No. 173

© Ruth Nayibe Cárdenas Soler, 2020

© Jaime Quevedo Urrea, 2020

© Rafael Enrique Buitrago Bonilla, 2020

© Julio Aldemar Gómez, 2020

© João F. Soares-Quadros Jr, 2020

© Adriana Rodrigues de Sousa, 2020

© Rosa María Palencia Dotor, 2020

© Blanca Ofelia Acuña Rodríguez, 2020

© Daniel Santiago Toasura Rodríguez, 2020

© David Alberto Acuña Porras, 2020

© Adriana Marien Gutiérrez Torres, 2020

© José Menandro Bastidas-España, 2020

© Graciela Valbuena Sarmiento, 2020

© María Victoria Casas Figueroa, 2020

© Sebastián Wanumen Jiménez, 2020

© Universidad Pedagógica y Tecnológica de
Colombia, 2020

Editorial UPTC

Edificio Administrativo – Piso 4

Avenida Central del Norte N°. 39-115, Tunja,

Boyacá

comite.editorial@uptc.edu.co

www.uptc.edu.co

Rector, UPTC

Óscar Hernán Ramírez

Comité Editorial

Manuel Humberto Restrepo Domínguez, Ph. D.

Enrique Vera López, Ph. D.

Yolima Bolívar Suárez, Mg.

Sandra Gabriela Numpaque Piracoca, Mg.

Olga Yaneth Acuña Rodríguez, Ph. D.

María Eugenia Morales Puentes, Ph. D.

Edgar Nelson López López, Mg.

Zaida Zarely Ojeda Pérez, Ph. D.

Carlos Mauricio Moreno Téllez, Ph. D.

Editora en Jefe

Lida Esperanza Riscanevo Espitia, Ph. D.

Coordinadora Editorial

Andrea María Numpaque Acosta, Mg.

Corrección de Estilo

Liliana Muñoz

Diseño, diagramación e impresión

Búhos Editores Ltda.

Libro financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Libro resultado del Proyecto de investigación UPTC SGI 2692 “Partituras e historia. Legado patrimonial de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá”. Recuperación de la colección documental de partituras existente en la Biblioteca Especializada de la Escuela de Música de la Gobernación de Boyacá.

Citación: Cárdenas-Soler, R. N. (Coord.) (2020). *La revisión documental en investigación musical. Algunas experiencias*. Tunja: Editorial UPTC.

Contenido

1. Revisión sistemática de la literatura como método de investigación aplicado a la música	23
1.1 Revisión narrativa.....	24
1.2 Revisión integrativa.....	25
1.3 Revisión Sistemática de la Literatura - RSL	25
1.4 Proyectos de educación musical en Brasil.....	30
1.5 Procedimientos metodológicos.....	35
1.6 Resultados	36
1.7 Discusión y Conclusiones.....	41
2. Historia de las instituciones musicales de Boyacá.....	51
2.1 Metodología	53
2.2 La institucionalidad de la música en el departamento de Boyacá.....	56
2.3 El trabajo documental.....	70
2.4 Discusión y Conclusiones.....	72
3. Patrimonio cultural, archivos y memoria. Partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá	77
3.1 La Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá y la música en Tunja.....	78
3.2 La partitura y su análisis	81
3.3 Patrimonio, identidad y memoria	84
3.4 La archivística y los archivos musicales	88
3.5 Marco metodológico	91
Método	91
Unidad de análisis	92
Técnicas de recolección de información.....	93

Procedimiento	94
3.6 Resultados	94
Etapa diagnóstica	94
Etapa de valoración y clasificación.....	97
Etapa de catalogación.....	98
3.7 Conclusiones.....	100
4. El compositor y su obra: archivo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá.....	105
4.1 El archivo musical como objeto de análisis identitario	107
4.2 El compositor: la labor ineludible de forjar identidades.....	107
4.3 Metodología	109
4.4 La voz de una caminante: Esther Forero (1919-2011).....	110
4.5 Maruja Hinestrosa: un sonido más allá de las fronteras (1914-2002)	112
4.6 Blas Emilio Atehortúa: Latinoamérica como proyecto musical (1943-2020)	113
Impromptu para Banda: Análisis descriptivo estructural	116
4.7 Conclusiones.....	118
5. La Banda Departamental de Nariño y sus aportes a la educación musical	123
5.1 Antecedentes históricos, ecos del antiguo gremio de músicos	126
5.2 Las bandas civiles y militares y la enseñanza de la música.....	129
5.3 La Banda Departamental de Nariño en el nuevo siglo	134
5.4 La Banda Nariño. La continuación de la tradición de la formación musical.....	139
5.5 A modo de conclusión	152
6. Creación del Centro de Documentación e Investigación Musical en la Universidad de Pamplona	157
6.1 Fundamento teórico	160
6.2 Aspectos de propiedad intelectual.....	164
Leyes	166
Decretos	166
Resoluciones	167
Convenios, Convenciones y Tratados Internacionales.....	168
6.3 Metodología.....	168
6.4 Resultados	172
6.5 Discusión.....	176
Sobre documentación.....	177
Sobre la cartografía musical.....	179
Sobre investigación	179
6.6 Conclusiones.....	180

7. Cantus est orantes. Un archivo musical: rasgo identitario de las MAR1 (Convento La Merced de Cali, Colombia).....	187
<i>Introibo ad altare Dei (introducción).....</i>	<i>187</i>
7.1 <i>Liturgiam Verbi</i> . Fundamentación teórica	190
Documento musical.....	191
La partitura.....	192
La música conventual	194
7.2 <i>Método examinandas opus</i> . Procedimiento metodológico	195
7.3 <i>Results</i> . Resultados.....	199
Las MAR. Contexto y entorno	200
Las Misioneras Agustinas Recoletas y su colección de partituras.....	202
7.4 <i>Communio</i> . Discusión.....	206
Rasgos identitarios de la música en los conventos agustinos.....	206
Registros en el archivo del Convento.....	209
7.5 <i>Ite, missa est</i> . Consideraciones finales.....	212
8. De la musicología a la sociedad: interpretando críticamente las estrategias de la propaganda musical nazi	217
8.1 El objetivo social de la musicología: fundamentos teóricos.....	219
Pasado-presente, global-local	219
8.2 La documentación musical y la musicología histórica y crítica.	
Fundamentos metodológicos.....	221
Estudio de Caso: Propaganda, música, identidad alemana y naturaleza..	222
Las fuentes primarias y su contexto	227
Los topoi alienados: der Sturm, el paisaje y el amor romántico	229
Mutatis mutandis. Del pasado global al presente local.....	235
8.3 Conclusiones.....	240

Relación de autores

Coordinadora

Ruth Nayibe Cárdenas Soler

Profesora Titular de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia – UPTC, en su Escuela Licenciatura en Música. Ha tenido a su cargo cursos de educación musical y metodología de la investigación en programas de pregrado y posgrado. Investigadora del Grupo CACAENTA y coordinadora de la línea de investigación “Educación musical y multidisciplinariedad”. ruth.cardenas@uptc.edu.co

Prólogo

Jaime Quevedo Urrea

Licenciado en pedagogía musical, especialista en patrimonio documental musical colombiano, maestro en documentación digital y gestión de la información y del conocimiento, con estudios de doctorado y tesis por sustentar. Su trabajo se ha centrado en temas relacionados con el patrimonio y la memoria documental musical, las expresiones musicales, la educación musical y los derechos de autor. Ha liderado la recuperación, producción, publicación y difusión de la documentación musical colombiana. Fue profesor y director de diferentes proyectos de formación musical especializada. En la actualidad se encuentra vinculado al proyecto editorial del Área de Música de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. jaime.quevedo@gmail.com

Reflexiones preliminares:

Rafael Enrique Buitrago Bonilla.

Doctor por la Universidad de Granada (España), profesor Titular de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Facultad de Ciencias de la Educación (FCE), Licenciatura en Música. Coordinador del Grupo de Investigación Cacaenta y de la Línea de investigación Emociones & Educación. Director de la Escuela de Formación Posgraduada de la FCE, miembro del Subcomité Editorial de Obra de la FCE y del equipo Asesor de la Revista Praxis & Saber. Conferencista invitado en el contexto nacional e internacional. rafael.buitrago@uptc.edu.co

Julio Aldemar Gómez Castañeda

Profesor Asociado de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Licenciado en Música y Doctor en Historia. Profesor de la cátedra de historia y teoría de la música, y docente en seminarios de investigación. Integrante del grupo CACAENTA, coordinando la Línea “Historia Cultura y Música en Colombia”. julioaldemar.gomez@uptc.edu.co

Colaboradores:

João F. Soares-Quadros Jr

Doctorado Internacional en Educación Musical por la Universidad de Granada - UGR (España). Profesor Adjunto del Departamento de Música de la Universidade Federal do Maranhão - UFMA (Brasil). Profesor del Máster en Gestión de Enseñanza de la Educación Básica (PPGEEB-UFMA) y profesor del Máster en “Educación Musical: una perspectiva multidisciplinar” (UGR). Autor de diversos artículos publicados en revistas internacionales indexadas en bases de datos como SSCI, Scopus, Scielo y Latindex, además de libros y capítulos de libros. joao.quadros@ufma.br

Adriana Rodrigues de Sousa

Licenciada en Música y estudiante del Máster en Cultura y Sociedade de la Universidade Federal do Maranhão – UFMA (Brasil). Miembro del Grupo de Estudio e Investigación Arte, Cultura y Educación (UFMA). Ha sido profesora de flauta dulce y iniciación musical del proyecto de extensión Música para Todos (UFMA). Autora de varios artículos presentados en congresos del área de Educación Musical. adriana_rsousa@hotmail.com

Rosa María Palencia Dotor

Magíster en Historia y Licenciada en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Actualmente vinculada como docente de planta de la Institución Educativa Técnica Chicamocha de Tuta, adscrita a la Secretaría de Educación de Boyacá y también a la Mesa Redonda Panamericana - filial Tunja. Su investigación está centrada en la Historia de las instituciones musicales del departamento de Boyacá. rosapalencia75@gmail.com

Blanca Ofelia Acuña Rodríguez

Licenciada en Ciencias Sociales, Especialista en Archivística, Magíster y Doctora en Historia. Actualmente docente de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - UPTC, en la Licenciatura en Ciencias Sociales y en los posgrados de Archivística y Maestría en Historia. Es investigadora del Grupo de Investigación Asociación Centro de Estudios Regionales – REGIÓN y coordinadora de la línea de investigación “Historia Regional”. blanca.acuna@uptc.edu.co

Daniel Santiago Toasura Rodríguez

Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), Semillero de Investigación del Grupo Cacaenta, adscrito a la Facultad de Ciencias de la Educación de la UPTC. Desarrolla su labor investigativa en torno al valor social y político de la música. daniel.toasura@uptc.edu.co

David Alberto Acuña Porras

Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), Semillero del Grupo de Investigación Cacaenta, adscrito a la Facultad de Ciencias de la Educación de la UPTC. Desarrolla su labor investigativa en torno a las hibridaciones musicales en la guitarra eléctrica. david0acuna@gmail.com

Adriana Marien Gutiérrez Torres

Licenciada en Música y estudiante de la Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Joven Investigadora Colciencias del Grupo de Investigación Cacaenta, adscrito a la Facultad de Ciencias de la Educación de la UPTC. Desarrolla su labor investigativa en torno a los procesos emocionales en la educación, cultura de paz a través de las habilidades socioemocionales y salvaguarda del patrimonio musical regional. adriana.marien.gtorres@gmail.com

José Menandro Bastidas-España

Profesor Asociado del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, Licenciado en Música, Especialista en Educación Musical y en Estudios Latinoamericanos y Doctor en Ciencias de la Educación, títulos obtenidos en la misma Universidad. Flautista, investigador, autor de libros y artículos y profesor de Historia de la Música. Líneas de investigación: Historia de la composición, Historia de la educación musical y mujeres, música y sociedad. jotamenandro@gmail.com

Graciela Valbuena Sarmiento

Profesora Asociada adscrita al Programa de Música de la Universidad de Pamplona - Colombia. Doctoranda en Música de la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires, Magíster en Educación de la Universidad de Pamplona, con estudios de Musicología en segundo ciclo en la Universidad de la Sorbona-París IV, Violonchelista del Conservatorio Charles Munch del distrito XI de París, Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander, Co – Líder del Grupo de Investigación en Artes: Música, Educación y Visuales. Par Académico de SACES, vocal regional de FLADEM de Colombia. arteyamarte@gmail.com graciela.valbuena@unipamplona.edu.co

María Victoria Casas Figueroa

Profesora Asociada a la Escuela de Música de la Facultad de Artes Integradas en la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Título con mención cum laude como Doctora en Artes por la Universidad de Antioquia; Magíster en Historia, Licenciada en Música e Ingeniera Civil de la Universidad del Valle. Líder del grupo de investigación en Música y Formación Musical GRIM, cuyas líneas de trabajo son: Musicología histórica, educación musical y música en contextos culturales. Par Académico de CNA, vocal regional de FLADEM Colombia. maria.casas@correounivalle.edu.co

Sebastián Wanumen Jiménez

Estudiante del Ph.D en Musicología y Etnomusicología y Teaching Fellow de la Universidad de Boston. Egresado de las cátedras de musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas (Colombia) y la Universidad de Cardiff (Reino Unido). Además de investigar temas relacionados con el análisis musical, la eco-musicología y diversos casos de estudio desde la etnomusicología, escribe las notas al programa de diversas orquestas y teatros en Colombia. swanumen@bu.edu swupt@gmail.com

Prólogo

Explorar en el pasado, indagar en los asuntos que otros produjeron en otros tiempos, identificar, examinar, analizar, descubrir cómo transmitieron, compartieron, provocaron emociones, sentimientos, evocaciones, crearon cohesiones, convocaron, concitaron el sonido, la magia de aparatos sonoros que coordinados suenan, con sus formas, brillos, cuerdas, parches, todo un espectáculo, la banda, la orquesta, el grupo, el coro o todos a la vez, la celebración, el ritual, la escena, la iglesia, el auditorio, el concierto, el programa, la ceremonia, los atuendos, el uniforme, la capa, las partituras, los maestros, las autoridades, al fondo un barullo de sonidos simultáneos, se repasan los pasajes arriesgados, la agitación previa con uno que otro sobresalto, afanes y carreras, todos listos, ordenados, irrumpen los aplausos y en sus puestos con el instrumento listo, al gesto de batuta, cabezazo o señal... ¡la música vive...!

Acudir desde la memoria, con el peso del tiempo transcurrido, el acumulado del abandono y la desidia, y retomar las evidencias de esos momentos célebres que dejaron huellas imborrables que marcaron vidas, es el trabajo que nos expone *La revisión documental en investigación musical desde algunas experiencias*.

Recuperar no solo los objetos, sino esencialmente el sentido de la memoria en un presente que reclama su existencia, para un futuro que merece su lugar. Ese es el desafío de la revisión documental de la música, hacer y construir conocimiento, con nuevos cargamentos de conocimiento y saber, aportando renovados elementos, valoraciones y juicios críticos al reconocer y redescubrir el sentido de sus orígenes, y el valor de su existencia en el presente.

Es inevitable incidir, provocar tensiones, reacciones e impulsos hacia uno u otro enfoque de pensamiento, interpretación o categoría de análisis; ni los documentos, ni sus interpelaciones, son imparciales ni inermes. La música, por excelencia, es una expresión y práctica que se nutre de la creación, del disfrute, de los elementos que identifican, evocan, abstraen y proyectan todas las motivaciones que le dan sentido al existir. Reconocer, recuperar, caracterizar, organizar, transcribir, conservar, socializar la información y el

contenido, implican ética y estéticamente a quienes intervienen los fondos documentales de la música, desde la perspectiva del compositor, el intérprete, las audiencias, las dimensiones de la historia, los contextos sociales y culturales, los proyectos musicales, la institucionalidad de la música, las ciudadanías y el desarrollo humano.

Se trata, entonces, de dar nueva vida, despejar una perspectiva que no hubieran visto esos sonidos atrapados en esos papeles apilados en carpetas, o simplemente acumulados en un espacio que con frecuencia sabemos que existe o recordamos con cierta nostalgia, bien sea por los momentos que los hicieron vibrar o por el hecho de saber que ellos existieran y que allí estuvimos cuando conmovieron la vida.

Asumir el reto de traspasar tales barreras, habitualmente ideológicas, mentales o físicas, exige un valor que antes no tuvieron quienes enfrentaron tales documentos, menos aún sus creadores y de lejos quienes fueron sus intérpretes, aunque sus afectos y emociones les acerquen, les promuevan nuevos y renovados intereses. Pero sin duda, es una verdadera suerte que algo y alguien haya centrado sus intereses y emociones por hacerlos vivir de nuevo.

La información contenida en este tipo de archivos, de manera general, evidencia todos los rasgos que deja como huellas la música, las señales de época, intenciones interpretativas y de ejecución, contexto, vida comunitaria asociada, eventos, creadores, arreglistas, intérpretes, directores, instrumentistas y solistas instrumentales o vocales. Esperamos siempre que la investigación, como disciplina de conocimiento, sea lo más objetiva, teorizable, analítica y crítica, y guarde el mayor rigor, que dé cuenta de los alcances, evidencie los logros y señale una perspectiva que permita vislumbrar una cadena de nuevas exploraciones y búsquedas.

Este libro se constituye en prueba fehaciente del logro antes descrito, al integrar siete trabajos de investigación, cinco en Colombia y dos extranjeros. Se trata de una interesante aproximación a distintos enfoques investigativos, todos relacionados con la creación y la memoria musical. Los autores plantean un panorama que genera la apertura de un canal de intereses, búsquedas y gestiones sobre los rasgos distintivos de las identidades, las expresiones musicales que las vinculan y los procesos que las circundan. De igual manera, se refieren a los afectos que las sostienen como un factor ineludible y cohesivo que las hacen vocacionalmente posibles, no como elementos aislados e independientes, sino como procesos sólidamente articulados que enlazaron los espacios de formación, la institucionalidad cultural, las políticas culturales, los proyectos artísticos, los escenarios y eventos musicales y las infraestructuras que los hacen posibles. Han considerado las comunidades vinculadas con la vida musical, aunque no fueran deliberadamente relacionadas, incluso aunque

algunos de sus agentes fueran adversos a diversas aristas y perspectivas que uno que otro actor cultural señalara. El solo hecho de existir es motivo de celebración, ese momento imprime una marca indeleble en los seres que participan de ellas, deja una imborrable huella en la memoria difícil de eliminar, principalmente por la resistencia a que se olviden y por sobre todo por lo que allí se contiene en motivaciones de vida, conmociones irrepetibles y trascendentales momentos de vida que frecuentemente cobran vigencia y se actualizan. Es más, es una evocación que busca seguir existiendo y que sigue explorando nuevas posibilidades de existir.

El testimonio que nos aporta este interesante trabajo de documentación musical, que se enriquece de diversas memorias, nuevos recursos tecnológicos y medios intertextuales, avances de la investigación musical, el enfoque interdisciplinar y un agudo ojo avizor que señala diversos caminos a recorrer, nos indica que es momento de festejar la génesis de este momento, por todo lo que él despliega como historia, como memoria colectiva y como evidencia de la naturaleza identitaria que reside en el poder del documento musical. Así mismo, de enfrentar los desafíos que sus resultados revelan, más allá de la esfera eminentemente académica en donde múltiples actores aportan las memorias de sus saberes, experiencias y conocimientos, y contribuyen a enriquecer y complementar el panorama de la música, como escenario de realización, diversidad, y diálogo artístico y cultural.

Jaime Quevedo Urrea

Reflexiones preliminares

Rafael Enrique Buitrago Bonilla

Julio Aldemar Gómez Castañeda

Desde la perspectiva del análisis documental como recurso metodológico, este libro aporta una serie de hallazgos investigativos que pretenden enriquecer la reflexión en torno a la cultura, la educación y la música. Por esta razón, además de presentar -La revisión documental en investigación musical. Algunas experiencias- pretendemos integrar a la discusión propuesta por los diferentes autores de la obra, otras reflexiones que pueden llegar a complementar, a tensionar, a cuestionar e incluso a plantear nuevas perspectivas, las cuales, sin lugar a dudas, tan solo pretenden resaltar la relevancia y pertinencia de este trabajo.

Para empezar, es preciso señalar que, si bien es cierto que no se suele dar relevancia a las emociones que se producen en las personas al interactuar con objetos o cosas, al hacer uso de materiales, al propiciar procesos de pensamiento o, al adelantar estudios e investigaciones, las emociones siempre están presentes, y son determinantes y fundamentales para que las personas construyan y configuren sus propios sentidos y significados. Esta perspectiva es compartida por Rognoli y Ayala (2018), quienes afirman que la interacción con cualquier objeto propicia emociones y que en los últimos años se han incrementado los estudios al respecto, en donde se han analizado las emociones que se suscitan entre los productos y sus usuarios, así como la capacidad que dichos productos tienen para ser activadores de sentimientos.

Desde esta perspectiva, a pesar de que la investigación a lo largo del tiempo se ha centrado en lograr altos niveles de objetividad, al ser una labor humana está permeada por acciones de subjetivación que posibilitan al investigador abordar determinadas temáticas y procesos metodológicos, por lo

tanto, las emociones también tienen un papel protagónico en estas formas de hacer, de construir conocimiento. En este sentido, la investigación científica se enfoca en recabar datos que puedan ser analizados y contrastados con la teoría que en cada disciplina se ha ido generando, aspecto que sin importar el enfoque o el diseño metodológico requiere de algún tipo de análisis documental, el cual puede ser asumido con diferentes niveles, perspectivas o intencionalidades, posibilitando, por lo tanto, su uso como recurso, como metodología propiamente dicha, o como fundamento de otros diseños.

Ahora bien, el análisis documental depende de la experiencia del investigador, de la fundamentación teórica que lo acompaña y de las emociones que se experimentan y, estas últimas, evidentemente, pueden facilitar el proceso cuando no interfieren en los análisis, potenciar el trabajo cuando se logran gestionar y aprovechar para lograr motivación, mejorar el pensamiento y, apoyar la interpretación; pero también, pueden entorpecer los análisis al generar sesgos y distorsiones. Es así como, además de los elementos teórico-prácticos podría integrarse el estudio de las emociones en trabajos de revisión documental, como los que se describen en este libro.

Sumado a lo anterior, aunque en la música y el arte se reconoce la presencia e importancia de las emociones en el compositor, el intérprete y el oyente, poco se ha escrito respecto a los vínculos emocionales que genera el músico con las partituras, y cómo estas relaciones se han ido reconfigurando con los cambios que la tecnología ha aportado, es decir, al pasar de las partituras escritas a mano al software, que da la posibilidad de editarlas e imprimirlas y, posterior a ello, al uso de partituras digitales. En esta dirección se puede establecer que, al abordar partituras de ciertas épocas o periodos, aparecen anotaciones, signos, comentarios y múltiples tipos de textos asociados o no al hecho musical. Por consiguiente, es preciso señalar que estos documentos, además de información musical y extra musical asociada por lo general al compositor y al contexto social, aportan información emocional desde múltiples perspectivas.

En cualquier caso, la investigación musical ha venido consolidándose y posicionándose en los últimos años, pese a ello, en el contexto colombiano aún presenta cierto rezago asociado a la escasa, aunque creciente oferta de posgrados en el área, a las políticas y prioridades de las instituciones de educación superior y a la reducida inversión en investigación que realiza el gobierno nacional, la cual se reduce, aún más, cuando se trata de investigación en ciencias sociales, en educación y en artes, dejando la financiación en manos de los presupuestos de las universidades, lo que incide en una insuficiente teorización metodológica.

No obstante, la investigación en general, así como la investigación musical y la investigación en educación musical en particular, cuenta con una multiplicidad de posibilidades y alternativas metodológicas. En este sentido, es importante mencionar el aporte de López- Cano y Opazo (2014), quienes han profundizado en cuanto a la investigación artística musical, y han propuesto distintas alternativas para hacer uso de la investigación documental, como la investigación artística que parte de estudios (etno)musicológicos, la investigación en archivos históricos, la inferencia entre prácticas interpretativas y compositivas, la intertextualidad heurística para la creación, la interpretación dramatizada de documentos y la investigación en documentos multimedia.

En cualquier caso, se puede señalar que dos décadas recorridas dentro de la cronología de un nuevo milenio, muestran que la necesidad de entender cómo hemos llegado a este momento, ha fortalecido y actualizado los recursos, los enfoques, las metodologías y las instituciones que intervienen en la generación del conocimiento. En este marco, el conocimiento que busca comprender el desarrollo social y cultural que las comunidades han vivido por medio de sus músicas, no ha sido ajeno a estas renovaciones, por lo que investigadores formados en diversos saberes y disciplinas, vienen incorporando, en sus producciones, elementos que permiten reconstruir analíticamente el nutrido transcurrir cultural que la experiencia con la música contiene.

Al respecto, tal y como se había señalado, este libro presenta una serie de trabajos de diferentes investigadores que, vinculados a instituciones universitarias, vienen construyendo un corpus referencial para el conocimiento musical en las últimas décadas. En los siguientes capítulos convergen variados perfiles, en los que se identifican musicólogos, historiadores, intérpretes, pedagogos y estudiantes. En particular, se resalta la participación de estos últimos, en tanto que este libro evidencia que la investigación puede ser parte definitiva en la formación profesional de músicos en Colombia. Así, la vinculación de la investigación con la docencia, muestra otro escenario formativo, en el que no solamente se transmite el conocimiento, sino que a la vez se construye. Este documento, por lo tanto, es muestra de esa realidad académica que en torno de la música se viene consolidando, entendiendo que son varios los programas (pregrado y posgrado) que vienen conformando unidades con mayor capacidad analítica.

En esta dinámica, la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, por medio de su programa de Licenciatura en Música, y en particular del Grupo de Investigación CACAENTA, ha venido en una constante actividad investigativa y productiva, vinculando a diferentes actores internos y externos, y contribuyendo a la comprensión de los contextos que permea. Por esta razón, el presente trabajo, por una parte, se preocupa por dar a conocer parte

del desarrollo cultural que se ha gestado en la región, pero por otra, se vincula con investigaciones que en universidades homólogas y sobre problemáticas similares, vienen adelantando otros docentes del área musical.

Además de conocer y analizar casos bibliográficos, institucionales, biográficos, comunitarios, propios de la investigación en música, este libro presenta un *leitmotiv*, el de la importancia en la búsqueda, preservación e interpretación de los archivos asociados a la música. La comprensión del valor cultural de una partitura, un registro sonoro, una imagen o una entrevista, es una constante que comparten los autores, entendiendo que la fuente primaria no solamente presta su uso a un interés investigativo, sino que en su esencia se encuentra el testimonio permanente de un momento cultural. Por lo anterior, la partitura deja de ser solo el intento de representar la música, sino que se convierte en una huella que encierra los avances, los intereses, las creencias, las preocupaciones y las aspiraciones de una sociedad; por eso la importancia de su preservación.

Este trabajo da cuenta de algunas de las numerosas lagunas que tenemos por encontrar y explicar en el conocimiento musical en Colombia. Los lectores encontrarán posibles respuestas sobre temas que interesan a varias regiones y grupos sociales de Colombia. Temas como la trayectoria y presencia de agrupaciones musicales, la relevancia de centros documentales, las biografías de compositores connotados, el uso ideológico de la música, o la experiencia musical de una comunidad, los cuales aportan a las reflexiones, a las metodologías, a los encuadres teóricos y, en especial, al conocimiento de la cultura desde la música. Por lo anterior, este trabajo no solamente servirá para favorecer la comprensión de estos hechos, sino que se convierte en un peldaño más para avanzar en la construcción de un corpus documental en la investigación musical.

Para ello, en el primer capítulo, João F. Soares-Quadros Jr. y Adriana Rodrigues de Sousa, en su texto -Revisión sistemática de la literatura como método de investigación aplicado a la música-, abordan la revisión sistemática como método de investigación, en este caso particular en la música, señalando que existen diversos tipos de revisiones, pero enfatizando en tres de ellas, la revisión narrativa, la revisión integrativa y la revisión sistemática que puede integrar o no meta análisis. Por su parte, en el segundo capítulo, -Historia de las instituciones musicales de Boyacá-, Rosa María Palencia Dotor, analiza la historia de las instituciones musicales del departamento de Boyacá, en particular, el Conservatorio de Música de Tunja, la Academia Boyacense de Música de Tunja, la Escuela Superior de Música de Tunja, el Convenio Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – Colegio de Boyacá y el Convenio

Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Patrimonio cultural, archivos y memoria. Partituras de la Banda Sinfónica Vientos de Boyacá-, un trabajo de Ruth Nayibe Cárdenas Soler y Blanca Ofelia Acuña Rodríguez, que corresponde al capítulo tres, aborda específicamente los resultados del proyecto, enfocado en la recuperación de las partituras musicales de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá. Posterior a ello, en el capítulo cuatro, -El compositor y su obra: archivo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá-, Daniel Santiago Toasura Rodríguez, David Alberto Acuña Porras y Adriana Marien Gutiérrez Torres, exaltan la labor del compositor musical, en particular en la identidad cultural, para ello, el análisis se hace a partir de los compositores que fueron interpretados por la señalada Banda, en especial, Blas Emilio Atehortúa.

El capítulo cinco, de José Menandro Bastidas España, -La Banda Departamental de Nariño y sus aportes a la educación musical-, desde una revisión documental, se centra en el Gremio de Músicos, corporativo vigente hasta mediados del siglo XIX, las bandas civiles y militares que tuvieron asiento en Pasto a lo largo del siglo XIX, así como las comunidades religiosas y asociaciones de notables, cuyo interés sobre la música era genuino. Además, se refiere a la normativa departamental que solicitaba funciones educativas al director y al músico mayor para preparar a los instrumentistas. Posteriormente, Graciela Valbuena Sarmiento en el capítulo seis, -Creación del Centro de Documentación e Investigación Musical en la Universidad de Pamplona-, establece el análisis de los recursos documentales del programa de música y otros aspectos relevantes.

Por su parte, María Victoria Casas Figueroa, en el capítulo siete, -Cantus est orantes. Un archivo musical: rasgo identitario de las MAR (Convento La Merced de Cali, Colombia)-, analiza las partituras de la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas en el convento La Merced en Cali, entre 1903 y 1970, haciendo uso de la teoría fundamentada, mientras vincula la historia cultural, la historia de la religión, la musicología histórica y la musicología urbana. Para concluir, en el capítulo ocho, -De la musicología a la sociedad: Interpretando críticamente las estrategias de la propaganda musical nazi- de Sebastián Wanumen Jiménez, se enfatiza en la necesidad de trabajar en función del pensamiento crítico en el aula de clase a partir de la musicología y la historia de la música, en particular, porque la música posibilita la difusión de ideologías a partir de contenidos estéticos y afectivos. Por lo tanto, estimados lectores, esperamos que disfruten el presente trabajo y que los hallazgos, argumentos, reflexiones y conclusiones puedan aportar a sus conocimientos, búsquedas y análisis.

- López-Cano, R., & Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelo*. Conaculta Fonda, Esmuc, & ICM.
- Rognoli, V., & Ayala, C. (2018). Materia Emocional. Los materiales en nuestra relación emocional con los objetos. *RCbD: creación y pensamiento*, 3(4), 1-15. <http://doi.org/10.5354/0719-837X.2018.50297>

1. Revisión sistemática de la literatura como método de investigación aplicado a la música

João F. Soares-Quadros Jr

Adriana Rodrigues de Sousa

El conocimiento científico, definido como un tipo de conocimiento que busca la explicación y la comprobación de un fenómeno basado en métodos científicos (Malheiros, 2011), puede ser transmitido de maneras variadas, siendo la escrita una de sus principales. Por esta razón, fue necesario desarrollar estructuras convencionales que facilitasen la inteligibilidad del mensaje, creándose así la escritura científica, que tiene como principales características la monosemia, la cohesión, la coherencia y la unidad (Michel, 2009).

Uno de los elementos de mayor relevancia para la estructuración de todo trabajo científico es la revisión de la literatura, también nombrada como marco teórico, referencial teórico, estado del arte o fundamentación teórica. Según el Manual de la American Psychology Association (2010), la revisión de la literatura puede ser definida como un análisis crítico de todo material producido con respecto a un tema, evidenciando el progreso de los estudios con la intención de aclarar un problema. El Manual también destaca que la revisión de la literatura posee los siguientes objetivos:

- Definir y aclarar el problema;
- Resumir estudios anteriores para informar al lector sobre la situación actual del tema investigado;
- Identificar relaciones, contradicciones, lagunas y debilidades en la literatura;
- Proponer etapas subsecuentes para obtener la solución para el problema.

A partir de esas informaciones, se puede observar que la revisión de la literatura se configura como un elemento obligatorio y estructurador del trabajo científico, una vez que tiene la responsabilidad de presentar no solamente el

histórico del tema investigado, sino también fundamenta la estructuración del problema, hipótesis y objetivos del estudio propuesto, además de servir como hilo para la construcción analítica que aparece tanto en las discusiones como en las conclusiones de la investigación.

Sousa et al. (2018), destacan 14 tipos de revisiones: Revisión crítica, Revisión integrativa, Revisión de la literatura, Revisión de mapeo/mapa sistemático, Metanálisis, Revisión de estudios mixtos, Visión general, Revisión sistemática cuantitativa/síntesis de evidencias cualitativas, Revisión rápida, Revisión *scoping*, Revisión del estado del arte, Revisión sistemática e investigación, Revisión sistematizada y Revisión de cobertura. Sin embargo, otros autores destacan los tres tipos principales, aquellos que serán abordados en este capítulo: Revisión narrativa, Revisión integrativa y Revisión sistemática (con o sin Metanálisis) (Hohendorff, 2014; Sampieri et al., 2013).

1.1 Revisión narrativa

Este tipo de Revisión busca analizar visiones o conceptos de un corpus cuantitativo relativamente limitado de trabajos, de forma descriptiva y discursiva (Bottentuit Jr. & Santos, 2014). Rother (2007) considera las revisiones simples o narrativas como “publicaciones amplias, apropiadas para describir y discutir el desarrollo de un determinado asunto bajo el punto de vista teórico o contextual” (p. 5). No obstante, la autora afirma que este tipo de Revisión en general, no indica la metodología utilizada para la búsqueda de los estudios bibliográficos ni los criterios adoptados para realizar el ejercicio. Lopes y Fracolli (2008) exponen que la *Revisión narrativa* es aquella que presenta el menor nivel de complejidad por no exigir una secuencia metodológica clara y estructurada, ni técnicas o estándares que permitan su reproductibilidad. La ausencia de un protocolo rígido de investigación ofrece al investigador la flexibilidad necesaria para llevar a cabo búsquedas de información para satisfacer sus necesidades; por otra parte, permite que el investigador utilice la literatura que considere suficiente para respaldar sus decisiones; sin embargo, se puede presentar un alto sesgo en el estudio.

Conforme a lo destacado por Sousa et al. (2018), la *Revisión narrativa* en general, obedece a un orden que empieza con la elección y delimitación del tema de investigación, búsqueda bibliográfica relacionada con el tema, selección de los estudios más relevantes (teniendo en cuenta la opinión de cada investigador), lectura y análisis de los estudios, elaboración de la revisión y creación del listado de referencias bibliográficas utilizadas (Cronin et al., 2008). Por su naturaleza extremadamente cualitativa, la *Revisión narrativa* no permite la generalización de los datos obtenidos (Grant & Booth, 2009). Asimismo, ella suele ser más empleada en estudios de carácter epistemológico, en los cuales

se pretende proponer, discutir o evaluar un modelo teórico, con la posibilidad de ofrecer también nuevas perspectivas sobre la cuestión estudiada o indicar caminos para futuras investigaciones (Hohendorff, 2014).

1.2 Revisión integrativa

La Revisión integrativa, por otro lado, presenta un abordaje metodológico más amplio, toda vez que posibilita la inclusión de estudios experimentales y no experimentales. Según Souza et al. (2010), este tipo de revisión combina “datos de la literatura teórica y empírica, además de incorporar un amplio abanico de propósitos como: definición de conceptos, revisión de teoría y evidencias, y análisis de problemas de orden metodológica de un tópico particular” (p. 103). Crossetti (2012) aclara que la *Revisión integrativa* sintetiza resultados de estudios anteriores, evidenciando las conclusiones del corpus de la literatura sobre un fenómeno específico, comprendiendo todos los estudios relacionados con la cuestión que orientará la búsqueda bibliográfica. Ese tipo de revisión implica utilizar estudios de orden cualitativo y cuantitativo, contribuyendo a la discusión sobre métodos y resultados (Mendes et al., 2008).

Es así como, la *Revisión integrativa* intenta realizar una investigación incluyente para mapear el máximo posible de estudios elegibles. Conforme Sousa et al. (2018), comienza con la elección del tema y elaboración de las hipótesis o pregunta(s) de investigación, seguido por la definición de los criterios de inclusión y exclusión de los estudios objeto de investigación. En la siguiente etapa ocurre la evaluación de los artículos recogidos para averiguar su calidad, sus temas y si efectivamente obedecen a los criterios establecidos anteriormente. La cuarta etapa del proceso está destinada al análisis de las informaciones recogidas junto a la muestra final de los artículos. Finalmente, en la última etapa de la *Revisión integrativa* se presentan los resultados y se redacta la revisión.

1.3 Revisión Sistemática de la Literatura - RSL

Con los avances tecnológicos y el surgimiento de la sociedad de la información, mantenerse actualizado sobre las informaciones más recientes y de mayor calidad se ha convertido en una tarea paradójica y problemática en función de la cantidad de potenciales fuentes de información que emergen cada día (Moreira, 2004; Riera et al., 2006). Ese escenario ha popularizado el uso de métodos de investigación científicos que optimicen y potencialicen el acceso a la información, siendo uno de ellos la *Revisión Sistemática de la Literatura (RSL)*.

En una perspectiva general, la RSL es un tipo de revisión de literatura que cuenta con un método estructurado y sistemático para la recogida y análisis de datos secundarios, es decir, datos que han sido recopilados, ordenados

y analizados para atender objetivos diferentes del establecido para la RSL. Para Riera et al. (2006), la RSL es un “estudio retrospectivo secundario que identifica, selecciona y evalúa críticamente estudios primarios (cohorte, ensayos clínicos, etc.), permitiendo la suma de los resultados y transformando informaciones en conocimientos” (p. 8). La RSL pretende evaluar de manera crítica los estudios científicos publicados, sintetizando de manera cuantitativa y cualitativa los resultados encontrados (Armstrong et al., 2011). Lopes y Fracoli (2008) aclaran que la RSL intenta ofrecer los subsidios necesarios para la toma de decisiones en diferentes áreas del conocimiento.

Según Pereira y Bachion (2006), la RSL surge como respuesta a la necesidad de sintetizar un gran volumen de conocimiento producido para evidenciar los estudios más relevantes sobre un determinado tema. Se atribuye al médico escocés James Lind la realización de la primera RSL en el mundo. Su estudio, intitulado *A treatise o the scurvy: In three parts*, publicado en 1753, tenía como objeto el tema escorbuto y fue fundamental para el desarrollo posterior de su teoría sobre la actuación de los frutos cítricos en la prevención y cura de esa enfermedad (Lind, 1753).

A pesar de que este método de investigación fue creado inicialmente para el área de la salud, con el tiempo ha ganado adeptos en otras áreas del conocimiento, tornándose una tendencia emergente y constituyéndose en un método moderno para evaluación simultánea de las informaciones por medio de aplicaciones de estrategias de búsqueda bibliográfica (Lopes & Fracoli, 2008). Siguiendo a Souza et al. (2010), la RSL está fundamentada en la Práctica Basada en Evidencias, movimiento iniciado en 1970, por el médico epidemiólogo escocés Archibald Leman Cochrane, a partir del crecimiento de la producción científica y del corpus cuantitativo de intervenciones médicas en el mundo. Sackett et al. (1996) afirman que ese movimiento ha ganado relevancia por su capacidad de evaluar la validez e importancia de las pruebas antes de su aplicación cotidiana, para solucionar problemas clínicos.

Atallah (2002) explica que toda investigación científica de tipo empírico debería prever la realización de una RSL como etapa inicial. Para ese autor, dicho método permite resumir las informaciones sobre un tema específico e integrarlas de forma crítica para argumentar las decisiones. Por otra parte, la RSL también posibilita una reflexión más objetiva sobre la realidad, a partir de la evaluación de las convergencias y divergencias entre los estudios analizados. Pereira y Bachion (2006) consideran la RSL como una actividad fundamental para la producción de evidencias científicas, teniendo en cuenta su potencial para servir como base para la formulación de guías de conducta.

Atallah y Castro (1998a) enumeran las ventajas de la RSL, especialmente dirigidas a la Medicina, pero que serán adaptadas aquí para implementación

en diferentes contextos. En primer lugar, la RSL utiliza una metodología que permite su replicación, confirmando su carácter científico. También puede ser rápidamente actualizada a partir de la aparición e inclusión de nuevos estudios relacionados con la cuestión investigada. La comparación entre los estudios permite detectar posibles controversias en la literatura, evitando el empleo de tratamientos o soluciones inadecuados para los problemas tratados. De esa forma, la RSL ofrece la capacidad de aumentar significativamente la precisión de los resultados, estrechando así su intervalo de confianza. Finalmente, los autores destacan que la aplicación de ese método de investigación puede implicar ahorro de recursos financieros o instrumentales, tanto en el desarrollo de la investigación empírica como en la implementación de la mejor solución para el problema, aportando así al debate y creación de políticas públicas, por ejemplo.

Para Bottentuit Jt y Santos (2014), la RSL es mucho más extensa y analítica que las revisiones narrativa e integrativa, por ofrecer la posibilidad de análisis tanto de aspectos puntuales como globales. En comparación con la *Revisión narrativa*, Sampaio y Mancini (2007) afirman que, por ofrecer una síntesis clara y explícita de los estudios, la RSL posibilita la incorporación de un espectro mucho más amplio de resultados relevantes, evitando que las decisiones sean tomadas a partir de unos pocos estudios.

Respecto a la construcción del proceso, toda RSL de calidad debe partir de la formulación de una cuestión científica estructurada (definición del problema, pregunta de investigación), la cual irá a orientar toda la búsqueda bibliográfica (Atallah & Castro, 1998b). Sousa et al. (2018) sugieren que la elaboración de dicha cuestión deba considerar todos los elementos expresados en el acrónimo PICO: **P** correspondería a población/muestra (*population*); **I** a intervención (*intervention*); **C** a comparación o control (*comparision/control*); y **O** correspondería a los resultados (*outcomes*). Definido el problema, la etapa siguiente de mayor relevancia sería la elaboración del protocolo de investigación, que deberá prever las fuentes bibliográficas, el intervalo temporal para la recogida de datos, los criterios de inclusión y exclusión de los estudios, los descriptores (términos específicos que definen la búsqueda bibliográfica), entre otros aspectos.

Otra etapa importante de la RSL está en el análisis de los datos. Una característica fundamental es el empleo de métodos estadísticos de niveles variados de complejidad, siendo posible utilizar o no Metanálisis. A pesar de que el término fue oficialmente creado por Gene Glass en 1976, hay estudios que muestran que el primer Metanálisis fue llevado a cabo por el matemático y bioestadístico inglés Karl Pearson, en 1904 (Shannon, 2016; Sousa et al., 2018). Carvalho et al. (2011) definen Metanálisis como un método de análisis

estadístico que pretende integrar los resultados de dos o más estudios independientes que presentan una misma cuestión de investigación, permitiendo así un aumento significativo en la objetividad, precisión y validez de las estimaciones de efectos (Baena, 2014; Souza et al., 2010). Ese método permite contrastar resultados de diferentes estudios, posibilitando la identificación de eventuales patrones, discordancias o relaciones inesperadas entre los estudios evaluados. Según Walker et al. (2008), otro beneficio del Metaanálisis es su potencial para añadir información, elevando el poder estadístico y obteniendo una estimación puntual mucho más consistente en comparación con lo que se podría lograr con los estudios individuales. Así, el uso de Metanálisis ha crecido considerablemente en las últimas décadas, siendo bastante empleado en estudios que tratan no solo de evaluaciones de efectos de intervenciones, sino también en aquellos que buscan definiciones conceptuales sobre términos específicos de la literatura.

Como todo y cualquier método de investigación, la RSL también presenta algunas desventajas. Atallah y Castro (1998b) afirman que ese tipo de método demanda mucho tiempo, habiendo incluso casos en los que el proceso completo ha tardado aproximadamente un año para su finalización. En segundo lugar, la RSL de forma aislada no tiene la capacidad de mejorar la calidad de los estudios evaluados, sino que indica posibles errores que pueden ser evitados en futuras investigaciones. Por último, debido a la alta carga de trabajo generado, la RSL en general se caracteriza por ser una investigación llevada a cabo por un equipo, habiendo como mínimo dos profesionales para evaluar los estudios recogidos y así reducir los sesgos.

Muchas instituciones se han dedicado al mercado de las RSL, siendo la principal de ellas la Cochrane Collaboration. Esa institución internacional, sin fines de lucro, fue fundada en 1993 con el objetivo de organizar, evaluar y difundir información científica de calidad, ayudando a investigadores y gestores en el proceso de toma de decisiones sobre intervenciones médicas (Koperny et al., 2016; Lacerda et al., 2011; Medina & Pailaquilén, 2010). Actualmente, la Cochrane Collaboration actúa en centenas de países y tiene una red de colaboradores de aproximadamente 30.000 especialidades. Todas las RSL están disponibles en la Biblioteca Cochrane, una amplia base de datos de estudios independientes del área de la salud. Esta base de datos está compuesta por el Registro Central Cochrane de Ensayos Controlados (CENTRAL), las Respuestas Clínicas Cochrane y el Banco de Datos Cochrane de Revisiones Sistemáticas (CDSR).

Publicado en 2019, el *Cochrane Handbook for Systematic Reviews of Interventions* ha establecido 10 etapas (Tabla 1) para la construcción de una RSL de calidad, organizadas en dos grandes bloques de acciones: 1) plantea-

miento del protocolo de investigación; y 2) realización de la revisión (Higgins et al., 2019).

Tabla 1. *Modelo Cochrane para Revisión Sistemática de la Literatura*

Bloque	Etapas	Actividad
Planteamiento del protocolo de investigación	1a	Definición del problema de investigación
	2a	Definición de los criterios de elegibilidad (inclusión y exclusión) de los estudios
	4ª	Planteamiento del método de revisión que será adoptado (descriptores, base de datos, etc.)
Realización de la revisión	5ª	Investigación de los estudios dentro de la(s) base(s) de datos seleccionada(s)
	6ª	Selección de los estudios que serán incluidos en la revisión
	7ª	Lectura y recogida de datos de los estudios seleccionados
	8ª	Evaluación del riesgo de sesgo en la muestra de estudios
	9ª	Síntesis de los resultados de los estudios seleccionados
	10ª	Evaluación de la confiabilidad de la evidencia y resumen de los hallazgos

Con la intención de adaptar esta propuesta al área de la Educación, Bottentuit Jr & Santos (2014) elaboraron una secuencia más detallada todavía para llevar a cabo una RSL (Tabla 2):

Tabla 2. *Etapas de la Revisión Sistemática de la Literatura aplicadas a la Educación*

Etapas	Actividad
1º Planteamiento	Elección del tema
	Estructuración de los objetivos de la investigación
	Identificación de las palabras-claves
	Elaboración de la(s) hipótesis o cuestión de investigación
2º Definición del protocolo	Establecimiento de los criterios de inclusión y exclusión
	Definición de la(s) base(s) de datos
	Selección de los estudios
3º Recogida de datos	Extracción de las informaciones
	Organización y síntesis de las informaciones
	Formación del banco de datos
4º Análisis de datos	Aplicación de los test estadísticos
	Inclusión/Exclusión de estudios
	Análisis crítico de los estudios seleccionados
5º Discusión	Discusión de los resultados
	Propuestas de recomendaciones
	Sugerencias para futuras investigaciones
6º Conclusión	Síntesis del conocimiento o de las informaciones obtenidas

La relevancia de la RSL en los días actuales puede ser ilustrada en el proceso de toma de decisiones con respecto a las medidas de prevención, hallazgos de medicinas y posibles vacunas para combatir el Covid-19. Un gran número de estudios están siendo desarrollados en diferentes partes del mundo y, con ello, está siendo evidenciado un alto valor cuantitativo significativo de información sobre esta enfermedad. Sin embargo, dada la diversidad de

protocolos de intervención, drogas y variables empleadas en esas investigaciones, el uso de la RSL se ha convertido en algo indispensable para recopilar información e indicar las medidas profilácticas de mayor eficacia que se deben tomar (por ejemplo, las medidas de aislamiento social y el uso de mascarillas). Considerando esas evidencias, nuevos estudios han sido desarrollados con el intento de profundizar (o hasta confirmar) los resultados encontrados, lo que atribuye mayor robustez a los hallazgos científicos, como también contribuye para el avance de la ciencia.

Basado en este panorama teórico, será expuesta a continuación una aplicación práctica de la RSL en el campo de la Música. Desafortunadamente, hay una carencia en Brasil y en Latinoamérica de estudios de Música que empleen ese método de investigación. No obstante, se puede observar un crecimiento gradual de trabajos dentro de la Psicología de la Música (Freitas et al., 2018), de la Musicoterapia (Chan et al., 2011; van der Heijden et al., 2015) y de la Educación Musical (Jaschke et al., 2013; Varela et al., 2016). Así, se espera que este estudio inspire a otros investigadores de la Música a arriesgarse por esta nueva vertiente, colaborando con la promoción y uso de este método de investigación.

1.4 Proyectos de educación musical en Brasil

En los últimos años, la enseñanza de la música y sus variadas formas de abordaje ha conquistado nuevos espacios de actuación en Brasil, especialmente dentro de proyectos sociales mantenidos por instituciones interesadas en democratizar el acceso de la población a la formación musical. Dichos lugares se presentan como espacios ideales para la promoción y mayor difusión de la educación musical en la sociedad contemporánea. De igual manera, Kléber (2014) y Souza (2014) afirman que los proyectos sociales se muestran como importantes campos para la promoción de una sociedad musicalmente más sensible.

Tal y como ha sido defendido por Freitas y Weiland (2014), la presencia de la música en los proyectos sociales en Brasil ha sido comprobada desde las últimas décadas del siglo XX, cuando los proyectos sociales ganaron relevancia entre diversos educadores, incluyendo los del ámbito musical (Nascimento, 2014). Por su carácter interdisciplinar y transformador, la música se ha convertido en un elemento fundamental para el desarrollo de acciones educativas en variados contextos sociales.

Concebido como un espacio de formación vinculado a la educación no formal (Libâneo, 1990), los proyectos sociales (en su mayoría) son llevados a cabo por instituciones vinculadas al Tercer Sector, por intermedio de las organizaciones no gubernamentales (ONG) o por fundaciones asociadas a

grandes empresas (Nascimento, 2014). Kléber (2014) define el Tercer Sector como “la dimensión institucional y política que trata de los temas sociales, constituidos por organizaciones sin fines de lucro y no gubernamentales que buscan generar servicios de carácter público” (p. 32). Para França Filho (2001), ese sería un campo que se ajustaría funcionalmente al Estado y al mercado.

Kléber (2014) destaca que los principales objetos pedagógicos de los proyectos sociales son las actividades artísticas y las deportivas, funcionando paralelamente a cursos de formación profesional (ej. cursos de fotografía, peluquería, etc.) o educativos (ej. preparatorio para el ingreso a la Universidad, refuerzo escolar, etc.). Dichos espacios representan oportunidades de mejora de condiciones de vida para las personas beneficiadas, quienes a su vez aprenden una nueva labor. A lo largo de los años, los proyectos sociales han actuado como un lugar de desarrollo de prácticas educativas musicales para niños y adolescentes de comunidades carentes de diferentes zonas de Brasil.

Dentro de una perspectiva histórica, varios estudios muestran que ha habido una ampliación considerable del número de proyectos sociales en Brasil a partir de 1980, proporcionando el crecimiento de acciones afirmativas y la creación de políticas públicas relacionadas especialmente con la ciudadanía y los derechos humanos (Kléber, 2014; Souza, 2014). Por ello, las acciones sociales llevadas a cabo en ese contexto centran su interés principalmente en personas que viven en situación de vulnerabilidad social. Nascimento (2014) define vulnerabilidad social como una condición de riesgo social que puede ser caracterizada por circunstancias como “extremada pobreza, reducido acceso a los beneficios sociales ofrecidos por el Estado, [y] vivir de forma análoga en la calle” (p. 53). Por ello, gran parte de los proyectos y otros tipos de acción social son pensados para solucionar un problema o una necesidad social, con objetivos definidos en función de una duda, oportunidad o interés de una persona, grupo u organización (Souza, 2014).

Un concepto central para la reflexión sobre proyectos está en la propia noción de acción social, definido por Weber (2000) como una acción orientada por el comportamiento de otros, tanto individuos conocidos como también una multitud de personas desconocidas. Esa definición se soporta en el concepto de sociedad, concebido por Berger (1991) como un complejo de relaciones humanas, un sistema de interacciones que dependen necesariamente de la calidad de la interacción, inter-relación y reciprocidad entre los individuos y su propia constitución. Basándose en esos conceptos, se puede ampliar la noción de acción social más allá de los proyectos nombrados como sociales, una vez que todos intentan actuar dentro de una perspectiva de acción más humanizada, para promover la superación de las desigualdades sociales (Gomes, 2014; Kater, 2004).

Müller (2004) destaca que cada vez más proyectos se interesan en incluir la música de alguna manera en sus actividades sociales. Freitas y Weiland (2014) consideran que existe una diversidad de espacios, y contextos sociales y comunitarios disponibles para las prácticas musicales, como los barrios de las periferias, las ONG dirigidas a la defensa de los derechos humanos y la ciudadanía, los proyectos de extensión de instituciones educativas y las prisiones. Para Kebach et al. (2010), se ha podido observar que en los últimos años hubo una mayor inserción de prácticas musicales en escenarios todavía poco explorados, como los hospitales y los centros de mayores. Ese panorama evidencia la multitud de espacios y contextos donde la música puede actuar, así como las distintas finalidades que puede llegar a tener.

Últimamente, los medios de comunicación de masa se han mostrado interesados en las prácticas educativas que utilizan música, principalmente cuando ocurren en favelas, asociaciones de barrios u otros tipos de grupos sociales caracterizados por altos índices de violencia y vulnerabilidad social (Müller, 2004). Dichos espacios se han destacado por la posibilidad de trabajos de prevención social y, consecuentemente, por promover y democratizar la enseñanza de música en los integrantes de clases sociales más pobres.

Con respecto a las propuestas de educación musical en proyectos en Brasil, se observa, cada vez más, una serie de actividades destinadas a diferentes públicos y rangos de edad, con mayor uso de la práctica coral (Amato, 2007), la flauta dulce (Cuervo, 2009), la guitarra (Battisti & Araújo, 2017), y la formación de bandas de diferentes tipos (Cislaghi, 2011). Por otra parte, se pueden subrayar también los proyectos que ofrecen iniciación musical, principalmente aquellos dirigidos a la sensibilización musical de los niños (Gohn & Stavracas, 2010; Kebach et al., 2010).

Es necesario enfatizar que dichas prácticas musicales han asumido un importante papel en la formación musical y de inclusión social de sus participantes, provocando repercusiones positivas en la sociedad (Kebach & Herzog, 2011). Ese impacto puede ser constatado a partir de mejoras en aspectos como la socialización de las personas involucradas en los proyectos (Kebach & Herzog, 2013). Así mismo, esas actividades han contribuido para la propia difusión y democratización de la educación musical (Uriarte & Nunes, 2012).

Actualmente, el mayor y más relevante proyecto social en Brasil que ofrece formación musical es el *Projeto Guri*, creado en 1995 por el Gobierno del Estado de São Paulo. El *Projeto Guri* beneficia niños y adolescentes entre 6 y 18 años en situación de vulnerabilidad social (Paula, 2016; Stavracas, 2011), utilizando la música para desarrollar principios y valores tales como: responsabilidad, disciplina, autoestima y ciudadanía. Este proyecto ofrece un amplio abanico de actividades que abarcan desde la iniciación musical hasta la

formación los grandes grupos musicales. Con varios centros distribuidos por todo el Estado de São Paulo (388 en total), el *Projeto Guri* ofrece formación musical complementaria a las actividades escolares (Projeto Guri, 2017). Esta iniciativa se destaca como el mayor programa sociocultural brasileño, ofreciendo actualmente las modalidades canto coral, instrumentos de viento, cuerdas (frotada y pulsadas), percusión y teoría musical (Martínez, 2014; Paula, 2016). Igualmente, el proyecto ha proporcionado a sus alumnos cursos de iniciación musical, formación de bandas de música, agrupación de guitarras y orquestas.

Otro aspecto interesante está relacionado con los conciertos que los grupos musicales realizan en Brasil y en el extranjero, a lo largo del año, participando incluso de innumerables festivales de música (Paziani, 2015). Estas actividades ayudan a estimular a los estudiantes a mantenerse motivados en el estudio y no abandonar las clases. También, se destaca que los objetivos del *Projeto Guri* van más allá del campo musical, influenciando sobre todo la formación humana y social de sus participantes (Amato, 2009; Hikiji, 2006).

Otra acción que merece ser mencionada es el programa NEOJIBÁ – *Núcleos Estaduais de Orquestra Juvenis e Infantis da Bahia*, fundado en 2007 por el pianista y director musical Ricardo Castro. Este programa se inspira en la propuesta venezolana mundialmente conocida como El Sistema (Duarte & Madruga, 2018). Establecido en Salvador de Bahia, el programa NEOJIBÁ propone ofrecer formación musical a niños y adolescentes en situación de vulnerabilidad social (Nóbrega & Boal-Palheiros, 2015).

El NEOJIBÁ es una institución sin fines de lucro, mixta, es decir que cuenta con apoyo económico, por una parte, del gobierno del Estado de Bahia y, por otra, de empresas privadas (Nóbrega & Boal-Palheiros, 2015). Esta propuesta pretende “alcanzar la integración social a través de la práctica colectiva y de excelencia de la música” (Duarte & Madruga, 2018, p. 91). Desde su fundación, el proyecto ha servido a más de 4.000 niños, jóvenes y adultos, entre 6 y 29 años de edad, ofreciendo la oportunidad de una educación musical de calidad, realizando regularmente conciertos nacionales e internacionales. El NEOJIBÁ está compuesto por núcleos de orquesta y coro infanto-juvenil, cuyo principal estímulo es que estos jóvenes son amparados con una beca de estudios mientras participan del proyecto (Nóbrega & Boal-Palheiros, 2015).

Además de estos exitosos ejemplos, todavía se puede mencionar otros más, llevados a cabo dentro de las instituciones de Educación Superior y nombrados como extensión universitaria. Dichas actividades pretenden, por una parte, ofrecer iniciativas que busquen la transformación de una realidad social y, por otra, permitir a la academia encontrar en la sociedad oportunidades para desarrollar el conocimiento científico y artístico, para lograr nuevos saberes por medio de prácticas culturales (Fórum de Pró-Reitores de Extensão das

Universidades Públicas Brasileiras, 2000/2001). En ese contexto, se observan innumerables actividades donde la música asume un rol protagónico, siendo desarrolladas tanto dentro de la Universidad como en comunidades carentes localizadas en su entorno. El público atendido por los proyectos de extensión se asemeja al de los proyectos sociales y educativos, siendo, en su mayoría, niños y adolescentes. Esta característica se fundamenta en las palabras de Frezza et al. (2009), quien ve en estas iniciativas una forma de proporcionar soluciones para el extracto más joven de la sociedad, ofreciéndoles educación, salud y trabajo de calidad.

Las actividades más frecuentes en los proyectos de extensión universitaria son las propuestas pedagógicas de iniciación musical. Como ejemplo, se puede mencionar la propuesta desarrollada por la Universidade Federal da Bahia (UFBA), que ofrece formación musical a niños entre cero y seis años de edad (Broock, 2013). Su propuesta integra el programa de extensión en Música, en cuyas clases son impartidos cursos de coro, guitarra, piano, teclados, flauta, violín y arpa.

Los datos presentados hasta aquí soportan la decisión de este estudio en centrar su interés en la educación musical para niños y adolescentes, asumiendo los límites de edad definidos por el *Estatuto da Criança e do Adolescente do Brasil*: 12 años incompletos para los niños y de 12 hasta 18 años para los adolescentes. Teniendo en cuenta el exhaustivo número de medios científicos que han publicado sobre este tema en los últimos años, se ha optado por elegir como base de datos para esta investigación las publicaciones organizadas por la *Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)*.

Creada en 1991, ABEM se ha convertido en una de las más importantes asociaciones de Música en Brasil, contando con representación en destacadas comisiones del gobierno brasileño para elaboración y debate de planes de acción y metas para la educación general. Además, su relevancia a nivel internacional la ha convertido en una institución asociada de la *International Society for Music Education (ISME)*, principal organización de educación musical en el mundo. Finalmente, esa elección también ha considerado el hecho de que ABEM concentra las publicaciones centrales (en cuestión de cantidad y regularidad) sobre propuestas y experiencias de enseñanza de música en Brasil. A partir de la exposición anterior, se ha definido como pregunta guía para este estudio: ¿De qué forma la enseñanza musical para niños y adolescentes suele aparecer en las producciones bibliográficas de la *Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)*? Para contestar a esa pregunta, fueron estructurados los siguientes objetivos:

- Verificar el total de estudios referentes a enseñanza de la música en Brasil para niños y adolescentes en dichas publicaciones;
- Identificar el perfil del público participante y de los docentes que actúan en los proyectos investigados;
- Mapear los diferentes tipos de propuestas pedagógico-musicales desarrolladas.

1.5 Procedimientos metodológicos

Ese estudio se configura como mixto, por utilizar técnicas propias del abordaje cuantitativo con análisis esencialmente cualitativo (Sampieri et al., 2013). El método elegido para su desarrollo fue la Revisión Sistemática de la Literatura (RSL), dado su potencial para proporcionar un panorama general sobre las publicaciones relacionadas con las prácticas educativas musicales para niños y adolescentes dentro de proyectos en Brasil.

Como base de datos, o grupo documental, fueron elegidas todas las publicaciones nacionales organizadas por ABEM, es decir, *Revista da ABEM*, *Revista Música na Educação Básica* y Actas de los congresos nacionales. Para ello, se consideró como criterios de inclusión:

1. Ser un artículo sobre enseñanza musical desarrollada en proyectos;
2. Los participantes del estudio deberían tener entre cero y dieciocho años;
3. Haber sido publicado entre los años 2010 y 2017;
4. Haber sido publicado exclusivamente en portugués;
5. Ser un estudio de tipo empírico.

Como criterios de exclusión, se consideraron los siguientes:

1. Haber sido producido en otro idioma;
2. No indicar la edad del público participante;
3. No mencionar las modalidades de enseñanza musical ofrecidas;
4. Ser un estudio teórico.

Sin embargo, es importante destacar que los artículos que han presentado propuestas en espacios escolares fueron incluidos por su condición de ser una acción gestionada por proyectos sociales, educativos y de extensión universitaria. Además, se optó también por no excluir los estudios que investigaban proyectos donde parte del público era adultos.

Para la búsqueda bibliográfica, fueron utilizados descriptores relacionados directamente con el problema de investigación: *criança**, *adolescen**, *bebê**, *projeto**, *muscaliza**, *prática* musica**, *iniciação musica**. La decisión por utilizar las variantes de los términos se justifica por el interés en ampliar el corpus de artículos considerados para este estudio. En un segundo momento, realizó la evaluación de los estudios encontrados, tomando en cuenta inicialmente las informaciones presentes en los elementos pre-textuales de cada artículo, como título, resumen y palabras-claves. Cuando las informaciones no eran suficientemente precisas, se realizaba la búsqueda del artículo completo, con la intención de impedir la exclusión de trabajos importantes en función de la claridad de la redacción. La aplicación de los descriptores y de los criterios de inclusión y exclusión generó un total de 79 artículos.

Para la recogida de los datos de interés, fue elaborado un protocolo para extracción de informaciones de los estudios seleccionados, considerando los siguientes elementos:

- Fuente y año de publicación;
- Tipo;
- Temporalidad;
- Rango de edad de los participantes;
- Número de participantes;
- Nivel socioeconómico del público atendido;
- Perfil de los docentes;
- Modalidad musical;
- Tipo de institución promotora;
- Región geográfica de Brasil donde se ubica el proyecto;

1.6 Resultados

La Tabla 3, muestra la distribución de los estudios encontrados en función de las variables fuente y año de publicación.

Tabla 3. *Distribución general de las publicaciones encontradas*

Año	Actas	Revista da ABEM	Revistas MEB	Total	
				Frecuencia	Porcentaje
2010	20	0	0	20	25.3
2011	18	1	0	19	24.0
2012	--	3	1	4	5.1
2013	14	0	0	14	17.7
2014	--	0	0	0	0.0
2015	15	0	0	15	19.0
2016	--	0	0	0	0.0
2017	7	0	0	7	8.9

En primer lugar, es necesario aclarar que no hubo publicación de actas en los años 2012, 2014 y 2016, porque la periodicidad del Congreso Nacional fue cambiada de anual a bienal a partir de 2011. Los datos presentes en la Tabla 3., indican que la mayor parte de los trabajos relacionados a los temas de interés para este estudio (música, proyecto, niños y adolescentes) fueron publicados en las actas de los congresos. Con respecto al año de publicación, por un lado, fue posible verificar que gran parte de los estudios sobre estos temas fueron publicados en los años 2010 y 2011, y, por otro lado, no hubo ningún artículo publicado en los años 2014 y 2016. El cruce de las variables muestra una reducción constante del número de publicaciones sobre proyectos de educación musical infanto-juvenil a lo largo del tiempo, lo que sugiere la necesidad de llevar a cabo nuevos estudios para encontrar los probables motivos que expliquen esa situación.

Tabla 4. *Distribución de los datos en función del tipo de proyectos*

Tipo	Frecuencia	Porcentaje
Extensión universitaria	30	38.0
Proyecto social	28	35.4
Educativo	17	21.5
Múltiple finalidad	4	5.1
Total	79	100.0

Como se observa en la Tabla 4, la mayor parte de los proyectos investigados son resultados de acciones de extensión impartidas por docentes y estudiantes universitarios, seguido de cerca por los proyectos de acción social. Por otro lado, se verificó la baja incidencia de proyectos de múltiple finalidad.

Tabla 5. *Distribución de los datos en función de la temporalidad del proyecto*

Temporalidad	Frecuencia	Porcentaje
Permanente	46	58.2
Eventual	21	26.6
No informado	12	15.2
Total	79	100.0

Los datos presentes en la Tabla 5, indican que la mayoría de los proyectos eran desarrollados de forma ininterrumpida a lo largo de los años. Ese resultado puede guardar relación con el resultado presente en la Tabla 4, toda vez que proyectos de extensión universitaria y social comúnmente son de carácter permanente.

Tabla 6. *Distribución de los proyectos en función del rango de edad de los participantes*

Participantes	Frecuencia	Porcentaje
Niños entre 0 y 5 años	9	11.4
Niños entre 6 y 12 años	23	29.1
Niños (0 a 12 años)	10	12.7
Niños y adolescentes (6 - 18 años)	24	30.4
Público general	12	15.2
Otros	1	1.3
Total	79	100.0

Con respecto a la edad, es importante destacar que parte de los estudios evaluados no informaron la edad de los participantes de los proyectos. Por ello, se optó considerar estos estudios en la categoría general por entender que el público de interés para esta investigación también era contemplado en este tipo de propuesta. De esa forma, los datos de la Tabla 6, revelan una mayor frecuencia de proyectos que ofrecen formación musical de manera conjunta para un público de niños mayores y adolescentes (6 a 18 años). Por otro lado, merece destaque el pequeño número de estudios direccionados a la primera infancia (0 a 5 años).

Tabla 7. *Distribución de los datos en función del número de participantes de los proyectos*

Alcance	Frecuencia	Porcentaje
Pequeño (< 50)	16	20.2
Mediano (50-100)	7	8.9
Grande (>100)	17	21.5
No informado	39	49.4
Total	79	100.0

La Tabla 7, muestra que gran parte de los autores no mencionaron la estimación total del público participante en los proyectos investigados. Dicha información se revela de forma significativa para una evaluación realista del impacto efectivo (musical o social) del trabajo realizado.

Tabla 8. *Distribución de los datos en función del nivel socioeconómico de los participantes*

Nivel Socioeconómico	Frecuencia	Porcentaje
Participantes en situación de vulnerabilidad social	25	31.7
Participantes de la comunidad cercana a la Universidad	2	2.5
Diferentes niveles sociales	2	2.5
No informado	50	63.3
Total	79	100.0

Como es verificado por la variable anterior, se observó también que pocos autores evidenciaron la situación socioeconómica de los individuos atendidos por cada proyecto investigado. Sin embargo, considerando el grupo de estudios que mencionaron esa información, se puede identificar que casi la totalidad de los proyectos están dirigidos a individuos en situación de vulnerabilidad social.

Tabla 9. *Distribución de los datos en función del perfil de los docentes*

Perfil	Frecuencia	Porcentaje
Estudiantes de Licenciatura en Música	28	35.4
Licenciados en Música	19	24.1
Profesores y estudiantes de Música	8	10.1
Equipo interdisciplinar	5	6.3
Otras formaciones	5	6.3
No informado	14	17.7
Total	79	100.0

La mayor parte de los individuos que imparten clases en los proyectos son estudiantes de cursos de Licenciatura en Música, en su mayoría en la categoría de becarios o alumnos de práctica docente supervisada, lo que confirma la relevancia de los proyectos para la formación inicial del maestro de Música. Además, se observó también un número significativo de egresados del programa de Licenciatura, mostrando que los proyectos también se configuran como importantes espacios laborales para el educador musical.

Tabla 10. *Distribución de los datos en función de las modalidades de enseñanza musical ofrecida*

Propuesta	Frecuencia	Porcentaje
Iniciación musical	21	26.6
Práctica instrumental	19	24.1
Práctica coral	13	16.5
Práctica instrumental y coral	17	21.5
Iniciación musical y práctica instrumental	8	10.1
Iniciación musical y práctica coral	1	1.3
Total	79	100.0

La propuesta pedagógico-musical más frecuente en los proyectos fue la iniciación musical, seguido de la práctica instrumental (ver Tabla 10). De forma sorprendente, fueron casi inexistentes los proyectos que mezclaban la iniciación musical con la práctica coral.

Tabla 11. *Distribución de los datos en función del tipo de institución responsable*

Perfil de la Institución	Frecuencia	Porcentaje
Institución de Educación Superior	41	51.9
Iniciativa pública	20	25.3
ONG	6	7.6
Iglesia	4	5.1
Iniciativa privada	3	3.8
Iniciativa comunitaria	1	1.3
No informado	4	5.1
Total	79	100.0

Analizando la Tabla 11, se puede observar que la mayor parte de las acciones realizadas en los proyectos investigados eran responsabilidad de Instituciones de Educación Superior. También se destaca el elevado número de proyectos desarrollados por otras instituciones de la iniciativa pública, como el Gobierno Federal y las Secretarías Municipales y Estadales de Educación.

Tabla 12. *Distribución de los datos en función de la región geográfica de Brasil*

Región	Frecuencia	Porcentaje
Sureste	32	40.5
Noreste	20	25.3
Sur	13	16.5
Norte	6	7.6
Centro Oeste	6	7.6
No informado	2	2.5
Total	79	100.0

El último bloque de datos (Tabla 12) evidencia el liderazgo de las regiones Sureste y Noreste en la oferta de proyectos de educación musical para niños y adolescentes. Por otra parte, fueron pocos los estudios sobre proyectos realizados en las regiones Norte y Centro Oeste.

1.7 Discusión y Conclusiones

La presente Revisión Sistemática de la Literatura (RSL) buscó conocer de qué manera la enseñanza musical para niños y adolescentes suele aparecer en las publicaciones nacionales organizadas por la *Associação Brasileira de Educação Musical* (ABEM), delimitando un recorte temporal que abarcó los años 2010 y 2017. Cumpliendo los criterios establecidos previamente. La bibliografía consultada reveló un total de 79 estudios que utilizaron los descriptores establecidos para esta revisión. Es así como, los resultados mostraron primeramente una asimetría con respecto a la distribución de las publicaciones por fuente, con predominancia de las actas de los congresos. Ese resultado era el esperado, toda vez que el número de artículos publicados en esta fuente (Actas) supera bastante a aquellos publicados en las revistas. Por otra parte, es posible que el perfil de los autores también tenga influencia en el resultado, considerando que gran parte de los estudios eran relatos de experiencias pedagógicas o investigaciones empíricas desarrolladas por estudiantes universitarios.

Con respecto a las variables de estudio, en primer lugar, se verificó que las acciones educativas más frecuentes se caracterizaban por tratarse de proyectos de extensión universitaria o de acción social de carácter permanente, promovidas por Instituciones de Educación Superior. Además, fueron predominantes los proyectos de grande alcance (público superior a 100 personas). Tomados en conjunto, estos resultados evidencian los principios que estructuran las iniciativas desarrolladas en proyectos y sus intentos de satisfacer las necesidades de orden social, educativo, económico, sanitario y cultural, que deberían ser responsabilidad del poder público (Kléber, 2014; Souza, 2014). El diagnóstico sobre el perfil socioeconómico de los participantes de los proyectos refuerza la constatación anterior, mostrando que gran parte vive en situación de vulnerabilidad social, lo que confirma la ineficiencia del poder público en crear herramientas que ofrezcan oportunidades y condiciones iguales a todos los individuos brasileños (Nascimento, 2014).

Sobre los participantes de los proyectos, los resultados muestran coherencia con la literatura relacionada, la cual ubica niños y adolescentes como foco principal de las políticas públicas y de los movimientos sociales dirigidos al desarrollo de iniciativas de prevención y educación (Thomassim, 2010). Con esto, se verificó la predominancia de proyectos dirigidos a niños mayores (6 a

12 años) y adolescentes, en detrimento del público de la Educación Infantil (0 a 5 años). Ese resultado esboza una posible carencia en la formación pedagógica de los educadores musicales para actuar con estas edades, como ya se ha evidenciado en diferentes estudios (Loureiro, 2010; Marques, 2011; Pereira, 2015; Scarambone, 2014).

Por otro lado, los estudios investigados han comprobado la hipótesis sobre la importancia de los proyectos (de diferentes tipos) para la formación y actuación profesional de los docentes de Música. Ese resultado acentúa la necesidad de ampliación de las discusiones acerca de los espacios destinados a las prácticas docentes supervisadas dentro de los cursos de Licenciatura en Música en Brasil, pasando a incluir los espacios de educación no formal dentro del rol de posibilidades a ser ofrecidas al estudiante durante su formación. Dicha inclusión permite reconocer las especificidades del universo musical, para ofrecer una formación más adecuada a la realidad profesional actual. Por ello, la promoción de debates sobre los espacios de actuación del docente de Música puede conducir a una importante reflexión sobre el actual currículo de las Licenciaturas y el perfil de los egresados que se pretende obtener (Bona, 2013; Fialho, 2009).

Respecto a las modalidades de enseñanza, se observó que gran parte de los artículos evaluados centraban su interés en la iniciación musical, considerada por Broock (2013) como la principal opción para las propuestas pedagógicas en que se pretende sensibilizar, vivenciar y experimentar música. Sin embargo, fue sorprendente el número de propuestas dirigidas a la formación específica en instrumento, insinuando un interés de los proyectos por trabajos pedagógicos que ofrezcan posibilidades de promoción del producto artístico resultado de las clases, a través de recitales y conciertos públicos y privados, que permitan la adhesión de nuevos financiadores que den apoyo a las propuestas. Finalmente, el número escaso de proyectos que abarquen la iniciación musical mezclada con la práctica coral diverge de las propuestas bastante difundidas entre los educadores musicales (ej. Willems, Kodály, Dalcroze y Orff) y que muestran resultados relevantes en la literatura científica (Amato, 2007; Oliveira, 2012).

Los resultados también indicaron un número mayor de estudios realizados en proyectos de las regiones Sureste y Noreste de Brasil. A este respecto, Gohn (2010) llevó a cabo un estudio sobre prácticas sociales en espacios no formales y observó que el Sureste fue la región brasileña con mayor número de actividades dirigidas a la cultura, en general, y la música, en particular. Por otra parte, este resultado puede también guardar relación con el alto número de cursos de Licenciatura en Música impartidos en esas regiones, lo que

implicaría supuestamente un mayor número de profesionales y de espacios de actuación.

Finalmente, una importante contribución de ese estudio puede estar relacionada con la promoción de debates sobre la formación de los docentes de Música, los currículos actuales, las concepciones sobre los espacios de actuación de estos profesionales y, por último, las implicaciones de la Música en el ámbito educativo y sociocultural de las sociedades contemporáneas. Concluyendo, se pretende que los resultados aquí presentados puedan constituirse en el soporte de futuras investigaciones dirigidas a los temas de enseñanza de música, proyectos, y niños y adolescentes, colaborando en alguna medida para una mayor valoración de la Música en el escenario educativo y científico brasileño.

- Amato, R. C. F. (2007). O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus*, 13(1), 75-96. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295/273>
- Amato, R. C. F. (2009). Música e políticas sócio-culturais: a contribuição do canto coral para a inclusão. *Opus*, 15(1), 91-109. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/264/244>
- American Psychological Association. (2010). *Manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Author.
- Armstrong, R., Hall, B. J., Doyle, J., & Waters, E. (2011). Cochrane Update. 'Scoping the scope' of a cochrane review. *Journal of Public Health*, 33(1), 147-150. <https://doi.org/10.1093/pubmed/fdr015>
- Atallah, A. N. & Castro, A. A. (1998a). Revisão sistemática da literatura e metanálise: a melhor forma de evidência para tomada de decisão em saúde e a maneira mais rápida de atualização terapêutica. In A. N. Atallah, A. A. Castro (Org.). *Evidências para melhores decisões clínicas* (1st ed., pp. 20-28). Lemos Editorial. http://www.centrocochranedobrasil.com.br/cms/apl/artigos/artigo_530.pdf
- Atallah, A. N. & Castro, A. A. (1998b). Medicina baseada em evidências: o elo entre a boa ciência a boa prática. *Revista da Imagem*, 20(1), 5-9. http://www.centrocochranedobrasil.com.br/apl/artigos/artigo_517.pdf
- Atallah, A. N. (2002). Medicina baseada em evidências: o elo entre a boa ciência e a boa prática clínica. In A. N. Atallah (Org.), *Caminhos do pensamento: epistemologia e método* (pp. 325-344). Fiocruz. http://www.centrocochranedobrasil.com.br/apl/artigos/artigo_517.pdf
- Baena, C. P. (2014). Revisão sistemática e metanálise: padrão ouro de evidência? *Revista Médica da UFPR*, 1(2), 71-74. https://revistas.ufpr.br/revmedicaufpr/article/view/40706/pdf_4076
- Battisti, D., & Araújo, R. C. (2017). Motivação de crianças para a aprendizagem do violão no contexto do ensino coletivo. *Orfeu*, 2(2), 147-174. <http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530402022017>
- Berger, P. (1991). *Perspectivas sociológicas: uma visão humanística*. Ed. Vozes.

- Bona, M. (2013). A formação do professor de música e o estágio. *Revista Nupeart*, 11, 11-33. <https://doi.org/10.5965/2358092511112013014>
- Bottentuit Jr, J. B. & Santos, C. G. (2014). Revisão sistemática da literatura de dissertações sobre a metodologia WebQuest. *Revista EducaOnline*, 8(2), 1-41. <http://dx.doi.org/10.18247/1983-2664/educaonline.v8n2p1-42>
- Broock, A. M. V. (2013). Crianças na universidade? In B. Ilari & A. Broock (Org.). *Música e Educação infantil* (pp. 147-166). Papiros.
- Carvalho, A. S, Oliveira, F. B, & Ribeiro, E. A. (2011). Aspectos relevantes na confecção de uma revisão sistemática e metanálise. *Evidência*, 7(7), 229-236. <https://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/view/199>
- Chan, M. F, Wong, Z. Y., & Thayala, N. V. (2011). The effectiveness of music listening in reducing depressive symptoms in adults: A systematic review. *Complementary Therapies in Medicine*, 19(6), 332-348. <https://doi.org/10.1016/j.ctim.2011.08.003>
- Cislaghi, M. C. (2011). A educação musical no Projeto de Bandas e Fanfarras de São José (SC): três estudos de caso. *Revista da ABEM*, 19(25), 63-75. <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/191>
- Cronin P., Ryan, F., & Coughlan, M. (2008). Undertaking a literature review: a step-by-step approach. *British Journal of Nursing*, 17(1), 38-43. <https://doi.org/10.12968/bjon.2008.17.1.28059>
- Crossetti, M. G. O. (2012). Revisão integrativa de pesquisa na enfermagem o rigor científico que lhe é exigido [Editorial]. *Revista Gaúcha Enfermagem*, 33(2), 8-9. <https://www.scielo.br/pdf/rgenf/v33n2/01.pdf>
- Cuervo, L. C. (2009). *Musicalidade na performance com a flauta doce* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15663/000687332.pdf>
- Duarte, T. L. & Madruga, L. R. R. G. (2018). Empreendedorismo social e economia criativa: o caso do projeto NEOJIBA. *Desenvolve*, 7(1), 85-101. <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/desenvolve/article/view/4369>
- Fialho, V. M. (2009). A orientação do Estágio na formação de professores de música. In T. Mateiro & J. Souza (Org.). *Práticas de Ensinar Música: Legislação, planejamento, observação, registro, orientação, espaços, formação* (pp. 53-64). Sulina. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4211585/mod_resource/content/0/Fialho%20pp.53-63.pdf
- Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. (2000/2001). *Plano Nacional de Extensão Universitária Edição Atualizada*. Ministério da Educação. http://www.prae.ufrpe.br/sites/prae.ufrpe.br/files/pnextensao_1.pdf
- França Filho, G. C. (2001). Esclarecendo terminologias: as noções de terceiro setor, economia social, economia solidária e economia popular em perspectiva. *Revista*

- de Desenvolvimento Econômico*, 4(7), 52-59. <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25745>
- Freitas, C., Manzato, E., Burini, A., Taylor, M. J., Lerch, J. P., & Anagnostou, E. (2018). Neural Correlates of Familiarity in Music Listening: A Systematic Review and a Neuroimaging Meta-Analysis. *Frontiers in Neuroscience*, 12, 686. <https://doi.org/10.3389/fnins.2018.00686>
- Freitas, M. F. Q. & Weiland, R. L. (2014). Música e projetos sociais e comunitários: o que as publicações da ABEM têm revelado? In: J. Souza, M. Kléber, A. Nascimento, M. Freitas, R. Weiland, E. Maciel, & V. Fialho. *Música, educação e projetos sociais* (pp. 63-94). Tomo Editorial.
- Frezza, M., Maraschin, C., & Santos, N. S. (2009). Juventude como problema de políticas públicas. *Psicologia & Sociedade*, 21(3), 313-323. <https://www.scielo.br/pdf/psoc/v21n3/a04v21n3.pdf>
- Gohn, M. G. (2010). *Educação não formal e o educador social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais*. Cortez.
- Gohn, M. G. & Stavracas, I. (2010). O papel da música na Educação Infantil. *Eccos Revista Científica*, 12(2), 85-103. <https://www.redalyc.org/pdf/715/71518580013.pdf>
- Gomes, C. G. S. (2014). *Da experiência não autêntica à busca por vivências humanizadoras: a prática curricular freireana em ciências*. [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Federal de São Carlos. <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8385?show=full>
- Grant, M. J. & Booth, A. (2009). A typology of reviews: an analysis of 14 review types and associated methodologies. *Health Information & Libraries Journal*, 26(2), 91-108. <https://doi.org/10.1111/j.1471-1842.2009.00848.x>
- Higgins, J. P. T., Lasserson, T., Chandler, J., Tovey, D., Thomas, J., Flemyng, E., & Churchill, R. (2019). Methodological Expectations of Cochrane Interventions Reviews (MECIR): Standards for the conduct and reporting of new Cochrane Intervention Review, reporting of protocols and the planning, conduct, and reporting of updates. In J. P. T. Higgins, J. Thomas, J. Chandler, M. Cumpston, T. Li, M. J. Page, & V. A. Welch (Ed.). *Cochrane Handbook for Systematic Reviews of Interventions* (2nd ed., pp. 1-128). John Wiley & Sons.
- Hikiji, R. S. G. (2006). Música para matar o tempo intervalo, suspensão e imersão. *MANA*, 12(1), 151-178. <https://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a06v12n1.pdf>
- Hohendorff, J. V. (2014). Como escrever um artigo de revisão de literatura. In S. H. Koller, M. C. P. P. Couto, & J. V. Hohendorff (Org.). *Manual de Produção Científica* (pp. 39-54). Penso. https://www.biosanas.com.br/uploads/outros/artigos_cientificos/18/6505082c2a7c23986651c7b1f7a4a92e.pdf
- Jaschke, A. C., Eggermont, L. P., Honing, H., & Scherder, E. A. (2013). Music education and its effect on intellectual abilities in children: a systematic review. *Reviews in the Neurosciences*, 24(6), 665-675. <https://doi.org/10.1515/revneuro-2013-0023>

- Kater, C. (2004). O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. *Revista da ABEM*, 10, 43-51. http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed10/revista10_artigo6.pdf
- Kebach, P. F. C. & Herzog, A. (2011, 7 a 10 de novembro). *A Musicalização no Vale do Paranhana: observação das atividades realizadas em Projetos Sociais* [Paper presentation]. 20º Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Vitória, Espírito Santo, Brasil.
- Kebach, P. F. C. & Herzog, A. (2013). Musicalização em projetos sociais no vale do Paranhana, Rio Grande do Sul. *Revista da Fundarte*, 26(13), 104-121. <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/21>
- Kebach, P. F. C., Duarte, R., & Leonini, M. (2010). Ampliação das concepções musicais nas recriações em grupo. *Revista da ABEM*, 24, 64-72. <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/204>
- Kléber, M. (2014). Música e projetos sociais. In J. Souza, M. Kléber, A. Nascimento, M. Freitas, R. Weiland, E. Maciel, & V. Fialho. *Música, educação e projetos sociais* (pp. 27-50). Tomo Editorial.
- Koperny, M., Lesniak, W., Jankowski, M., & Bala, M. (2016). The Cochrane Collaboration: the role in the evolution of evidence-based medicine, and the development of cooperation in Poland. *Przegląd Epidemiologiczny*, 70(3), 508-520. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/27888820/>
- Lacerda, R. A., Nunes, B. K., Batista, A. O., Egry, E. Y., Graziano, K. U., Angelo, M., Merighi, M. A. B., Lopes, N. A., Fonseca, R. M. G. S., & Castilho, V. (2011). Práticas baseadas em evidências publicadas no Brasil: identificação e análise de suas vertentes e abordagens metodológicas. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, 45(3), 777-786. <https://doi.org/10.1590/S0080-62342011000300033>
- Libâneo, J. C. (1990). *Didática*. Cortez Editora.
- Lind, J. (1753). *A treatise on the scurvy: in three parts*. Sands, Murray, & Cochran.
- Lopes, A. L. M. & Fracolli, L. A. (2008). Revisão sistemática de literatura e metassíntese qualitativa: considerações sobre sua aplicação na pesquisa em Enfermagem. *Texto Contexto Enfermagem*, 17(4), 771-778. <https://www.scielo.br/pdf/tce/v17n4/20.pdf>
- Loureiro, A. M. A. (2010). O ensino da música na escola fundamental. Papirus.
- Malheiros, B. T. (2011). *Metodologia da pesquisa em Educação*. LTC.
- Marques, M. L. (2011). *A ação pedagógico-musical na educação infantil: um estudo de caso com uma professora de música* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade de Brasília. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/10081?mode=full>
- Martinez, E. C. (2014). *O projeto guri e a percepção harmônica em crianças de 6 a 9 anos: um estudo sobre a aquisição do conhecimento da tonalidade e da harmonia no contexto do ensino coletivo de instrumentos em São Paulo* [Tese de Doutorado não publicada]. Universidade Estadual de Campinas. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285250>

- Medina, E. U. & Pailaquilén, R. M. B. (2010). A revisão sistemática e a sua relação com a prática baseada na evidência em saúde. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 18(4), 824-831. https://www.scielo.br/pdf/rlae/v18n4/pt_23.pdf
- Mendes, K. S., Silveira, R. C. C. P., & Galvão, C. M. (2008). Revisão integrativa: método de pesquisa para a incorporação de evidências na saúde e na enfermagem. *Texto Contexto – Enfermagem*, 17(4), 758-64. <https://www.scielo.br/pdf/tce/v17n4/18.pdf>
- Michel, M. H. (2009). *Metodologia e pesquisa científica em Ciências Sociais*. Atlas.
- Moreira, W. (2004). Revisão de Literatura e desenvolvimento científico: conceitos e estratégias para a confecção. *Janus*, 1, 19-31. <http://unifatea.com.br/seer3/index.php/Janus/article/view/102>
- Müller, V. (2004). Ações sociais em educação musical: com que ética, para qual mundo? *Revista da ABEM*, 10, 53-58. <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/362>
- Nascimento, A. D. (2014). Projetos sociais e educação. In J. Souza, M. Kléber, A. Nascimento, M. Freitas, R. Weiland, E. Maciel, & V. Fialho. *Música, educação e projetos sociais* (pp. 51-60). Tomo Editorial.
- Nóbrega, A. P. & Boal-Palheiros, G. (2015, 5 a 9 de outubro). *NEOJIBÁ: reflexões sobre o ensino das práticas musicais em projeto social* [Paper presentation]. 22º Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. <http://abemeduacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/viewFile/1083/658>
- Oliveira, C. B. N. (2012). *A prática do canto coral infantil como processo de musicalização* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Estadual de Campinas. http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284386/1/Oliveira_CleodicelesBrancoNogueirade_M.pdf
- Paula, P. A. (2016). *Organizações sociais da cultura e formação em música na cidade de São Paulo: um estudo sobre o projeto guri* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Estadual de Campinas. http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/305310/1/Paula_PatriciaAmorimde_M.pdf
- Paziani, J. D. S. (2015). *Coro infante-juvenil nos grupos corais do Projeto Guri regional Ribeirão Preto: repertório e formação do regente (educador musical)* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/132658>
- Pereira, A. L. & Bachion, M. M. (2006). Atualidades em revisão sistemática de literatura, critérios de força e grau de recomendação de evidência. *Revista Gaúcha de Enfermagem*, 27(4), 491-498. <https://seer.ufrgs.br/RevistaGauchadeEnfermagem/article/view/4633/2548>
- Pereira, J. L. (2015). *Construindo trajetórias de trabalho na educação infantil: perspectivas de professores(as) de música da rede municipal de ensino de Porto Alegre* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114680>
- Projeto Guri. (2017). *Relatório Anual de Atividades. Relatório 2017*. <https://gurisantamarcelina.org.br/institucional/relatorio-de-atividades/>

- Riera, R., Abreu, M. M., & Ciconelli, R. M. (2006). Revisões Sistemáticas e Metaanálises na Reumatologia. *Revista Brasileira de Reumatologia*, 46(1), 8-11. <https://www.scielo.br/pdf/rbr/v46s1/a03v46s1.pdf>
- Rother, E. T. (2007). Revisão Sistemática X Revisão Narrativa. *Acta Paulista de Enfermagem*, 20(2), 5-6. <https://www.scielo.br/pdf/ape/v20n2/a01v20n2.pdf>
- Sackett, D. L., Rosenberg, W. M., Gray, J. A., Haynes, R. B., & Richardson, W. S. (1996). Evidence based medicine: what it is and what it isn't. *British Medical Journal*, 312(7023), 71. <https://doi.org/10.1136/bmj.312.7023.71>
- Sampaio, R. F. & Mancini, M. C. (2007). Estudos de revisão sistemática: um guia para síntese criteriosa da evidência científica. *Revista Brasileira de Fisioterapia*, 11(1), 83-89. <https://www.scielo.br/pdf/rbfis/v11n1/12.pdf>
- Sampieri, R. H., Collado, C. F., & Lucio, M. P. B. (2013). *Metodologia de pesquisa* (5th ed). Penso.
- Scarambone, D. (2014, 25 a 29 de agosto). *Práticas musicais na educação infantil: uma pesquisa-ação* [Paper presentation]. 24º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, São Paulo, Brasil. <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2847/607>
- Shannon, H. (2016). A statistical note on Karl Pearson's 1904 meta-analysis. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 109(8), 310-311. <https://doi.org/10.1177/0141076816659003>. PMID: 27496817
- Sousa, L. M. M., Firmino, C. F., Marques-Vieira, C. M. A., Severino, S. S. P. S., & Pestana, H. C. F. C. (2018). Revisões da literatura científica: tipos, métodos e aplicações em enfermagem. *Revista Portuguesa de Enfermagem de Reabilitação*, 1(1), 45-54. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/25938/1/rperv1n1%20p.45-54.pdf>
- Souza, J. (2014). Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical. In J. Souza, M. Kléber, A. Nascimento, M. Freitas, R. Weiland, E. Maciel, & V. Fialho. *Música, educação e projetos sociais* (pp. 11-27). Tomo Editorial. https://www.scielo.br/pdf/eins/v8n1/pt_1679-4508-eins-8-1-0102.pdf
- Souza, M. T., Silva, M. D., & Carvalho, R. (2010). Revisão integrativa: o que é e como fazer. *Revista Einstein*, 8(1), 102-106.
- Stavrakas, I. (2011, 7 a 11 de novembro). *Do projeto ao guri: uma análise de ações socioeducativas desenvolvidas pelo projeto guri – um programa de educação musical e prática coletiva de música* [Paper presentation]. 9º Congresso Nacional de Educação / 1º Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetivas e Educação, Curitiba, Paraná, Brasil. https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/6212_3084.pdf
- Thomassim, L. E. C. (2010). *O "público-alvo" nos bastidores da política: um estudo sobre o cotidiano de crianças e adolescentes que participam de projetos sociais esportivos* [Tese de Doutorado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/4087/2889>
- Uriarte, M. Z. & Nunes, T. G. (2012). Aulas de música em projetos de assistência social. *Revista Nupeart*, 10, 88-104.

- van der Heijden, M. J. E., Oliai Araghi, S., van Dijk, M., Jeekel, J., & Hunink, M. G. M. (2015). The Effects of Perioperative Music Interventions in Pediatric Surgery: A Systematic Review and Meta-Analysis of Randomized Controlled Trials. *PLoS ONE*, *10*(8), e0133608. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0133608>
- Varela, W., Abrami, P. C., & Uptis, R. (2016). Self-regulation and music learning: A systematic review. *Psychology of Music*, *44*(1), 55–74. <https://doi.org/10.1177/0305735614554639>
- Walker, E., Hernandez, A. V., & Kattan, M. W. (2008). Meta-analysis: Its strengths and limitations. *Cleveland Clinic Journal of Medicine*, *75*(6), 431–439. <https://doi.org/10.3949/ccjm.75.6.431>. PMID 185955
- Weber, M. (2000). *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva* (3rd ed.). EDUnB.

2. *Historia de las instituciones musicales de Boyacá*

■ *Rosa María Palencia Dotor*

El presente trabajo, denominado “Historia de las instituciones musicales de Boyacá”, está enmarcado dentro de la investigación social y de la cultura. Con él se pretende patentar en la Historia del Arte, la historia de las instituciones que durante la segunda mitad del siglo XX acompañaron al departamento de Boyacá y brillaron en el marco nacional colombiano. Se presenta, además, como uno de los primeros en su género y pretende entregar serias bases a la línea de investigación en educación musical y multidisciplinariedad del Grupo de Investigación CACAENTA.

Su enfoque es inductivo, presenta un recorrido desde la Colonia hasta finales del siglo XX apoyado en una segmentación propia de la historia de la música. Menciona hechos relevantes y curiosos, que han sido olvidados por la memoria oral. De ahí se parte para cumplir con una de las principales misiones de esta investigación, como lo es descubrir las instituciones que han formado parte de la educación musical en Boyacá en los últimos 70 años. Se hace referencia al Conservatorio de música de Tunja y la Academia Boyacense de música, además de la creación del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – ICBA, dentro de cuyas dependencias se encuentra otra recordada institución llamada Escuela Superior de Música de Tunja – E. S. M. T. de la cual derivan dos convenios que se convierten también en instituciones para la enseñanza de la música.

Para desarrollar el objetivo central de la presente investigación, es importante mencionar los cortes históricos realizados; el primero, en el año 1952 y el segundo, en 1993. Durante este lapso se ubican también auges y decadencias de estas instituciones investigadas, cuyo asunto es detalladamente trabajado en cada uno de sus apartes, que mencionan aspectos de tipo pedagógico y curricular, personajes, filosofía, organigrama, financiación, convenios y el impacto social y cultural nacional.

Aunque hay artículos que se encuentran relacionados con la misma temática, no se evidencia otro proceso investigativo integral y juicioso, por tanto, este trabajo, se constituye como uno de los primeros esfuerzos que buscan recuperar la memoria histórica de estas instituciones y que supera, entre otras razones, la dificultad para llegar a la información, ya que sus documentos se encontraban en fondos acumulados en varias dependencias de la Gobernación de Boyacá, lo que ocasionó pérdida, deterioro y desviación de la información, pero que al final, como se menciona más adelante, luego de un importante seguimiento, se logra realizar la revisión documental como parte de la metodología necesaria en la reconstrucción de estas experiencias institucionales de la música. Por lo tanto, no solo se consiguió la identificación del material, sino la ubicación del mismo en el Archivo General del Departamento.

De acuerdo con lo expuesto, se parte de una pregunta fundamental, guía de esta investigación, ¿cuál fue el proceso de formación y consolidación de las instituciones musicales en el departamento y cuáles fueron sus aportes a la sociedad boyacense? y dentro de ella, se establecen interrogantes secundarios que la complementaron, como los siguientes: ¿cuántas instituciones de la música ha tenido Boyacá?, ¿cuál fue la calidad de su producción artística?, ¿cuándo, cómo y dónde se localizaron estas instituciones?, ¿cuál fue el respaldo político? ¿se puede determinar alguno de los currículos académicos?, ¿qué estrategias de gestión realizaron sus administrativos?, ¿alguna de estas instituciones logró transformar el entorno de la ciudad? y por último, aunque se responderán muchas más, ¿qué corrientes influyeron en la práctica educativa de la enseñanza musical? y ¿qué tipo de instituciones musicalmente hablando eran?

Se plantean estas últimas cuestiones teniendo como premisa que las instituciones musicales dedicadas a la enseñanza de la música en el mundo, se clasifican en Academias, vistas a su vez, como instituciones provistas de autoridad pública que dan carácter oficial a las normas estilísticas de un determinado período y que tienen como finalidad proteger y fomentar la identidad y arraigo por la música, mientras que las Escuelas fijan una filosofía y unos principios acordes al pensamiento de uno o varios artistas que servirían para aplicarlos a toda la música, y, por último, mencionado también por Gutiérrez (2005), los bien llamados Conservatorios, que eran espacios donde se viajaba de una época a otra y se motivaba a conocer la música, la declamación y otras artes, su objetivo principal era, como su nombre lo indica, conservar la música a través del tiempo, preservándola de manera fiel, teniendo en cuenta el estilo propio del autor, su época, contexto y la mentalidad y sentimiento que poseía al momento de componer cada una de sus obras. El Conservatorio buscaba

llevar a sus estudiantes al escenario el virtuosismo, la versatilidad y todas aquellas cualidades de intérpretes de la misma generación del compositor, algo así como un museo para la música.

Las respuestas a las anteriores preguntas conducen a orientar y a descubrir el valor de conocer la historia y de potenciar visiones hacia nuevos programas que redunden en beneficio de la comunidad local, regional y nacional, considerando que Colombia es un país pluriétnico y multicultural.

2.1 Metodología

El presente proceso investigativo está apoyado en fuentes primarias tales como entrevistas directas a quienes hicieron parte del proceso de creación de las instituciones musicales, archivos documentales institucionales, programas de mano entregados en los conciertos, folletos, periódicos, revistas, decretos, acuerdos, resoluciones, circulares, informes y escritos de estudiantes y profesores. La ubicación de los documentos institucionales presentó mayor dificultad, como se mencionaba anteriormente, especialmente los correspondientes al archivo de la Escuela Superior de Música y de la Academia Boyacense de Música, porque no había una persona o dependencia que respondiera por ellos, razón por la cual, fue necesario reportarlos como perdidos. Es así como esta investigación duró más del tiempo programado. Entre los años 2001 y 2002, se ordenó la presencia de personal del Ejército Nacional (Batallón Primera Brigada de Tunja) para ubicar, a manera de arrojo, sobre una volqueta el patrimonio documental de la Escuela Superior de Música. Dicho material fue encontrado años más tarde en una casona abandonada, donde antiguamente fueron ubicadas las llamadas residencias masculinas de la ciudad de Tunja. Estaba en el piso de una habitación, entre tierra, agua y roedores, lo cual fue reportado por la autora de este documento, al subdirector de gestión de Patrimonio del Archivo General de la Nación, Dr. Mauricio Tovar, quien como autoridad competente respaldó la solicitud, haciendo el llamado de atención correspondiente al gobierno boyacense y exigió, mediante oficio, la pronta atención y reporte de aparición y recuperación documental, presionando con la aplicación de la Ley de Archivos 594 de 2000.

Transcurrido un tiempo, se reportó la ubicación de dichos documentos ya en el Archivo Regional de Boyacá, a los cuales la investigadora del trabajo aquí informado tuvo acceso, gracias a la directora del mencionado archivo, quien era conocedora del interés de este estudio. De esta forma, se pudo acceder a estos materiales documentales, revisarlos, aún sin catalogación, donde se encontró la memoria histórica musical de Boyacá, la cual fue recuperada en un mediano porcentaje. En cualquier caso, de no haber sido así, esta investigación y el escrito aquí planteado no hubieran sido una realidad. Bien lo dijo

el académico Gustavo Mateus Cortés en la presentación de la obra “Historia del pueblo boyacense” escrita por Ocampo López (1983) “Hay pueblos que se enorgullecen de sus apellidos, nosotros nos enorgullecemos de nuestros documentos, de lo que somos y hemos sido antes y después de la fundación española de Tunja”, así se sintió la autora de este trabajo, luego de la recuperación y salvaguarda de los documentos antes descritos.

Luego de esta larga etapa preliminar, la investigación inicia el proceso de clasificación de fuentes, las cuales fueron primarias y secundarias, teniendo en cuenta que se lograron entrevistas directas y conversaciones formales e informales con quienes actuaron en esta etapa de la historia, como es el caso de los académicos: Enrique Medina Flórez, Jorge Ignacio Zorro Sánchez, Javier Ocampo López, Gustavo Mateus Cortés, Clara Inés Fonseca de Mesa, Nelly Rocío Galindo Beltrán, Ruth Nayibe Cárdenas Soler, Sandra Liliana Fonseca Morales y Gustavo Gómez Tovar, entre otras tantas personas. También se clasificaron documentos encontrados en archivos históricos, como el Archivo General de la Nación, el Archivo General del Departamento Jorge Palacios Preciado (1980, 1984) y el Archivo Histórico Regional de Boyacá (1957^a, 1957b, 1959, 1965). De igual manera, en archivos administrativos, como el Archivo de la Presidencia de la República, el Archivo de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, el Archivo del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, el Archivo del Colegio de Boyacá; y archivos privados como el Archivo de la Familia Cáceres Carreño, el Archivo de la Familia Orduz Pérez y el Archivo de don Gustavo Mateus Cortés. En todos estos acervos documentales se encontró correspondencia, reglamentos, proyectos de revistas, folletos de programaciones de conciertos, leyes, decretos, acuerdos, resoluciones, periódicos, actas, libros de matrículas, actas de calificaciones, circulares, informes, escritos de estudiantes y profesores, videos, planos y organigramas. Otras fuentes en las cuales se apoyó este trabajo fueron ubicadas en la red de bibliotecas del Banco de la República y en la biblioteca de la Escuela Superior de Música de Tunja.

Los procesos de sistematización, interpretación, crítica y síntesis explicativa, trajeron como resultado los dos cortes históricos realizados, el primero con base en el año 1952, fecha en la que se dictan dos Decretos, el número 263 del 28 de agosto, con el cual se crea un Instituto de Bellas Artes en Boyacá y el número 299 del 25 de septiembre, el cual asigna presupuestos en favor del arte. El segundo corte corresponde al año 1993, cuando se da vigencia al último de los convenios interinstitucionales realizados entre el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá y la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, hoy conocido como el Programa de Licenciatura en Música, de la Facultad de Ciencias de la Educación.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, se construye el corpus investigativo, en cuya primera parte se hablará de los antecedentes históricos de la educación musical realizada por algunas instituciones en Colombia y especialmente en el departamento de Boyacá, hechos relevantes y curiosos, muchos de los cuales han sido olvidados por la memoria oral. Posteriormente, se realizará el análisis de las tres primeras instituciones de educación musical en Tunja, es decir, el Conservatorio de Música de Tunja, la Academia de Música de Tunja y la Academia Boyacense de Música; en este mismo apartado, se hablará del origen del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá - ICBA.

Superada la anterior etapa y debido a la cantidad y calidad de la información encontrada, fue necesario realizar un estudio más detallado y riguroso de la Escuela Superior de Música de Tunja. Es así como, la información relacionada conduce en primera medida al vínculo de esta institución con la Fundación Bemposta de Colombia aclarando, además, la discutida fecha de fundación de esta Escuela, su capacidad administrativa y gestión de sus dos fundadores. Se hace un análisis al material clasificado, una interpretación crítica a la organización interna frente a su currículo, en los diferentes niveles, y a su reglamento estudiantil. En esta parte se logra exponer cuatro propuestas que, aunque no se desarrollaron a plenitud en el diseño curricular que pensaron sus fundadores, muestran la magnitud del proyecto Escuela Superior de Música de Tunja, como importante semillero que posibilitó el futuro de la educación musical formal en el departamento de Boyacá y en el país, es decir: la Formación de Profesionales en Música para Colombia, CISFAT, SINEA y CODEGCA. Termina este apartado con el desarrollo de lo que fue el fuerte impacto y crítica generada desde los medios de comunicación nacionales a esta institución de formación musical.

Por último, se analizan los convenios realizados por la Escuela Superior de Música de Tunja, los cuales se convierten en instituciones que hoy día siguen funcionando, el “Convenio Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá ICBA – Colegio de Boyacá COLBOY” y el “Convenio Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, ICBA – Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, UPTC – Licenciatura en Música.

Con las anteriores fases del proceso metodológico investigativo aplicado a las instituciones musicales de Boyacá se reafirma lo mencionado por Cáceres-Correa (2017), quienes manifiestan que todo grupo social debe construir su historia, su presente, considerando su pasado, para conocer e identificar de dónde viene y por qué su actualidad es como es. Por lo anteriormente mencionado, se espera que este trabajo sirva para estimular una identidad y pertenencia en los boyacenses hacia sus instituciones culturales,

además de la suficiente valoración de aquellos administrativos encargados las instituciones musicales en el departamento y en el país, de forma que se convierta este escrito en un llamado de atención a otros tantos que no han podido patentizarse en la historia, ni en las mentalidades de sus electores y desde luego que motive nuevos procesos investigativos alrededor del tema.

2.2 La institucionalidad de la música en el departamento de Boyacá

Intervenir culturalmente un grupo social en un tiempo determinado, incluye el estudio de las tradiciones, creencias, acciones en conjunto e individuales, cotidianidad, vida intelectual, tecnología, arte, expresiones, representaciones y creaciones (Young, 1960). Entre las anteriores manifestaciones se encuentra la música, que para el caso de este estudio incluye directamente la institucionalidad como estrategia de enseñanza y en ella las habilidades, conocimientos técnicos, niveles de especialización, capacidades para aprenderla y enseñarla (Sorokin, 1962), junto con su función en el contexto y en la construcción de identidad y nación (Wade, 2000).

América, Colombia y Boyacá gestan sus propios procesos, basta ver cómo hablan sus documentos de la Colonia, que mencionan a Juan Pérez Materano, docto en teoría del canto y con licencia real de 1554 para publicar el libro *Canto de órgano y canto llano*; Fray Luis Zapata de Cárdenas, fundador en Santa Fe de Bogotá del Colegio Seminario de San Luis, donde se enseñaba a los religiosos canto llano, canto de órgano y lectura musical, con la idea de acercar a los “indios” a la religión católica (Perdomo, 1942).

Los instrumentos también formaban parte de la construcción musical que complementaba la misión de catequización del español al “indio”. Hamel y Hürlimann (1987) dicen que el Padre Jesuita italiano José Dadey, además de crear en 1604 en Santa Fe de Bogotá una Escuela de Música, trajo de España violines y flautas, y mandó a hacer un órgano rústico de guadua, bambú y caña brava para las celebraciones, es decir, que la influencia musical de los españoles fue radical. También se presentó esta situación en Boyacá, según E. Medina (comunicación personal, mayo 15, 2009), una muestra de esta influencia se puede visualizar en Villa de Leyva en el museo del historiador Luis Alberto Acuña, donde aún se conservan violines cuadrados hechos a mano por los nativos. Por otro lado, Medina (1959), relata, además, que en Tunja las chirimías integradas por “indios” acompañaban las procesiones en fiestas tradicionales con instrumentos como el tiple, requinto, flautas de madera o caña, capadores, dulzainas, chuchos, panderetas y cucharas.

Los géneros musicales que sobresalieron en la Colonia fueron, en lo religioso, villancicos, salves y romances sagrados, y, en lo profano, zarabandas, danzas, romances y carrerillas, corridos y aires, algunos provenientes

de Europa como la suite, *gigue* inglesa, el *minué* francés, el *pasacalle* italiano y la alemanda alemana (Perdomo, 1945). La polifonía europea también dejó recuerdos en la Catedral Metropolitana de Bogotá, lugar en el que es posible encontrar obras originales de Giovanni Perluigi de Palestrina y de Tomás Luis de Victoria (Hamel & Hürlimann, 1987).

Perdomo (1942) menciona que otros personajes de la música, como Gutierre Fernández Hidalgo, Francisco Sánchez y Ortiz de Chamburru, apoyaron el proceso de adoctrinamiento en Colombia y que las funciones principales de los músicos durante los siglos XVI al XIX fueron servir como maestros de Capilla, y fundar y enseñar en diferentes Escuelas. Según el mismo Perdomo (1945), durante el tiempo de la Gran Colombia y Nueva Granada sobresalieron las composiciones realizadas para acompañar el baile, como *minués*, *paspié*, breñañas, galopes, fandangos, mantas, puntos, jotas, sam-pianitos, zarabandas, chaconas y pavanas, que fueron las preferidas, mientras que Caro (1989) menciona que los más comunes fueron los bambucos y las contradanzas.

Se encontraron tres hechos importantes de lo acontecido a finales del siglo XIX, que marcaron un hito para la educación musical en el país: el primero ubicado en Perdomo (1942), quien asegura que los estudios eclesiásticos en Colombia incluían la música; el segundo, que el gobierno, mediante la Ley 98 de 1873, señaló que en la capital de la república debía existir un instituto para el cultivo y el fomento de la pintura, grabado, música, arquitectura y escultura, el cual fue llamado Academia Vásquez; y el tercero, la existencia de una Academia creada por Oreste Sindici mediante Decreto del 12 de febrero de 1879 en Bogotá, y cuyo propósito era perfeccionar la educación de los maestros que manifestasen alguna disposición para la música (Correa, 1948).

Colombia, desde finales del siglo XIX, y hasta la primera mitad del siglo XX, revivía aquellos años del siglo XV y XVI en Europa, realizando actividades artísticas que involucraban géneros como la Ópera, Opereta y Zarzuela, en escenarios que trataban de semejarse a los de Francia, Inglaterra, España e Italia, por ejemplo, el Teatro Cristóbal Colón en Bogotá, donde artistas de la talla de Guillermo Uribe Holguín, presentaron sus más impecables conciertos. Además, se organizaron varios grupos sinfónicos en el país, entre ellos la Banda Departamental de Boyacá posteriormente llamada Orquesta Sinfónica de Vientos de Boyacá, pero, además, Escuelas de Música, Conservatorios y Academias, como la Academia Nacional de música, que dieron origen a posteriores Facultades en instituciones universitarias en todo el país, con programas de profesionalización en la música.

El siglo XX trajo para Tunja la exaltación del espíritu nacionalista, pero también las muestras del arte europeo evidentes en sus conciertos realizados

en el Teatro Municipal de la ciudad (López, 1955), en donde se forjaron algunos personajes que se abrieron paso a nivel nacional e internacional (Medina, 2009). En la segunda mitad del siglo XX se crearon entidades artísticas en el departamento de Boyacá. Es así como con el Decreto 263 de 1952 que crea un Instituto de Bellas Artes en Boyacá, cuya finalidad era el cultivar las artes musicales, pictóricas y plásticas en la ciudad de Tunja, mientras que con el Decreto 299, del mismo año, se adiciona dos presupuestos a esta entidad recién creada, cada uno por 7.000 pesos. Estos hechos confirman el apoyo económico e interés por la enseñanza de las artes. De este instituto dependía una Escuela de Música, dirigida por el padre alemán José Móser, quien gestionó aportes del gobierno nacional y departamental para comprar una casa frente a la Iglesia de San Francisco, donde se instalaría dicha Academia, ya que, según G. Mateus (comunicación personal, 22 de abril, 2009), las instalaciones con que había contado esta Escuela de Música en la plaza de Bolívar no eran las apropiadas. En cambio, allí se construyó la Concha Acústica para conciertos, inaugurada en 1955 (J. Ocampo, comunicación personal, 12 de mayo, 2009), porque Tunja la requería con urgencia, ya que las instalaciones del teatro municipal habían sido derribadas por el clima y la falta de mantenimiento. La dotación obtenida por el Padre Móser para la mencionada Escuela constaba de varios lujosos pianos entre otro tanto grupo de instrumentos (Medina, 2009).



Foto. Padre José Móser

Fuente: archivo familiar de Rafael Cabrera. Tunja, 2020.

Un año más tarde, con la Ordenanza 33 de 1956, se crea el Conservatorio de Música de Tunja, institución que acogió los programas del Conservatorio Nacional y estaba orientado bajo la dirección de una Junta Directiva nombrada por el Gobierno, con una asignación nacional de \$150.000.00 pesos anuales. El Decreto 132 de 1957 reglamenta su funcionamiento, con personal directivo,

administrativo y docente nombrado por Decreto departamental, con los bienes muebles e inmuebles de la Academia de Música y manejando las áreas teóricas de historia, teoría musical, solfeo, ballet, coro, orquesta, piano e instrumentos de cuerda, organización curricular que lo convertía en un Conservatorio bien dotado, que dependía de las Secretarías de Educación y Hacienda.



Imagen 1. Escudo del Conservatorio de Música de Tunja

Fuente: archivo personal de la Señora Florinda Bermúdez, estudiante del Conservatorio. Recuperación Moisés Andrés Castro.

El mismo Decreto 132 de 1957, menciona que el Conservatorio de Música de Tunja contaría con dinero para pago de Director General, Director de Orquesta, profesores instrumentistas, dotación, partituras, papelería, gastos imprevistos, pago de orquesta, y grabación de discos y solistas de grabación. Ocampo (2009) indicó que el presupuesto era tan atractivo para los integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia que en algunas oportunidades se desplazaron a Tunja a cubrir plazas. Del mismo modo, dice que los maestros de este Conservatorio tenían amplia trayectoria nacional, entre ellos Andrés Pardo Tovar, Aurelio Chica, Antonio María Varela, Aura Moncada, Jaime Guillen y Silvia Moscovitz. Cuenta, además, que en el Conservatorio se hacía ópera, que sus conciertos eran gratuitos para el público asistente, por tanto, se puede deducir que había suficiente valoración por el arte musical y por los artistas, y se revela la suntuosidad y generosidad del General Gustavo Rojas Pinilla (recordado tunjano y presidente de la república, 1953 – 1957), para con el departamento de Boyacá.

En los años siguientes, el Frente Nacional, representado en Boyacá por su gobernador Ignacio Ruiz Ospina, redujo las asignaciones presupuestales dirigidas al Conservatorio, mediante los Decretos N° 654 del 31 de diciembre de 1957 y N° 078 del 16 de febrero de 1959, bajando a \$80.000.00 el rubro para esta institución de educación musical. Así, se hizo difícil su sostenimiento y en 1959, con la Ordenanza N° 50bis, se deroga su creación; por tanto, se puede decir, que se acaba con el sueño musical de los boyacenses, y se autoriza

entregarle al Departamento de Extensión de la Secretaría de Educación de Boyacá el Conservatorio, ahora bajo la razón social de Academia de Música de Tunja. Ocampo (2009) menciona que ante esta situación los estudiantes hicieron huelgas y paros que no redundaron en cambio alguno y que a la dirección de esta nueva etapa de la institución llegó la Maestra Aura Moncada.

Más adelante, con el Artículo 39 del Decreto 500 de 1965, se asigna la estructura y las funciones principales a su sección de divulgación, donde se menciona que la labor de la Academia de Música será no solamente dirigida a la ciudad de Tunja sino al departamento de Boyacá; sin embargo, el membrete seguía apareciendo como Academia de Música de Tunja. Con base en escasos documentos de archivo, se puede precisar que hacia 1968, seguía funcionando con esta razón social, siendo su director el profesor Guillermo Amézquita Nossa, dos de sus profesoras Rosa Medina de Ramírez y Carmen Medina de Luque, y el Secretario Rito Antonio Díaz, ya que se encontró copia de un solo diploma emitido en ese año, donde se aprecia que se otorgaba el título de Profesor Pianista Décimo Año al señor Jon de Ocerín y mediante la siguiente imagen se determinó el escudo de dicha Academia. De igual forma, el director del coro de la Academia Boyacense de Música, fue el maestro Luis Dueñas Perilla, tenor lírico solista de la Orquesta Filarmónica y de la Orquesta Sinfónica de Colombia.



Foto. Coro Academia Boyacense de Música

Fuente: archivo de imágenes del señor Jorge Eduardo Vargas Montero.

Luego de un lustro, en el año 1973, el boyacense Gustavo Mateus Cortés, catalogado, según el escritor de la Nueva Historia de Colombia, Hernando Caro, como el hombre polifacético y alma de la vida cultural de Tunja (Caro,

1982), quien, durante su labor en la Secretaría Ejecutiva del Consejo Superior de Policía de Boyacá, da inicio a la Semana Internacional de la Cultura y, junto con el gobernador Eduardo Vega Franco, logra legalizar el Decreto 047 de 1974, que crea la Corporación de Promoción Cultural de Boyacá, agremiación que trabaja en función de las actividades culturales, cívicas, turísticas y sociales del departamento, entre ellas, la organización ejecutiva del que ahora se llamaría Festival Internacional de la Cultura.

Todo favoreció a Gustavo Mateus, quien, junto con el reconocido artista Julio Abril y el académico Javier Ocampo, presenta un proyecto a la Asamblea Departamental para la creación del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – ICBA, el cual corresponde a la Ordenanza N° 23 de 1975. Dicha entidad fue dirigida inicialmente por el escritor Fernando Soto Aparicio, luego por el artista Carlos Martínez Vargas y desde 1977 por el mencionado Gustavo Mateus, quien estuvo en el cargo durante 13 años. A este Instituto entra a formar parte, según la misma normativa, la Academia Boyacense de Música junto con otras instituciones, como la Banda de músicos del departamento.



Imagen 2. Logotipo Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – ICBA

Fuente: archivo personal de la familia Cáceres Carreño. Diseño Gustavo Mateus Cortés.

En programas de mano de conciertos correspondiente a la VI Semana Internacional de la Cultura (Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, 1978), se pudo evidenciar que, en el año de 1978, en el Templo de San Ignacio, se presentó el Coro y la Orquesta de vientos y cuerdas de la Academia Boyacense de Música, ya dirigida por el maestro norteamericano Bruce Morton Wright. En esta agrupación hicieron su participación reconocidos maestros, entre ellos: Melinda Hoffecker, Carmen Focke de Seifert, Roberto Berrío, Daniel Baquero, David Hoffecker, Boleslav Ziarko, Theo Hautkappe y Gaspar Roque Licciardone.

Una programación semejante en un programa de 1979 deja apreciar que la Academia había sido dirigida anteriormente por el argentino Horacio Lapidus y que en ese año (1979) la estaba dirigiendo otro argentino, Héctor

Raúl Domínguez. En este programa se incluyeron obras de compositores británicos e italianos.

Con el Festival Internacional de la Cultura, organizado en Tunja, los procesos de educación musical requerían ser más constantes y cada vez de mayor calidad, de forma que los estudiantes pudieran ser competitivos en los contextos nacionales e internacionales. Este ideal fue asumido como una tarea por parte de Gustavo Mateus, quien inicia gestiones para conseguir un músico, gestor, director y pedagogo de alto perfil que se quisiera radicar en la ciudad de Tunja. Alberto Upegui le ayudó a contactar a Jorge Ignacio Zorro Sánchez, maestro que llegaba recientemente de Alemania, vinculado de manera altruista con la Fundación Bemposta, quien deseoso de hacer escuela y ayudado por Gustavo Mateus logra traer a Tunja 40 niños en abril de 1980 (Mateus, 1980), todos ellos vinculados a la señalada Fundación, quienes también participaron en los conciertos del Festival Internacional de la Cultura (ICBA, 1980). A partir de entonces, la Escuela Superior de Música de Tunja, se abre con los 40 niños. Esta decisión benefició la pedagogía musical de Boyacá, pues a esta Institución ingresaron cientos de pequeños tunjanos en el plan A y la Academia boyacense de Música fue absorbida por el nuevo currículo que se denominó Plan B (J. Zorro, comunicación personal, 25 de junio, 2009).



Foto. Fundadores Escuela Superior de Música de Tunja: Gustavo Mateus Cortés (centro) y Jorge Ignacio Zorro Sánchez

Fuente: archivo personal investigadora. Junio 2012. Academia Boyacense de Historia.

La agrupación coral de niños Bemposta, antes de llegar a Tunja, había participado en presentaciones junto con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Se habían presentado en el Teatro Colón y en otros escenarios nacionales e internacionales. En República Dominicana esta agrupación había estado dirigida por Karoll Bermúdez y sus talleristas eran los reconocidos cantantes Carmaña Gallo, Martha Senn y Manuel Contreras. Por tanto, se deduce a partir

del programa de mano correspondiente, que estos jóvenes eran seriamente preparados y admirados por sus talentos vocales. La ausencia de Bemposta fue para Tunja una triste sorpresa. El día 21 de abril de 1981 los niños viajaron en compañía de uno de sus manejadores Manuel Martín Martínez, quien también había sido contratado por el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá desde el 14 de abril de 1980. Se radicaron en la ciudad de León en España donde estaba ubicada la sede principal de la Fundación.

Como se mencionó anteriormente, el número de niños que quería ingresar a la Escuela de Música era alto, y cada vez aumentaba un poco más, por tanto, debieron contratar 11 personas para la sección administrativa y 16 profesores para cubrir las diferentes áreas, con contrataciones de tiempo completo, medio tiempo y tiempo parcial. Los cargos que, según documentos de archivo, se contrataron fueron: 1 director, 1 coordinador del área infantil, 2 jefes de departamentos; 9 profesores de área entre los que se encontraba un único profesor catalogado en clase A, el maestro Boleslav Ziarko y 2 monitores especiales que eran estudiantes avanzados del maestro Jorge Zorro en Bogotá y quienes también se habían radicado en Tunja.

La filosofía de la Escuela Superior de Música se enmarcó en la llamada “Carta Abierta”, documento redactado por el mismo Zorro Sánchez a la comunidad educativa de la Escuela. Este documento sirvió de soporte teórico para, más adelante, legalizar la fundación de la Escuela Superior de Música de Tunja, ya que la Ordenanza 23 de 1975, facultaba al Instituto de Cultura y Bellas Artes - ICBA para realizar las adecuaciones necesarias en pro del buen funcionamiento de sus dependencias y con el Decreto 999 de 1979 que le daba legalidad a la junta directiva del ICBA para crear programas y dependencias, con el Acuerdo 006 de noviembre 25 de 1980 crea la Escuela Superior de Música de Tunja. Siete meses después de estar funcionando, los términos del mencionado Acuerdo se encuentran firmados y sellados por el señor gobernador encargado, y presidente de la junta, Dr. Rafael Forero Castellanos; por el director del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, Gustavo Mateus Cortés; y por el secretario Dr. Octavio Rodríguez Sosa.

La Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas UNESCO y la Organización de Estados Americanos OEA, conocieron la proyección de esta institución e hicieron asesorías de tipo técnico y financiero pues su enfoque era lograr extender al país un programa de profesionalización (Zorro, 2009).

Paralelamente a este proceso, el Festival Internacional de la Cultura era cada vez más reconocido y auspiciado por el Banco de Colombia, lo cual le permitía realizar transmisiones en directo y diferido para todo el país en las cadenas 1 y 2 del Instituto Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN, en el

programa Pentagrama y también por la Radiodifusora Nacional de Colombia. En estas programaciones, la Escuela Superior de Música participaba con sus diferentes agrupaciones infantiles, juveniles y de adultos, como lo menciona un programa de mano de 1980. El alto nivel y la solidez técnica desarrollada en los estudiantes de esta Escuela abrió puertas a las becas internacionales, especialmente a las ofertadas por la Unión Soviética.

La Escuela Superior de Música de Tunja estuvo inicialmente ubicada en la carrera 9, entre calles 17 y 18. Posteriormente es trasladada a una casona del siglo XVII en la calle 17 N° 9 – 61, antiguo Monasterio de Religiosas Concepcionistas de Tunja. El estudio de sus planos permitió ver que contaba con aproximadamente 20 salones de estudio.



Foto. Escuela Superior de Música de Tunja - 1984

Fuente: archivo fotográfico personal Jorge Vargas Montero.



Foto. Fotografía vista aérea Escuela Superior de Música de Tunja

Fuente: archivo fotográfico personal Jorge Vargas Montero. Esta fotografía incluye las reformas arquitectónicas que se realizaron a mediados de los años 80.

El estudio documental del Decreto 094 de 1984, permitió la elaboración del siguiente organigrama, el cual muestra las diferentes dependencias del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – ICBA.

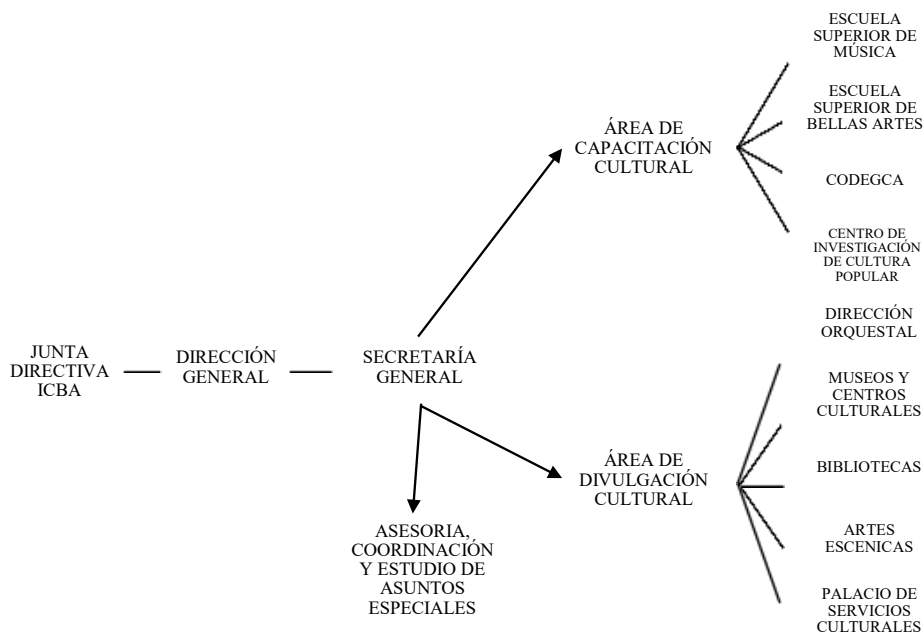


Figura 1. Estructura Orgánica ICBA, Decreto 094 de 1984

Fuente: análisis documental de la investigadora.

El mencionado Decreto (No. 94 de 1984) define a la Escuela Superior de Música de Tunja como un organismo técnico y docente especializado, cuya función era la de preparar y formar músicos, en todos los niveles, dentro de los campos teórico, práctico y pedagógico, que pudieran competir en cualquier contexto artístico internacional, con bases sólidas en los campos de la cultura popular y universal, que cubrieran los niveles infantil, medio, medio especializado, superior y de postgrado, teniendo en cuenta los convenios interinstitucionales con organismos de enseñanza superior, desarrollando sus actividades de acuerdo con las normas legales dispuestas por el Ministerio de Educación a través del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior - ICFES. Así mismo, la Escuela tendría a su cargo la formación de grupos sinfónicos, corales y de cámara, como proyección objetiva de sus labores docentes y de extensión en todos los niveles.

Dos grandes núcleos de trabajo centraron la dirección de la Escuela Superior de Música de Tunja en el periodo 1981 – 1987, inicialmente con el maestro Jorge Zorro y ya finalizando los años noventa con la Maestra Pilar

Leiva Durán y desde luego con la subdirección académica y administrativa permanente del maestro Fabio Raúl Mesa Ruiz. Un primer núcleo (interno) estaba organizado a partir de la estructura orgánica, que fue su plan de estudios y el reglamento estudiantil y un segundo núcleo (externo) conformado por una serie de gestiones que le darían mayor legitimidad al proyecto, no solamente en Tunja, sino en toda Colombia.

La organización interna de la Escuela Superior de Música de Tunja giraba en torno a la dirección y subdirección con los siguientes grupos: área infantil, área de nivel medio, área de nivel superior, programas de extensión, personal docente, personal de servicios, almacén y audiovisuales.

El área Infantil orientaba las asignaturas de Elementos del Lenguaje Musical, Apreciación Musical, Especialidad Instrumental, Actividad coral, Conjunto vocal e instrumental, piano general y Expresión corporal, con intensidades horarias semanales de entre 1, 2 y 3 horas.

El área de Nivel Medio estaba organizada en dos ciclos, cada uno de dos semestres, y las asignaturas ofertadas eran: solfeo y entrenamiento auditivo, armonía, materiales y estructuras de la música, literatura musical, folclor colombiano, piano general, especialidad y actividad coral, con intensidades horarias de entre 1 y 7 horas semanales cada una. La asignatura denominada especialidad, se dividía en tres: teórica, que comprendía: teoría, composición, musicología, dirección coral, pedagogía universal; orquesta, que comprendía: cuerdas, maderas, metales y percusión; teclado, que comprendía: piano, órgano, clavicémbalo; y vocal, que comprendía el estudio del canto. La proyección que se hizo de este Nivel Medio, pero que no se logró fue la del Nivel Superior que incluía Licenciatura, Maestría y Doctorado.

La bibliografía trabajada en la Escuela giraba en torno a autores rusos, argentinos y alemanes, entre los que se encontraban: Akoschky, Judith; Andreiva M., Nadiez Shdina; Fokina L, Schugaieva; Chritst, William; Dolmatoff, Nicolsi; Eslava, Hilarión; Gallón, Noel; Orff, Carl; Garmendia, Emma; Hidemith, Paul; Kalmykov, Boris y Fridkin, Grigori; Modus Vetus; Khvostienko, Vladimir; Kolneder, Walter; Ladujin, Nicolai; Lemoine, Carulli; Ostrovsky, Aron; Pozzoli, Hettore; Solovinev, Schokin; Spossobin, Igor; Videla, Mario; Litsvenko, Iván y Martenot, Maurice, métodos implementados por su director (Jorge Zorro Sánchez) quien había estudiado en Rusia y Alemania.

El reglamento estudiantil contenía normatividad estricta en lo académico y disciplinario. Se evaluaba cualitativamente, según los conceptos de Excelente, Bueno, Regular y Deficiente. Se hacían supletorios como una forma de repetir los exámenes, y se tenía en cuenta el rendimiento académico del colegio para poder permanecer activo en la Escuela. Para conciertos y audiciones los estudiantes debían asistir con uniforme.

El maestro Jorge Ignacio Zorro Sánchez, consciente de que el futuro del artista y principalmente del músico colombiano giraba en torno a pocas posibilidades de estudio formal de alto nivel, dentro del país, y con el deseo ya iniciado de “hacer escuela”, proyecto cristalizado en Tunja, decide implementar cuatro nuevas ideas denominadas así: Formación de profesionales en Música para Colombia; Cisfat; Sinea y Codegca, que eran nuevas propuestas para extender el funcionamiento del proyecto inicial, pero ahora en el marco nacional, todo gestado desde un Centro de Investigación de la Facultad de Teoría de la misma escuela. El Centro estaría integrado por los académicos y pedagogos más destacados del país. Estas propuestas llevarían a la escuela a ser piloto de un Sistema Nacional de Educación Artística y para ello requerían que los estudiantes se retiraran de sus instituciones académicas e ingresaran al Colegio de Estudios Generales y Capacitación Artística que crearía el ICBA, como otra de sus dependencias. Estas ideas se proyectaron en el Acuerdo N° 4 del 30 de marzo de 1982 de la junta directiva del ICBA, solo necesitaban el aval del Ministerio de Educación Nacional, que finalmente no pudieron obtener.

Artículos de prensa en diarios y periódicos del país mostraron la labor de la Escuela Superior de Música durante los años ochenta: El Tiempo, El Espectador, El Oriente, El Despertar Boyacense y hasta el libro de La Nueva Historia de Colombia muestran la forma en la que se posicionó esta institución, con impacto nacional. Sus resultados, producción y majestuosidad en los montajes realizados fueron secundados por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Sinfónica de Colombia y la Orquesta Sinfónica de Vientos de Boyacá.

Comenzando el año 1985, y en respuesta a las necesidades de los músicos, no solo de la Escuela sino de todo el territorio nacional, el Congreso de Colombia emite la Ley 25 de 1985, por la cual le concede facultades extraordinarias al Presidente de la República para crear el Fondo de Seguridad Social del Artista Colombiano y con el Decreto Presidencial 2166 del 9 de agosto de 1985, le otorgan el nivel de profesionales del arte a los artistas, empíricos o académicos que demostraran que habían ejercido actividades inherentes al arte, en cualquiera de sus distintas expresiones, y con el cual crean el Consejo Asesor para la profesionalización del artista, adscrito al Ministerio de Educación Nacional, lo cual motivó a continuar con sus estudios a muchos jóvenes y a evidenciar en los escenarios artísticos el gusto por el buen arte.



Foto. Coro Estable de la Escuela superior de Música. Canto General. Director MikisTeodorakis.

Fuente: Biblioteca de la Escuela Superior de Música de Tunja.

A continuación se mencionan algunas de las obras llevadas al escenario por parte de la Escuela Superior de Música de Tunja en los años ochenta: Réquiem opus 43 de G. Fauré; Cantata Alégrese cielos y tierra de Dietrich Buxtehude; Aleluya del Oratorio del Mesías de F. Haendel; Alexander Nevsky de Sergio Prokofiev; Stábat Mater de Giuseppe Verdi; Te Deum de Héctor Berlioz; Concierto para chelo y orquesta en re mayor de F. J. Haydn; A ceremony of Carols de Benjamin Britten; Ópera Dido y Eneas de Henry Purcell; Misa en fa menor para solistas, coro y orquesta de Anton Bruckner; Magníficat Omnitonorum de R. de Ceballos; Misa en do mayor opus 86 de L. V. Beethoven; Cantares martianos para niños y canciones de Gisela Hernández; Obras de Navidad; Misa en la bemol mayor de Franz Schubert y Misa del cuarto de tono de Tomás Luis de Victoria.

En Acta del Comité de Currículo del año 1989, se menciona a los estudiantes que por sus calidades profesionales lograron vincularse, no solo como profesores de la misma Escuela Superior de Música, sino como estudiantes de la Escuela Especializada en Música y Danzas Populares también de Tunja; de la Escuela de Música de Neiva – Huila; del Conservatorio Antonio María Valencia de Cali (3); del Conservatorios de la Unión Soviética (15) y otros que continuaron sus estudios en el Conservatorio de Viena – Austria (2), Conservatorio de Toronto - Canadá (1), Conservatorio de Barcelona - España (1), Conservatorio de San Francisco - USA (1), Escuela de Música de Hartford - USA (1), Conservatorio de Florencia -Italia (2), Conservatorio de Cerdeña -Italia (2), Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (3) y Conservatorio de la Universidad Nacional (8).

El ICBA proyectó además dos convenios que se convirtieron en Instituciones importantes para la educación musical del departamento. El primero con acciones realizadas desde 1983 y hasta 1988 con el Colegio de Boyacá y concretado desde el año 1989, oficializado mediante Resolución 121 de 1994, emitida por la Secretaría de Educación de Boyacá, en la cual autorizaba ofrecer la especialidad de bachiller con énfasis en música para quienes hubieran cursado el programa desde el grado tercero de básica primaria. Este programa ha continuado su funcionamiento, a pesar de que la razón social del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá cambió a Secretaría de Cultura y Patrimonio de Boyacá. Este convenio ha venido atendiendo a cientos de niños y jóvenes, muchos de ellos reconocidos artistas a nivel nacional e internacional como es el caso de los hermanos Saboya, con el trío Palos y Cuerdas, quienes han sido exaltados como excelentes artistas de la música. En el caso de Daniel Saboya, ha sido ganador del Concurso Compensar de guitarra clásica 2004; Luis Carlos Saboya, como compositor de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia y Filarmónica juvenil, y Diego Saboya quien como estudiante del plan no formal de la Escuela Superior de Música de Tunja actuó como solista de bandola, invitado por la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Juntos han atravesado la geografía mundial, mostrando la mejor selección de música andina colombiana. Ellos, al igual que muchos otros artistas, como María Mulata, ganadora del premio a mejor canción folclórica en el Festival de la Canción de Viña del Mar, son destacados maestros egresados del programa del Convenio Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá.

El segundo Convenio corresponde al celebrado entre el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá - ICBA y la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - UPTC. Dicho Convenio fue gestionado desde el año 1984, arreglado y mejorado durante los últimos años de la década de 1980, hasta lograr poner de acuerdo a las partes y recibir el aval del ICFES y la aprobación por Decretos Presidenciales No. 1275 del 10 de julio de 1987 y No. 1358 del 27 de mayo de 1991 (Escuela Superior de Música de Tunja, 1991); la recomendación del Consejo Académico, del 13 de agosto de 1991, y el Acuerdo del Consejo Superior de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, No. 088 del 6 de septiembre de 1991. Dicho Convenio, adscrito a la Facultad de Ciencias de la Educación, logra implementar en su currículo áreas pedagógicas, de conocimientos instrumentales, de dirección, composición y las ya mencionadas pertenecientes al currículo de la Escuela Superior de Música de Tunja. Algunos de los frutos de la labor realizada por el Programa de Licenciatura en Música son los logros de sus egresados, muchos de los cuales han retribuido a Boyacá, a Tunja y al mismo programa con su servicio, como es el caso de la Ph. D. Ruth Nayibe Cárdenas Soler, Magíster y Doctora

en Educación Musical de la Universidad de Granada – España; Ph. D. Julio Aldemar Gómez, Doctor en Historia y Decano de la Facultad de Ciencias de la Educación – UPTC. De igual forma, otros licenciados, como el maestro Raúl Ernesto Mesa Fonseca, cuyos estudios de Maestría en Música de Duquesne University en Pittsburgh y de Dirección Sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia, lo han llevado a ser pianista acompañante de los más prestigiosos solistas nacionales y extranjeros, y Johana Rocío Molano Granados, Docente del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, entre otros egresados destacados. También es preciso señalar a aquellos que han nutrido las Instituciones Educativas públicas y privadas del departamento de Boyacá, llevando sus conocimientos a los sectores rurales y cabeceras municipales, y de la misma manera ubicándose en la dirección y asesoría de las bandas municipales.

Finalmente, es importante conocer que Boyacá ha tenido diferentes tipos de instituciones como son, la Escuela, el Conservatorio y la Academia, experiencias pedagógicas de las cuales ha sabido sacar fruto y en cuyo centro han germinado otros proyectos importantes, como por ejemplo La Sociedad Coral de Boyacá, organización privada que está integrada, en su mayoría, por estudiantes de cuatro de las mencionadas instituciones: la Academia Boyacense de Música, la Escuela Superior de Música, el Convenio ICBA-COLBOY y el convenio ICBA- UPTC y que bajo la batuta de su director, Maestro Fabio Raúl Mesa Ruiz, quien ha estado vinculado a las mencionadas instituciones, ha logrado continuar con la loable labor musical que es expuesta orgullosamente en escenarios nacionales e internacionales.

2.3 El trabajo documental

El desarrollo investigativo planeado, apoyado en fuentes primarias principalmente, como lo fueron entrevistas, revisión de archivos públicos y privados, programas de mano, periódicos, revistas, normatividades de carácter nacional, departamental e institucional, permitió la identificación de documentos correspondientes al periodo comprendido entre 1873 y 1993. La información compilada en estos materiales documentales, permitió sentar las bases para la reconstrucción patrimonial de la cultura y del arte musical del departamento de Boyacá. Muy a pesar de las circunstancias, por la obstrucción en el acceso a los documentos, se considera que esta investigación se realizó en un tiempo perfecto, pues de no haberse emprendido dicha búsqueda, la recuperación documental de dos instituciones de enseñanza de la música no hubiera sido posible. A este respecto, el reporte presentado al Archivo General de la Nación sirvió de presión frente al gobierno local. Es así como la investigación aquí descrita se amparó en normatividad que protege este

tipo de patrimonio, como la Ley 594 del 2000, que resultó siendo la tabla de salvación que permitió dar término a esta investigación, y no solo eso, sino que permitió salvaguardar los documentos ahora ubicados en el Archivo Regional de Boyacá Jorge Palacios Preciado.

El proceso de clasificación de las fuentes, fue avanzando a la par con las búsquedas documentales mencionadas. Se seguían realizando entrevistas a profundidad, pero se coincidió en varias oportunidades con conversaciones informales con actores que tuvieron relación con las tres instituciones indagadas (Escuela, Conservatorio, Academia). Hacer historia reciente tiene sus ventajas, pero también sus desventajas, ya que hubo que omitir información, en algunas oportunidades, para evitar dañar relaciones de amistad. Como el tiempo apremiaba, a causa de la vejez que acompañaba a algunos de los entrevistados, se puede decir que se dejó en archivo personal de la investigadora la evidencia fílmica de un elocuente historiador, el Maestro Enrique Medina Flórez, quien poco tiempo después falleció.

La visita a los diferentes archivos siempre trajo consigo hallazgos valiosos. A este respecto es importante mencionar que Gustavo Mateus Cortés autorizó la visita de la autora de este trabajo a su archivo personal, durante varios meses, del cual es preciso destacar la organización minuciosa de este acervo, que incluía copias de casi todos los movimientos de gestión durante los 13 años de trabajo en la dirección del ICBA. Por su parte, las familias Cáceres Carreño y Orduz Pérez entregaron en carpetas la información que consideraron pertinente para apoyar este trabajo. Estas carpetas contenían correspondencia, reglamentos, proyectos, revistas, recortes de periódicos, fotos, calificaciones y circulares a padres que fueron también analizadas.

Durante el prolongado proceso de sistematización se iban aportando los correspondientes análisis que ayudaron a conseguir una interpretación cercana a la verdad. La crítica también resultó importante, pues ayudó a lograr mantener la neutralidad en puntos en los cuales había mucha información contradictoria. La síntesis explicativa se iba apoyando sobre todo en la evidencia escrita, ya que se corría el riesgo de que los entrevistados no recordaran y hubiese omisiones o faltas a la verdad.

La elaboración del documento final se realizó teniendo en cuenta la cronología como estrategia de organización, mostrando hechos relevantes, y en ocasiones curiosos, con la idea de refrescar la memoria oral. Como el objeto de investigación no se había intervenido, la experiencia se convirtió en novedosa y atractiva para muchos tunjanos, que querían saber más, acerca de cómo fue la educación musical en el Conservatorio de Música de Tunja, Academias de Música de Tunja y Boyacá, en la Escuela Superior de música de

Tunja y en sus convenios. Finalmente, se logró reconstruir parte del pasado, con la idea de generar identidad, pertenencia y orgullo en el pueblo boyacense.

2.4 Discusión y conclusiones

Dentro del estado del arte se encontraron documentos, escritos y reseñas que permitieron a la autora de este trabajo, reflexionar acerca de estas instituciones, quien además estuvo vinculada como estudiante de la Escuela Superior de Música de Tunja y del Convenio ICBA-UPTC, además, como ya se mencionó, no había ninguna investigación acerca del tema. Aun así, la comparación entre los tres tipos de instituciones, Conservatorio, Academia o Escuela, se considera que no ha sido totalmente entendida, ni siquiera por los mismos músicos.

Ahora, más allá de lo que se define como interpretación musical, que en muchos casos se queda en “tocar las notas de una partitura”, sin llegar a comprender el complejo mundo que se entreteje para poder definir una obra, porque como toda creación, la obra es compuesta al interior del contexto propio del compositor, de sentimientos únicos marcados por la experiencia personal y permea el entorno social, cultural y hasta define el corte o estilo de una época. A este respecto, preocupa cuando se define términos como Conservatorio, Escuela o Academia, porque como se mencionó anteriormente, interpretar es saber meterse en la cabeza, en el corazón y en el cuerpo del artista creador, ser capaz de adaptarse a las circunstancias, viajar a su época y vivirla tal como lo haría un actor, quien va más allá de la forma y quiere llenar su alma con el fondo, para enriquecer el mundo con la pureza de una obra, en este caso musical y si en ese contexto se evoca el término Conservatorio se ha logrado entender su razón de ser.

Más si se habla de Academia, se haría referencia a una integración oficial de personas académicas, en este caso de la música, que como autoridad artística propenden por el rescate, análisis y respeto a los diferentes estilos musicales, para protegerlos, defenderlos y fomentar una identidad patrimonial. Por tanto, con lo que provee el análisis de esta investigación, se puede afirmar que Boyacá nunca ha tenido una Academia de Música y que se hace necesaria, ya que las nuevas generaciones adolecen de estructuras basadas en el reconocimiento de lo propio. Por lo tanto, este mismo análisis conduce hacia un cuestionamiento del músico, que no se conceptualiza, se convierte en un ser incapaz de defender, con argumentos, y generar políticas en favor del arte, sino que permite que sean otros los profesionales que legislen sus propios derechos, pretendiendo que además entiendan las particularidades de su hacer.

Básicamente, las experiencias institucionales de la enseñanza musical en Boyacá, durante los últimos 70 años, y a pesar de utilizar otros nombres,

son de Escuela, siendo la Escuela Superior de Música de Tunja la que guarda mayor coherencia, ya que su propuesta curricular y artística estaba claramente ligada a las escuelas rusas y alemanas. Tenía una filosofía bien definida y unos propósitos claros, evidencia de ello es que logró enviar a sus estudiantes a terminar su profesionalización en estos países y que tuvo la capacidad para formar personas con principios de disciplina, orden estricto, búsqueda de perfección y otras formas de pensamiento transmitidas desde lo musical, pero también desde lo humano.

La presente investigación recoge aspectos relevantes para el estudio de las instituciones de educación artística musical en el país, al mostrar diferentes procesos de formación y consolidación de Instituciones, tales como el Conservatorio de Música de Tunja, La Academia Boyacense de Música, La Escuela Superior de Música de Tunja, el Convenio Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – Colegio de Boyacá y el Convenio Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá – Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia hoy Programa de Licenciatura en Música, los cuales han servido para orientar el destino artístico de un departamento, una nación y de varios espacios en el exterior del país.

Evaluar la calidad de estos programas ayudó a la investigadora a definir que la producción artística tuvo en su preferencia géneros, ritmos y en general tendencia hacia lo extranjero, centro europeo, aun cuando, más recientemente, han incluido la música colombiana. Aunque estas instituciones se hayan ubicado en la ciudad capital del departamento (Tunja), lograron influir y permear capitales de provincia y hasta la ruralidad, además del mismo entorno nacional e internacional.

De igual manera, es preciso señalar que el respaldo político no ha sido suficiente, ya que no se han generado normativas estructurales en beneficio de las instituciones musicales (aunque podría ampliarse el término a “artísticas”), de su infraestructura, dotación, docentes o estudiantes y ciudadanía en general. Esta experiencia, además, ha servido para evidenciar que a Boyacá solo la ha beneficiado económicamente un presidente boyacense, el General Rojas Pinilla.

Por otra parte, los currículos académicos usados en estas instituciones de educación musical boyacense (como también es posible señalar en las instituciones de educación musical de todo el país surgidas en la primera mitad del siglo XX), no han sido creados para el contexto, sino que han sido tomados de otros referentes nacionales y extranjeros, por lo cual no responden del todo a la generación de identidad y pertenencia del pueblo colombiano. Latinoamérica ha sido generalmente orientada a enseñar la música bajo las condiciones de experiencias de otros continentes, caminando hacia la falta

de valoración de sus propias músicas. A Colombia, en general, y a Boyacá, en particular, no le ha sucedido algo diferente, sin embargo, hay que rescatar el impacto de sus egresados, quienes se han desempeñado enseñando en instituciones reconocidas, tales como: Universidad de los Andes, Conservatorio del Tolima, Universidad Juan N. Corpas, Red de Orquestas de Antioquia, Archivo Musical Nacional de Colombia, Universidad Antonio Nariño y Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, entre muchas más. También en el marco internacional: en la dirección de la Orquesta de Wollongong en Australia, por parte del Doctor en Música Carlos Alvarado, y del coro de León - España de Rumualdo Barrera, y como ellos muchos instrumentistas, arreglistas, compositores, pedagogos, teóricos y reconocidos artistas.

Se puede decir que la Escuela Superior de Música de Tunja, según la interpretación realizada al material bibliográfico, a los programas curriculares, a los recursos, a la dotación instrumental, a las entrevistas y a la realimentación de parte de los estudiantes becarios en Moscú, muestra una contundente tendencia educativa musical rusa, lo cual se ratifica con el análisis de la hoja de vida del maestro Jorge Ignacio Zorro Sánchez, quien tuvo bastante incidencia en este proyecto.

Durante la segunda mitad del siglo XX en Colombia, las instituciones de educación y formación musical del país fueron referenciadas filosófica, epistemológica, pedagógica, teórica y profesionalmente por el Conservatorio de Música de Tunja y por la Escuela Superior de Música de Tunja, ubicándose como una de las Instituciones pioneras de la educación musical, donde muchos buscaban estudiar, donde se era feliz, se compartía y se vivía un mundo sonoro jamás imaginado en otros espacios de la ciudad. Como se ha manifestado, con este estudio se busca contribuir a la memoria histórica musical de la ciudadanía tunjana, para que no se repitan las situaciones de desarraigo con las instituciones culturales que forjan el futuro cultural de las nuevas generaciones.

Archivo Histórico General del Departamento Jorge Palacios Preciado. (1980). *Folio y libro en proceso de catalogación. Crecimiento Institucional*. Manuscrito entregado a la oficina central del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá.

Archivo Histórico General del Departamento Jorge Palacios Preciado. (1984). *Fondo gobernación de Boyacá*. Tunja. Libro 194. Decretos 001 al 200.

Archivo Histórico Regional de Boyacá. (1957a). *Fondo de hemeroteca, legajo 066, folio 297*. Periódico El Boyacense, N° 2634.

Archivo Histórico Regional de Boyacá. (1957b). *Fondo de hemeroteca, legajo 066, folio 257*. Periódico El Boyacense, N° 2629. Tunja.

- Archivo Histórico Regional de Boyacá. (1959). *Fondo hemeroteca, libro N° 64*. Ordenanzas Asamblea de Boyacá. Tunja.
- Archivo Histórico Regional de Boyacá. (1965). *Fondo hemeroteca*. Decretos ordenanzales Asamblea de Boyacá. Tunja.
- Cáceres-Correa, I. (2017). Las categorías “presente”, “realidad” y “memoria histórica” construidas desde la perspectiva de personas jóvenes y adultas a partir de experiencias educativas. *Revista EALA-Filosofía Afro-Indo-Abiyalense*, 6(29), 64-79. https://scholar.google.es/scholar?cluster=3539779232396222319&hl=es&as_sdt=0,5 &as_ylo=2016
- Caro, H. (1982, 11 de mayo). *Periódico El Espectador*.
- Caro, H. (1989). *Nueva historia de Colombia: La música en Colombia en el siglo XX*. Vol. 6. Bogotá. Planeta.
- Correa, R. C. (1948). *Los partidos Conservador y Liberal en el progreso y brillo de Colombia*. Tunja. Año XXXVI.
- Escuela Superior de Música de Tunja. (1990). *Informe convenio de cooperación académica entre la U.P.T.C. y el ICBA*. [Acta de Comité curricular].
- Gutiérrez, M. (2005). *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma*. España. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Centro de Investigación y Documentación Educativa.
- Hamel, F. & Hürlimann, M. (1987). *Enciclopedia de la música*. 3ª Edición. San Bartolo Naucalpan: Grijalbo S.A.
- Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá. (1978, 14 de mayo). *VI Semana Internacional de la Cultura. Concierto Academia Boyacense de Música*. [Folleto programa de mano]. Tunja. Talleres Gráficos Cajacoop.
- Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá. (1980, 17 de mayo). *VIII Festival Internacional de la Cultura. Concierto Orquesta Filarmónica de Bogotá – Coro Polifónico Bemposta*. [Folleto programa de mano]. Tunja. Talleres Gráficos Cajacoop.
- López, M. (1955, 30 de abril). *Tunja inaugura solemnemente lujosa sala de conciertos*. El Espectador. Bogotá.
- Mateus, G. (1980, 7 de septiembre). *Oficio institucional*. [Documento correspondencia ubicado en archivo personal].
- Mateus, G. (2009, 22 de abril). *Entrevista personal*. Tunja.
- Medina, C. (1959). Apuntes para una historia de la música en Boyacá. *Revista Cultura*, 109, segunda época. Tunja, Academia Boyacense de Historia.
- Medina, E. (2009, 15 de mayo). *Entrevista Personal*. Academia Boyacense de Historia. Tunja.
- Ocampo, J. (1983). *Historia del pueblo boyacense*. Tunja. Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá.
- Ocampo, J. (2009, 12 de mayo). *Entrevista personal*. Tunja.
- Perdomo, J. I. (1942). *Música y músicos de la época colonial: Conferencias Pronunciadas por sus autores en la sala de la Academia en los años de 1940, 1941 y 1942, con ocasión de las fiestas patrias*. Academia Colombiana de Historia. Bogotá. Librería Voluntad S.A.
- Perdomo, J. I. (1945). *Historia de la música en Colombia*. Academia Colombiana de Historia. Bogotá. ABC.

- Sorokin, P. (1962). *Sociedad, cultura y personalidad*. 2ª Edición. Madrid. Aguilar S. A.
- Wade, P. (2000). *Música, raza y nación*. Bogotá: Quebecor World.
- Young, P. (1960). *Métodos científicos de investigación social*. 2ª Edición. México. Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional.
- Zorro, J. (2009, 25 de junio). *Entrevista personal*. Universidad Juan N. Corpas. Bogotá.

3. Patrimonio cultural, archivos y memoria. Partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá

Ruth Nayibe Cárdenas Soler

Blanca Ofelia Acuña Rodríguez

Las bandas sinfónicas en Colombia cuentan con una importante trayectoria que se desarrolla desde finales del siglo XIX y se vincula principalmente a la tradición militar; sin embargo, el siglo XX permite la apertura de estas agrupaciones como un escenario que se moviliza en torno a los hechos festivos, cívicos y populares, requiriendo de la inserción de nuevos repertorios, más cercanos a la tradición cultural del público oyente. En este marco se origina la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, agrupación musical representativa del departamento, cuyo origen se sitúa a finales del siglo XIX. Tuvo varias transiciones en cuanto a su función y pertenencia organizacional, y en 2005, estando ubicada en la estructura orgánica del Instituto de Cultura y Turismo de Boyacá - ICBA, sucede una reestructuración interna en el órgano gubernamental que provoca su decadencia.

El grupo de investigación CACAENTA, en su interés por desarrollar su línea de educación musical y multidisciplinariedad, decide unir esfuerzos con el grupo de Investigación Asociación: Centro de Estudios Regionales REGIÓN, en su línea de registro y sistematización de información, para alcanzar los propósitos de este proyecto, recuperación y salvaguarda de la colección documental de partituras existente en la Biblioteca Especializada de la Escuela de Música de la Gobernación de Boyacá, materiales documentales que fueron utilizados por la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá - OSVB, con el fin de ponerlos al servicio de la comunidad artística musical. El destino final de este material es el Archivo General del Departamento de Boyacá, en las condiciones técnicas, musicales y archivísticas requeridas para su conservación y fácil divulgación.

Como se ha indicado, las mencionadas partituras hacen parte del acervo documental de la Biblioteca Especializada, la cual se encuentra en un proceso de reubicación, debido a las fallas estructurales del auditorio Sala José Móser, lugar donde en los últimos años han funcionado los programas de formación musical de la señalada Escuela de Música, y, por tanto, donde se ha ubicado la Biblioteca Especializada en Música. Los inconvenientes de infraestructura de la Escuela de Música de la Gobernación de Boyacá han ocasionado dificultades en el manejo documental, siendo evidente la aglomeración de libros y partituras en cajas de cartón, ubicadas en el piso de uno de los salones del auditorio señalado, a expensas de la humedad y la demás contaminación que prevalece en esta antigua construcción. Además, el espacio denominado “Biblioteca Especializada en Música” dejó de estar a cargo de personal específico e idóneo, para convertirse en una actividad asignada al Coordinador del Archivo Departamental. Por lo anteriormente expuesto y debido al exiguo control en el préstamo de materiales, la colección de libros fue reducida en número y de la colección de partituras se conocía poco, de su estado o inventario completo de existencias.

Dentro del funcionamiento de una agrupación musical el archivo de partituras se constituye en el insumo que permite la dinámica de trabajo, para poder realizar conciertos o presentaciones artísticas. Es así como pensar en recuperar, inventariar y catalogar el acervo de partituras de una agrupación musical con más de 100 años de trayectoria artística se constituye en un propósito de carácter patrimonial, a fin de preservar este material bajo la denominación de “colección de partituras musicales”. A este escenario se suscribe este escrito, donde se contará la forma en que realizó el tratamiento documental, inventario y catalogación de la colección de partituras que antaño utilizara la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá.

3.1 La Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá y la música en Tunja

Javier Ocampo (2004) asegura que el legado artístico-musical y religioso en Colombia obedece a procesos de aculturación, y que evidencia de ello son los trajes típicos de la región que comprende el altiplano cundiboyacense (centro del país), ya que algunos de sus bailes coreográficos y los géneros musicales considerados como propios (pasillo, bambuco), así como su organología (guitarra, bandola, tiple), evidencian la tradición española y su adaptación al estilo indígena.

El siglo XIX es para Colombia un momento de nacimiento y consolidación de importantes instituciones culturales, decisivas para el futuro de la música. El principal referente en el país es la Academia Nacional de Música (1882), primera institución colombiana de educación musical formal

y específica, que en 1934 pasa a formar parte, ya como Conservatorio, de la Universidad Nacional de Colombia (Pérez, 2007).

El surgimiento de instituciones de formación musical, como el mencionado Conservatorio, así como la estrategia de cualificación artística de los músicos colombianos, estuvo vinculado a los propósitos nacionalistas de crear una cultura propia. Sin embargo, como lo manifiesta Ospina (2013), no existe una documentación consolidada en relación con la historia musical de Colombia, constituyéndose en una “tarea pendiente”. Esta situación, que puede entenderse como una oportunidad, impide consolidar trabajos investigativos desde la perspectiva musicológica, porque requieren de un análisis histórico riguroso previo. Caro (1989) presenta en su obra una descripción de las actividades artísticas musicales que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX, dentro de las cuales se encontraban la conformación de conservatorios y la creación de agrupaciones musicales tales como Orquestas Sinfónicas y Bandas Sinfónicas Departamentales. Su trabajo se circunscribe a una línea de historias de músicos, no de historia de la música, preocupación que asumen Bermúdez y Duque (2000) y ante la cual buscan dar respuesta en su obra, al historiar la música como fenómeno sonoro.

Mucho más adelante, en la década de 1970, en Colombia se presentan cambios importantes relacionados con la educación artística. Por una parte, se crea el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), dependiente del Ministerio de Educación Nacional y por otra, se reglamenta la Enseñanza Media Diversificada, direccionada desde los INEM, donde la música se posiciona como un pilar de formación (Fandiño, 2001). Este panorama nacional promueve que el gobierno departamental de Boyacá, de ese entonces, centre su atención en el aspecto cultural de su política, razón por la cual decide apostarle a diferentes proyectos de intervención cultural: la Escuela Superior de Música, el Festival internacional de la Cultura y la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá.

Esta investigación centró su atención específicamente en esta última agrupación, la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, y en su colección de partituras. En la época señalada (1970), el gobierno local buscaba fortalecer estrategias de formación artística desde la ciudad, para Colombia y el mundo. En términos de Adorno (2006) “en la música se pueden leer los logros y malogros de una sociedad” (p. 12), y fueron las circunstancias de decadencia de esta agrupación musical las que evidenciaron la poca representatividad que para la sociedad tunjana de finales del siglo XX y comienzos del XXI tenía la mencionada Banda Sinfónica.

Unos vestigios identifican el origen de esta agrupación en 1877, cuando fue constituida dentro del organigrama del gobierno departamental para

después integrarse a las fuerzas militares y de policía, hasta que, en 1975, con la creación del Instituto de Cultura de Boyacá, retorna a la estructura departamental (El Tiempo, 2004). Palencia (2016), por otra parte, menciona que la Banda Departamental de Boyacá fue creada a principios del siglo XX, bajo la dirección de Carlos María Torres de la Parra, y que posteriormente adquirió el nombre de Sinfónica de Vientos de Boyacá, atendiendo al movimiento nacional que se gestó para la creación de institutos, escuelas y conservatorios de música. Sin lugar a dudas, como lo expone Sarmiento (2016), el movimiento bandístico en Colombia, desde 1897, estuvo marcado por bandas militares con formato francés dependientes del ejército nacional.

Según Palencia (2016), la primera mitad del siglo XX en Tunja, estuvo marcada por los intereses de algunas personas ilustres por generar un movimiento de circulación musical, con conciertos de artistas nacionales e internacionales (sala de conciertos José Móser, inaugurada en 1955); jóvenes músicos que perfeccionaban su arte en el exterior y retornaban a la capital boyacense para compartir sus aprendizajes; actividad permanente de compositores y arreglistas; escuelas de música (Centro Musical Santa Cecilia, Academia de Música - 1952, Conservatorio de Música - 1956, Academia Boyacense de Música - 1965, Escuela Superior de Música - 1980) y la organización de ensambles musicales (Sexteto Mozart, Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá).

De esta forma, en la década de 1970 se consolida en la ciudad de Tunja la idea de establecer un centro de formación musical, teniendo presente que en 1952 se había creado el Instituto de Bellas Artes de Boyacá y la Académica de Música, que después, en 1956, se convierte en Conservatorio de Música y a finales de 1970 y comienzos de 1980 en la Escuela Superior de Música, esta última bajo la dirección del Maestro Jorge Zorro Sánchez (Palencia, 2016). En la estructura orgánica de la Escuela Superior de Música estaba: el Almacén, donde se organizaba el préstamo de instrumentos para ensayos y conciertos; la Sala de Musicología, con una amplia colección musical; y la Biblioteca Especializada en Música, con una importante colección de libros (análisis musical, teoría musical, técnica instrumental, método de diferentes instrumentos) y de partituras (obras corales, obras instrumentales, obras solistas, obras orquestales).

Una de las características del proceso cultural musical vivido en Tunja, en la época de 1970-1980, fomentado por la realización del Festival Internacional de la Cultura, fue la excelencia en la ejecución musical, la disciplina en el estudio, la secuencia en la formación y el sentido de llevar la música culta (docta, clásica) a escenarios culturales de la ciudad, considerando repertorios y agrupaciones de las más altas calidades interpretativas, provenientes de diferentes lugares del territorio nacional y del extranjero. En este marco descriptivo se

desenvolvía la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, que por Ordenanza No. 23 del 3 de diciembre de 1975, Artículo 16, pasa a formar parte de la estructura orgánica del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, y cuya última época transcurre entre 2004 y 2005.

Esta agrupación musical de viento tenía una connotación de Banda Sinfónica Profesional, por lo cual el desempeño de los músicos participantes era de las más altas calidades artísticas, realizando montajes de concierto completo con solista, solistas invitados, directores invitados y coro invitado. En este sentido, la variedad de su repertorio también era considerablemente amplia, razón por la cual la agrupación contaba con almacenista y auxiliar de almacén, quienes estaban encargados de la disposición de sillas, atriles, instrumentos y repertorio, representado en las partituras del montaje que había dispuesto el director de turno. El mencionado repertorio, aunque privilegiaba la música centro-europea no se suscribía expresamente a la misma, también incluía obras latinoamericanas, variedad que le otorgaba la posibilidad de una amplitud en la formación estética de su público, de manera que, como lo expresaba Aharonián (2000), no se presentará una mirada peyorativa a las músicas populares suramericanas.

Una vez se disuelve definitivamente esta agrupación, los archivos de partituras pasan a ser almacenados en cajas y dispuestos en las instalaciones de la Sala José Móser, sin el cuidado de tratamiento con técnicas propias de archivo y sin la posibilidad de poner estos documentos al servicio del público que pudiera hacer uso del mismo, con fines artísticos, académicos o investigativos.

Se ha pretendido describir, hasta aquí, la escena cultural-musical de Tunja, con características que marcaron el devenir del proyecto musical que entonces se iniciara por parte del gobierno departamental, y que incluía la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, agrupación que se disuelve entre 2004 y 2005. El legado de esta agrupación está ahora representado en la colección de partituras, y en la memoria sonora y visual de muchos boyacenses que se hicieron partícipes de sus conciertos.

3.2 La partitura y su análisis

Referirse específicamente al análisis musical de partituras para entender la obra de un compositor desde las directrices musicológicas, en Colombia, es remitirse a Ellie Anne Duque, quien se ha convertido en un referente para la realización de trabajos investigativos enmarcados en la musicología, y cuya producción académica se centra en los repertorios (análisis riguroso de partituras), las estéticas y los estilos compositivos (Duque, 2007). Otro ejemplo de esta clase de trabajos es el del chileno (colombiano por adopción)

Mario Gómez Vignes, quien estudió la obra del vallecaucano Antonio María Valencia, o el de Jaime Cortés, un estudio monográfico sobre la colección de 226 partituras publicadas por el periódico *Mundo al Día*, entre 1924 y 1938, centrándose principalmente en los músicos, el repertorio, los géneros musicales y el contexto histórico-social de la composición (Ospina, 2013).

A propósito de la temática aquí tratada, tiene pertinencia el concepto de circularidad cultural (Espinal, 2009), en el sentido de que hay influencia e interacción entre culturas, tanto desde la función que cumple una agrupación musical en la formación de públicos, como desde la herencia histórica musical que se transmite de generación en generación, favoreciendo un diálogo de construcción (transformación y deconstrucción) de géneros y estilos musicales, ya que la cultura de un pueblo no es homogénea. La música, temática central de esta investigación, suele ser un componente sensible a la cultura popular, que incide en la configuración de lazos o relaciones entre los sujetos, y que en la reconfiguración de prácticas y expresiones culturales motiva a construir imaginarios y en ocasiones cambia los estilos de vida o retoma elementos sustanciales que dinamizan la sociedad. En ese sentido, la música se convierte en un objeto susceptible de ser patrimonializado.

La obra musical es un organismo vivo, que contiene elementos de tipo histórico, contextual y vivencial de quien la ha escrito (Copland, 1994), y las personas con un estudio especializado en música pueden abordar su simbología, partituras o grafía musical. Aun así, esto no es suficiente cuando se habla de interpretación, pues además del abordaje de la grafía se requiere de una comprensión holística adecuada para su correcta interpretación.

Frederick Dorian (1950) hace mención a dos clases de intérpretes. Por un lado, están quienes realizan el abordaje de una obra a partir de su experiencia y vivencias anteriores, con un análisis subjetivo, y por otro lado está el intérprete que realiza el estudio alejándose de su conocimiento previo, a fin de darle un sentido objetivo a la pieza motivo de su ejecución, realizando de este modo una apropiación desde el análisis de la obra. De esta forma, el análisis de las piezas musicales se vuelve fundamental para realizar un acercamiento contextualizado que muestre la pertinencia y forma más cercana a la realidad del compositor de la obra. Se ha de mencionar que esto no significa, bajo ninguna circunstancia, demeritar la idoneidad de un intérprete a partir de su experiencia, sino que la experiencia debe dar cuenta del conocimiento contextualizado del autor y de la época o estilo compositivo que marca una estética particular.

Al respecto, Enrico Fubini (2001) mencionaba que precisamente subyace una confrontación entre el creador y el intérprete a la hora de abordar una obra, debido al despliegue de creatividad surgida de ambas partes, tanto del di-

rector de orquesta o el intérprete que hacen parte del enriquecimiento musical en términos de innovación y propuesta, como del mismo creador, porque si bien es cierto, la música cuenta con una representación simbólica (partituras) y a pesar de que allí se encuentren presentes todo tipo de indicaciones musicales, solo es en el instante de su ejecución en el que se perpetúa la memoria de quien la creó y se concreta a través de la interpretación del ejecutante. Siendo así, en el abordaje de las obras de repertorio universal será necesaria la utilización de la partitura, pues aunque como se mencionó anteriormente, en ella están contenidas muchas de las indicaciones que el intérprete debe tener en cuenta, no hay que desconocer el imprescindible papel que juega el músico en su ejecución y también la importancia del contexto socio cultural y filosófico que las obras contienen implícitamente, a partir de la idea compositiva explícita simbólicamente en la partitura.

Para Roca (2011), Schenker, Nattiez, Meyer y Lehrdah coinciden en que la partitura muestra lo que la obra es, a este respecto se circunscribe el modelo tradicional de análisis musical centrado en el texto, la partitura, objeto físico que representa la realidad sonora de la obra musical, con grafías que pueden resultar insuficientes para explicitar la producción sonora total. En este sentido, refiriéndose al análisis formal de una obra, Nagore (2004) expresa que la partitura es solo una parte del engranaje que permite llegar al entendimiento de la composición musical, donde se discute la relación entre contenido y significado, sintaxis y semántica del sonido, y que se requiere del referente sonoro para que el análisis sea coherente.

En el trabajo aquí descrito no se hace referencia a este tipo de análisis, se trata de un estudio documental desde la música, al cual se denominó “curaduría musical”. Si bien el término no ha sido conceptualizado como tal, se toma como referencia lo expuesto por Tressler (2019) en cuanto a la definición de “curador artista” en el marco de las artes plásticas. Según David Balzer y Adrian George (citados por Tressler, 2019), la palabra curaduría, cuyo primer vestigio se situó en el siglo IV, puede tener su origen en el latín “cura” o “curare” que significa “cuidar” y el oficio de curador se situó en la mediación entre artista y público. Este concepto y ocupación evolucionó en los siglos XVII y XVIII con el desarrollo del coleccionismo. Nathalie Heinrich (citada por Tressler, 2019) propone un concepto contemporáneo del curador, señalando que es una persona que se dedica al cuidado de las piezas de arte (seleccionar, organizar y presentar), es crítico e historiador. En este marco, que por cierto es muy actual, se pretende circunscribir el término “curaduría musical”, como el ejercicio de valoración, organización, clasificación y descripción de las obras (partituras) de la colección musical de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá.

3.3 Patrimonio, identidad y memoria

Al hablar de patrimonio cultural es preciso entender que se trata de un elemento fundamental de la memoria y la identidad, que caracterizan a un grupo social en un espacio determinado. Pero cuando se habla de patrimonio, en términos coloquiales, se hace referencia a los bienes materiales o inmateriales (conocimientos, saberes, costumbres) que se consideran propiedad de alguien o de algunos, porque se ha heredado, se ha producido, se ha comprado, etc., y se siente por ellos un apego y una necesidad porque prevalezcan y se conserven en el tiempo. El patrimonio cultural, de acuerdo con DeCarli y Tsagaraki (2006), “es el conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un grupo humano, que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia y que son percibidos por otros como característicos” (p. 5).

Patrimonio cultural es el conjunto de obras artísticas y de connotación tradicional que representan a un grupo social. Su valor se halla en el significado que se le atribuye desde cada comunidad. Estas obras pueden ser materiales e inmateriales, representadas en ritos, creencias, obras literarias, música, archivos o bibliotecas (García-Cuetos, 2011). La cultura del siglo XIX, junto con sus variadas manifestaciones, aún se encuentra inmersa en patrones de comportamiento y maneras de ser que median en la consolidación de la sociedad, y debe ser así, por su directa correspondencia.

Patrimonio cultural también es visto como el conjunto de elementos o artefactos que distinguen una sociedad de otra y que se transmiten por generaciones; sin embargo, es importante mencionarlo aquí, la permanencia del patrimonio está supeditada al interés de un pueblo por conservarlo. Este arraigo depende de factores tales como la identidad y apropiación que se desprende de cada comunidad hacia sus formas de concebir su entorno. Esta acepción al concepto de patrimonio se refiere a una riqueza en común, una riqueza colectiva, que es tomada por la sociedad para dar forma a su manera de vivir y de recordar su historia, para constituir su acervo cultural (García-Canclini, 1999).

Desde este punto de vista, la reflexión acerca de la preservación cultural se ha venido acrecentando en la contemporaneidad, sin embargo, ha de mencionarse que este interés no es reciente. Un antecedente se sitúa en 1420, cuando en Roma se requería preservar los edificios que por aquel entonces se encontraban expuestos a los vándalos. Había una preocupación colectiva por la protección de monumentos pertenecientes y dicientes de una historia particular, pero a su vez se trataba de un pueblo que vivía un problema social relacionado con la mala situación económica, que los inducía a desvalijar su

riqueza patrimonial para suplir la necesidad de tener material para la construcción de sus propias viviendas. Otra situación relacionada con el tema, se ubica en Francia, donde es evidente el interés en la preservación de los monumentos históricos, sin embargo, al generarse cargos económicos para el Estado, en cuanto a la preservación de las obras de arte, comienzan las discusiones sobre lo que es verdaderamente importante para ser preservado con los dineros públicos (Choay, 2007).

Tal y como lo expone Repetto (2006), el patrimonio cultural incorpora: ciencia, tecnología, arte, tradiciones, monumentos, costumbres y prácticas sociales, elementos que permiten que una sociedad continúe siendo la que es, con sus propias características y relaciones de integración, que se tejen permanentemente entre los individuos de un grupo social y el entorno natural que les rodea. “Destruir un patrimonio o dejar que se deteriore es negar una parte de la historia de un grupo humano, de su legado cultural” (Molano, 2007, p. 77).

Los conocimientos y saberes plasmados en los elementos que produce un grupo social o en las costumbres que practican sus individuos, se comparten, heredan y se transmiten de generación a generación, como parte de los procesos de socialización, pero a la vez se modifican permanentemente para dinamizar las relaciones de integración y cooperación entre la misma comunidad y con las comunidades circunvecinas. Como parte de estas herencias patrimoniales está el lenguaje incorporado en los objetos, en los sonidos y en la música, que varía de acuerdo con el grupo social, la época y los mismos instrumentos musicales.

Reconocer que el patrimonio sirve para recrear la memoria, es reconocer el valor de los elementos materiales e inmateriales, como un puente que conecta el pasado con el presente, en un hilo de la memoria que lo salva de su destrucción porque cobra sentido en la necesidad de permanecer como testigo de las vivencias y la cotidianidad de un pueblo. La oralidad está asociada con la memoria, existe por la memoria y la alimenta, mientras que la memoria se asocia al patrimonio a partir del registro y la conservación. Una comunidad sin memoria se condena al olvido, no existiría identidad ni relación con el todo desde la particularidad (Repetto, 2006). A este respecto, Cuenca, et al (2011) se refieren a una “didáctica del patrimonio”, mediante la cual se puede formar la ciudadanía, reflexionar sobre la realidad, construir la identidad cultural y valores sociales, y generar una responsabilidad individual frente a los bienes patrimoniales, testigos del pasado.

El valor patrimonial hace parte de los aspectos que conforman la cultura y marca la identidad de un grupo o comunidad. En este contexto, el término patrimonio ha tenido una transformación en su concepto, partiendo de lo

material (patrimonio histórico: monumentos, objetos), para llegar a lo inmaterial (bien cultural: costumbres, sentidos, tradiciones). El patrimonio cultural, que puede ser material (bienes muebles) o inmaterial (oral), es esencial para promover el desarrollo social sostenible, puesto que posibilita la transmisión de conocimientos intergeneracionales. La sostenibilidad del patrimonio se refiere a la acción pública para proteger, salvaguardar y valorizar el patrimonio (UNESCO, 2014). Las partituras musicales, pueden incluirse en la categoría de “bienes culturales muebles”, por tratarse de expresiones o testimonios de la creación del hombre, con valor histórico y artístico. De esta forma, el patrimonio cultural se constituye a partir del tejido entre la memoria individual y la colectiva, construcción que genera identidad cultural. La palabra identidad (que proviene del latín *identitas*, como derivación de *ídem*, que significa “lo mismo”) dinamiza continuamente su concepto a partir de las interacciones entre lo individual y lo colectivo, lo propio y lo externo, vinculada siempre al territorio (Molano, 2007).

Por otra parte, Paul Ricoeur (citado en Barret-Ducrocq, 2002) hace referencia a la memoria, como patrimonio, señalando que “la gente del pasado también tuvo proyectos, lo que equivale decir que ellos tuvieron un futuro, el cual forma parte de nuestro pasado. Aunque, quizás, lo que habría que expurgar es el futuro de nuestro propio pasado” (p. 64), es decir, una memoria plasmada ahora en las distintas manifestaciones culturales materiales e inmaterial que permiten explicar el presente. La visibilidad de la función social del patrimonio cultural, y en este caso de los documentos donde se registraron los sonidos reproducidos por la Banda Sinfónica, debe constituirse como una actividad que contribuya a la apropiación social de este patrimonio cultural, labor que ha de ser impulsada por la academia y por los instrumentos legales y políticas públicas.

El reconocimiento del patrimonio cultural requiere la atención de la conciencia ciudadana, de la identidad, de la memoria y del sentido de pertenencia por los elementos representativos de la cultura presentes en el entorno, porque, debido a la falta de apropiación y reconocimiento, se ha afectado la posibilidad de conectarse con el pasado, de recorrer ese puente que hace que el presente sea coherente para proyectar un mejor porvenir.

Como se ha mencionado, el patrimonio se recrea por la memoria individual y colectiva, y es al alrededor de dicho patrimonio que, haciendo uso de la memoria, se han construido creencias y significados a cerca de la importancia de los grupos sociales, de sus manifestaciones, saberes y costumbres, que han sido heredadas por cada pueblo. En este contexto, cada elemento que se reconoce como patrimonio cultural es un ejercicio de memoria, que permite vivir un espacio y tiempo histórico y permanecer en él, consolidando una identidad,

porque a través de la memoria se genera todo un proceso de apropiación en el corto y el largo plazo, de las obras, imágenes y quehaceres de la vida cotidiana. Ricoeur (1999) se refiere a la memoria en tres sentidos, para adentrarse en el problema del olvido, primero como una experiencia individual que es privilegiada e intransferible, segundo como la posibilidad de relación entre la imaginación y la memoria para recrear un recuerdo, y tercero a la reciprocidad problemática entre memoria e identidad. La memoria le permite al sujeto mantener una relación con el pasado para la construcción de su identidad, de ahí que la memoria es una construcción social direccionada y en muchos casos intencionada, entonces ¿qué debe permanecer en la memoria de un individuo y qué debe olvidar? El pasado no es solo aquello que sucedió, sino que se circunscribe a las situaciones que posibilitaron este presente, en este sentido se habla de “deuda”, frente al testimonio y la fidelidad, a manera de compromiso con la perduración de una memoria y una historia dignas de ser recreadas. La memoria por sí sola no basta, sino que está introduciéndose continuamente en los hechos actuales, en los que se están viviendo, en el quehacer diario, y va pasando a través del relato a otra persona, con la posibilidad de dejar huellas para las futuras generaciones que quieran saber sobre la existencia en el presente (Ricoeur, 1999).

Por otra parte, el gobierno colombiano ha puesto de manifiesto, mediante la Ley 1185 de 2008, los lineamientos para el tratamiento y salvaguarda de los bienes materiales e inmateriales de la nación. En el mismo sentido, la Ley General de Cultura de Colombia (Ley 397, 1997) menciona que el patrimonio de la nación está conformado por bienes materiales e inmateriales, y que estos no se encuentran sujetos a tiempo ni espacio, debido a que son el producto de un tejido histórico y social, resultado de unos intereses y unos fines (Prats, 2000). Desde el Ministerio de Educación Nacional se ha procurado preservar: música, artes plásticas, danzas y teatro (Cuéllar & Effio, 2010), al incluir estos saberes, con énfasis nacional, dentro de los componentes del currículo, más específicamente en el denominado “educación artística”, a fin de que las nuevas generaciones gusten del buen vivir de las culturas de cada uno de los departamentos que conforman el Estado colombiano.

A partir del patrimonio material representado en los documentos, y en este caso en las partituras, como elemento representativo de la memoria musical, se recrea los recuerdos y se reconfigura la memoria colectiva, con la generación de espacios de diálogo, convivencia y armonía, sobre todo en comunidades que han vivido conflictos y violencia, lo cual ha producido crisis de identidad. En estos casos, la memoria histórica es fundamental y se ampara en los lineamientos de “patrimonio material” (Prats, 2000).

Son varios los aspectos a tratar en lo que concierne a la patrimonialización de la música ¿por qué la música puede ser tratada como un patrimonio? Primero, se podría analizar las implicaciones de su concepto “conjunto de sonidos organizados de manera tal que exista coherencia melódica”. Los sonidos que conforman la música, considerando su trasfondo socio- cultural, llevan, en sí mismos, la identidad de una cultura y hablan de las memorias que ayudaron a su configuración. Por lo anteriormente expuesto, la música reivindica su valor y mérito para su conservación, ya que se estructura como discurso, con todos los elementos que la conforman: formato instrumental, tempo, tonalidad, aspectos estilísticos, compositor. De esta forma, el documento musical tiene unas características específicas y una simbología que se interpreta mediante el sonido. Se trata de un documento que suena, de tal manera que se ha ido extendiendo su forma de permanencia hacia otras instancias que no solo incluyen el papel sino también los medios digitales. Es así como, esta clase de materiales requiere un tratamiento especial, en el cual la archivística tiene mucho que aportar para la organización como colección documental (Cabezas, 2005), en este caso partituras musicales.

3.4 La archivística y los archivos musicales

La archivística es la ciencia que se ocupa de estudiar los archivos, mas no así los contenidos de los documentos, y centra su esfuerzo en ofrecer a la sociedad la posibilidad de tener dicha documentación organizada, mediante la creación de herramientas que permitan su conservación en condiciones favorables. Fuster-Ruiz (1999) menciona que para el estudio de los documentos de archivo resulta necesario extender la mirada no solo al documento en sí, sino a la procedencia del mismo. De igual manera, se deben analizar los motivos y circunstancias que sirvieron como condicionantes para la constitución de la forma en que se usa la archivística. La relevancia del documento de archivo radica en su procedencia, pues se convierte en testimonio y prueba fehaciente de una actividad del hombre en sociedad y su contenido informa, comprueba o dice un mensaje. Dentro de los aspectos relevantes que un documento tiene están el origen, la articulación con el contenido de otros documentos y la información que suministra y que compone tanto sus características externas como internas. Estos son aspectos que determinan la archivística como ciencia, en caso contrario de tener un documento carente de estos aspectos sería irrelevante su consulta desde esta disciplina.

Es así como un documento de archivo da testimonio, de manera fidedigna, de algún evento o suceso histórico en sus diferentes representaciones o simbología, de acuerdo con lo documentado, además conserva las memorias de la sociedad en sus diferentes estamentos, sobre todo los gubernamentales,

como en un principio fue establecida su funcionalidad. La trascendencia del documento de archivo tuvo mayor impacto social cuando comenzó a ampliar sus posibilidades de temáticas, ya no solamente de carácter gubernamental sino también se extendió a otras ciencias. Dichos documentos, sin embargo, siguen su tratamiento imparcial, de tal manera que el testimonio escrito, ya sea de carácter científico o histórico, muestre con fiabilidad su procedencia, y contenido serio y fehaciente.

El tratamiento de archivo debe responder a preguntas tales como: qué documentos se han de archivar, en dónde y quiénes han de realizar esta preservación; adicionalmente, cuáles son las técnicas que se han de utilizar para dicha preservación. Descuidar el sentido primario del término archivo resultaría un despropósito, por ser el lugar que en definitiva conserva las condiciones físicas y técnicas en las que finalmente se han de depositar los documentos producto del proceso (Fuster- Ruiz 1999).

El deseo de tener el acceso completo al conocimiento ha venido constituyéndose desde la antigüedad, como se puede ver en las cartas de Aristóteles, escritas en el siglo II (Voutssás- Márquez, 2006). Como memoria de ello se encuentra la Biblioteca Real de Ptolomeo, quien pagó altas sumas de dinero a fin de tener el acceso completo al conocimiento. Esta biblioteca fue constituida un siglo antes de las cartas de Aristóteles. Es así como se demuestra el interés por la realización y organización del conocimiento en bibliotecas, con más de veinte siglos de historia, y aún mayor si se reportan los intentos de creación de bibliotecas por parte de los asirios, quienes ya contaban con grandes colecciones cuatro siglos atrás de lo anteriormente reportado.

Actualmente, este interés por el conocimiento persiste, aunque con una perspectiva de mayor alcance, orientada por los avances tecnológicos. Desde la implementación de la primera computadora en el año 1936, la era digital ha venido a la vanguardia de la información y el acceso a la misma. En este sentido, las bibliotecas que usan estos medios han ampliado su repertorio y demás denominaciones. Se escucha hablar entonces de las bases de datos (que son digitales) y de los repositorios, como plataformas que organizan, coleccionan y preservan materiales digitales (Cleveland, 2001).

El Artículo 72 de la Constitución Política de Colombia establece: “El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables”. De igual forma, en el marco de la normatividad antes señalada (Ley 397, 1997; Ley 1185, 2008), con el Decreto 763 (2009) en Colombia se ha establecido el Sistema Nacional de Patrimonio Cultural, del cual hace parte el patrimonio bibliográfico y documental, es decir, los propósitos para valorar los bienes del patrimonio cultural

material (obras, colecciones y fondos). En el mismo sentido, el Artículo 19 de la Ley 1379 (2010) señala “Las obras recibidas por depósito legal y aquellas obras o colecciones que sean declaradas Bienes de Interés Cultural serán objeto de un tratamiento especial que garantice su conservación y difusión”.

Desde 2004, la Biblioteca Nacional de Colombia tiene a su cargo el Centro de Documentación Musical, que anteriormente estaba vinculado a la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. “Además de ser una importante colección temática, se encarga de la salvaguardia y la protección del material sonoro -que en el país se enfrenta a grandes y variados riesgos-” (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2019, p. 5). En la categoría de patrimonio bibliográfico y documental se incluyen los materiales audiovisuales, además de los sonoros y musicales, a este respecto, en el capítulo III del Decreto 1080 (2015) se menciona que las producciones musicales, representada en: partituras abreviadas, cortas o de bolsillo, partes de piano del director, partituras vocales, para piano, corales, *score* y partes en general, también están sujetas a depósito legal en la Biblioteca Nacional de Colombia.

Entre 1997 y 1998 el Centro de Documentación Musical realizó un proceso de revisión a 36 entidades que tenían alguna clase de documentos musicales (bibliotecas, programas de formación musical, entidades que hacían práctica musical), encontrando que 27 de ellas cumplían con los propósitos de la indagación. Se presentaron estos resultados en el Encuentro Nacional de Centros de Documentación Musical realizado en 1999, describiendo ubicación física; recursos técnicos aplicados a la conservación y a su acceso; y condiciones institucionales y locativas. En 2006, se retoma el estudio y se encuentra que 14 instituciones poseen colecciones documentales y prestan sus servicios como centros de documentación musical, aunque sus condiciones de salvaguarda y disposición eran apenas aceptables. Entre las entidades analizadas en la primera fase del estudio estaban el Centro de Investigación de Cultura Popular ICBA, la Biblioteca Especializada de la Escuela Superior de Música de Tunja – Boyacá, la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá y Culturama, en Duitama – Boyacá. En relación con este estudio, realizado por Quevedo y Olarte (2012), se destaca que la colección de documentos (escritos, gráficos, audiovisuales) no tenía un trato adecuado que facilitara su divulgación o que por su “incapacidad para darles el tratamiento físico, técnico y jurídico adecuado, permanecen en riesgo” (p. 6). Según el informe, algunos de los documentos musicales se han perdido por desconocimiento o porque no se les ha dado el correspondiente trato de preservación, un tratamiento técnico adecuado y los medios para su circulación y acceso por parte de artistas, académicos o investigadores. “A esto sumaremos la acción de personas inescrupulosas conocedoras del valor de estos documentos que

de manera selectiva han sustraído y mutilado de archivos y colecciones valiosos documentos musicales” (Quevedo & Olarte, 2012, p. 7).

Los 14 centros documentales detectados por Quevedo y Olarte (2012) fueron: Centro de Documentación Musical Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá, D.C.); Fundación Nueva Cultura (Bogotá, D.C.); Centro de Documentación de las Artes ASAB “Colección Cuéllar” (Bogotá, D.C.); Centro de Documentación Facultad de Artes Universidad de Antioquia “Luis Carlos Medina Carreño” (UdeA, Medellín); Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Universidad de Antioquia (UdeA, Medellín); Fonoteca Departamental y Centro de Documentación Musical “Hernán Restrepo Duque” (Medellín); Centro de documentación coral Rodolfo Pérez González (Medellín); Centro de Documentación Musical del Río Magdalena y el Caribe Colombiano (Barranquilla); Centro de documentación e investigaciones musicales, Hans F. Newman (Barranquilla); Instituto Popular de Cultura IPC (Cali); Fundación Canto por la Vida. Fondo de documentación musical - Mono Núñez (Ginebra, Valle del Cauca); Centro de Documentación e Investigación Musical del Quindío (Armenia); Centro de documentación e investigaciones musicales (Bucaramanga); y Corp - Oraloteca: Centro de estudios y documentación de la Universidad Tecnológica del Chocó “Diego Luis Córdoba” (Quibdó).

Por otra parte, aun cuando no está contemplado en el estudio anteriormente señalado, resulta importante en la investigación aquí descrita señalar la Colección de Archivos Musicales de la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de EAFIT. Esta colección abarca archivos musicales de compositores antioqueños, aunque también incluye obras de otros departamentos y países latinoamericanos, incluyendo partituras (manuscritas e inéditas), junto con programas de mano, fotografías, recortes de prensa, documentos oficiales, discos en acetato y grabaciones (EAFIT, 2020). Se trata de un repositorio educativo y cultural creado en 2002, con el propósito de difundir el patrimonio musical colombiano y constituirse en un centro para la investigación musical.

3.5 Marco metodológico

Método

El trabajo de investigación que soporta este escrito es de corte cualitativo y se enmarca en la historia de la cultura, que plantea el estudio de las relaciones entre individuos, representaciones y prácticas sociales (Chartier, 1992), aun cuando el objeto de estudio está situado en las partituras musicales.

Se entiende la partitura como un elemento cohesionador que permite caracterizar culturalmente grupos y establecer tendencias e interrelaciones.

En este marco cualitativo, se propuso una investigación de tipo descriptivo, puesto que el objeto de estudio que se planteaba intervenir estaba comprendido por una colección documental producida con anterioridad, que se encontraba en riesgo de daño o pérdida, y por lo tanto era necesario implementar acciones para recuperar estos documentos, salvaguardarlos y ponerlos a disposición de los artistas e investigadores que los pudieran requerir. Es así como se propuso recuperar la colección documental de partituras musicales que fueron utilizadas por la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá - BSVB, materiales hoy ubicados en el auditorio Sala José Móser, a partir de su recuperación, inventariado y catalogación como colección documental. Por esta razón, para conseguir el logro de los objetivos, se desarrollaron tres etapas en la investigación:

- *Diagnóstico.* A partir del cual se definieron las características de la documentación (partituras musicales) existente en los depósitos del auditorio Sala José Móser, como parte de la Biblioteca Especializada de la Escuela de Música de la Gobernación de Boyacá. En este momento se determinó su estado de conservación y se planearon las acciones necesarias y pertinentes para recuperar este acervo documental.
- *Clasificación y valoración.* De acuerdo con el contenido informativo evidenciado en el material compilado en la primera etapa de este proyecto, se realizó una caracterización general de los materiales inventariados.
- *Catalogación.* Con base en las técnicas de archivo, con propósitos de conservación, se estableció un procedimiento de abordaje de cada material, bajo los criterios determinados por el equipo de investigación CACAENTA (música) en la denominada “curaduría musical”, incluyendo el análisis descriptivo de las obras y de organización, a partir de los criterios determinados por el grupo REGIÓN (historia-archivo).

Unidad de análisis

Se hace referencia aquí, al conjunto de documentos (partituras musicales) que fueron motivo de intervención por parte del equipo interdisciplinar, CACAENTA y REGIÓN. Se trató, entonces, de partituras, cuadernillos y documentos que fueron ubicados en 492 legajos dispuestos en 85 cajas de archivo. Es preciso aclarar, que un buen número de obras no se encontraba en orden, o completas. Algunas partituras estaban rotas o ajadas, o unas *particellas* con hojas sueltas ubicadas en una carpeta de un instrumento específico. Debido a

que se ubicó en este corpus documental todo el material que se encontró en el salón de partituras que usara la BSVB, se incluyeron allí documentos oficiales (al parecer) y cuadernillos (reducción *score* de obras universales para estudio de dirección), sin embargo, estos documentos no fueron incluidos en el catálogo y no fueron descritos, pero sí inventariados. Al final de esta investigación se determinó un total de 757 obras de 328 compositores.

Técnicas de recolección de información

Para el estudio que aquí se describe, se hizo uso de matrices en formato digital (Excel). En una primera tabla (*diagnóstico*) se registró el inventario inicial (492 legajos dispuestos en 85 cajas de archivo), indicando algunas características generales y el lugar donde fue encontrado (estante, caja de archivo, caja de cartón, montón en una silla o mesa). La Tabla 1, muestra la matriz de diagnóstico:

Tabla 1. *Matriz de diagnóstico*

Nombre de la serie, subserie o asunto.	Unidad de conservación			Número aproximado de folios			Observaciones generales	Lugar donde se encontró
	Caja	Carpeta	Otro	<10	Entre 10 y 20	>20		

Una segunda matriz (*clasificación y valoración*) tuvo una estructura más completa y se diseñó con base en el inventario en físico (elaborado por Fabio Raúl Mesa) que le fue suministrado al equipo de investigación. Esta matriz tenía la siguiente estructura (Tabla 2).

Tabla 2. *Matriz de clasificación y valoración de obras*

Código de compositor	Código de obra	Apellido compositor	Nombre de compositor	Nombre de obra	No. de caja donde se ubica la carpeta	Folios principal: Folios duplicados: Estado del score: Anotaciones para las partes (principal-duplicado) Folios que se deben eliminar:

La tercera matriz (Tabla 3) corresponde a una ligera modificación de la segunda, porque en esta se incluye una nueva columna “anotaciones”, para indicar el nombre del arreglista o adaptador y alguna otra información relevante.

Tabla 3. *Matriz final del catálogo de partituras de la BSVB*

Código de compositor	Código de obra	Apellido	Nombre	Obra	Anotaciones	# Caja ubicación	Folios principal: Folios duplicados: Estado del score: Anotaciones para las partes (principal-duplicado) Folios que se deben eliminar:

Procedimiento

En la etapa de *diagnóstico* de este estudio, se hizo una inspección para ubicar el material documental, dimensiones y estado. A dicha inspección acudió el encargado del archivo departamental y el equipo de investigadores (cuatro docentes, cuatro estudiantes semilleros), se plantearon las acciones que se tomarían, se registró fotográficamente la situación de las partituras y se levantó un acta. Posteriormente, luego de realizar una limpieza inicial (polvo de carpetas, muebles, piso) se organizó un primer inventario, donde participaron ocho personas, en tres jornadas de trabajo. De esta forma se ubicaron los 492 legajos en 85 cajas de archivo, como antes se había señalado. A partir de este momento inicia el proceso denominado “curaduría musical” que tardó cerca de siete meses y donde participó un equipo de 17 personas (profesores y estudiantes de música). Se tenía que cuidar el trabajo de cada persona, asignar una caja para que realizara la revisión, descripción y disposición de las obras, para luego enviar su informe a quien estaba encargado de alimentar la matriz de *clasificación y valoración* (Tabla 2). Como se encontraron hojas sueltas, estas estuvieron dispuestas en una caja a parte y se iban ubicando una a una en la obra correspondiente, cambiando la descripción de la obra, porque ingresaban folios nuevos. Al final, se organizó alfabéticamente el catálogo y se reorganizó la ubicación de las obras dentro de las cajas, para una fácil disposición. Este último proceso (ingreso de folios nuevos, organización alfabética, disposición del catálogo final) tardó cerca de tres meses, en un trabajo a medio tiempo.

3.6 Resultados

Uno de los elementos representativo del patrimonio cultural son los documentos, que a la vez se convierten en detonantes de la memoria y testimonian hechos ocurridos en torno a una acción realizada por una persona, o grupo de personas, o una institución, en un tiempo determinado. Los documentos también son vestigios materiales de un transcurrir continuo de la vida y la cotidianidad, que dan cuenta de las formas de vida, de sentimientos, emociones y recuerdos, que prevalecieron y caracterizaron a una sociedad en una época y un espacio determinado. Las imágenes que se van a usar en este apartado pertenecen a las autoras de este escrito y se cuenta con la autorización de publicación por parte del encargado del archivo, señor Demetrio Puerto.

Etapas diagnóstica

Los primeros encuentros con esta colección documental estuvieron cargados de emociones y sorpresas. Hallar las escrituras de las interpretaciones de cada uno de los instrumentos musicales que se usaron en los distintos

conciertos los músicos de la insigne Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá - BSVB se convirtió en el deleite y placer del equipo investigador, pero sobre todo en un reto por recuperar, ordenar y divulgar el material documental que se le había confiado.

Se aunaron esfuerzos desde distintas áreas (Historia, Archivística y Música), para plantear una propuesta enfocada en salvaguardar esta colección documental que se hallaba almacenada, y en cierta forma olvidada, en un pequeño depósito del (ahora extinto) auditorio Sala José Móser de la ciudad de Tunja (Imagen 1 y 2), a la espera de responder quizá a las preguntas de las nuevas generaciones de investigadores para conectar el pasado y el presente, o de los jóvenes intérpretes y los músicos que se forman en las instituciones educativas de la ciudad y la región.



Imagen 1. Fachada actual de la Sala José Móser



Imagen 2. Disposición del archivo etapa diagnóstica

El estado en el que se halló esta colección documental hizo que se pusiera en práctica acciones archivísticas dirigidas a la recuperación y conservación de las obras musicales, de manera que se desentrañara el sentido y el significado social que representa este material en esa conexión entre pasado y presente, en una permanente interrogación y cuestionamiento acerca del tiempo actual, para entender la relación que tuvo la BSVB con lo que hoy identifica a los boyacenses, es decir reconocer su identidad y emprender un trabajo de memoria

para reconocer las propias raíces, sin el temor de desconocerse e inventarse como individuos sin contexto.

Luego de la primera exploración, como medida preventiva, se hizo una limpieza general de las estanterías y las unidades de conservación: cajas y carpetas, para eliminar principalmente el polvo y los ácaros que se habían adherido, con el paso del tiempo, a los documentos. Después, se realizó un inventario del material en su estado natural, acogiendo los datos básicos con los que estaba identificado cada grupo documental, que por lo general correspondía al nombre de la obra o al compositor. En este primer ejercicio se logró identificar aproximadamente 470 obras, que fueron trasladadas del depósito donde se encontraron, a un espacio más aireado, donde pudieran realizarse los procesos técnicos archivísticos y el análisis de cada una de las obras, con el ánimo de estructurar un catálogo descriptivo (Imagen 3).



Imagen 3. Disposición del archivo documental en cajas

En este momento, se decide organizar una jornada de trabajo con un experto en revisión documental en música, que hubiera realizado algún trabajo de investigación en este campo. Es así como se invita al Doctor Luis Gabriel Mesa, con quien se logra una conferencia abierta al público, “Identidades transnacionales en la música nariñense: más allá de la colombianidad” y luego un trabajo específico, donde se consigue determinar algunos aspectos puntuales de lo que sería la “curaduría musical” y proyecciones futuras de trabajo.

Se hizo, entonces, una valoración documental secundaria de la colección documental. En este ejercicio participaron historiadores, músicos y archivistas de la UPTC y la Gobernación de Boyacá, para determinar la importancia histórica y cultural de los documentos, y a la vez poder establecer los cuadros de clasificación en concordancia con los procesos archivísticos que se llevan en el ente gubernamental. Como resultado final de este proceso de valoración se estableció que el grupo documental: partituras, tenían una gran importancia social, histórica y cultural, y por tanto requerían de una conservación permanente. Por esta razón se decidió no eliminar las copias, ya que es usual

en una obra encontrar varias partes de la flauta I, por ejemplo, de forma que se iba a organizar la obra en: parte principal (*score*, partes -una copia- de cada instrumento) y duplicados (copias de *score* y de las partes, así se tratara de originales), ya que el propósito, además del catálogo descriptivo, es, a futuro, la digitalización de las obras, de manera que esta organización favorecería el trabajo posterior.

Etapas de valoración y clasificación

Estos procesos estuvieron orientados principalmente a la organización técnica archivística de la colección documental, que incluía la clasificación (selección, valoración e identificación de las partituras) y su ordenación física, respetando el principio universal de orden original, así como el establecimiento de las condiciones mínimas de conservación preventiva para garantizar una mayor durabilidad de los soportes documentales.

El proceso de clasificación documental ha sido considerado, dentro del campo archivístico, como una labor intelectual que se realiza a fin de planear y definir los criterios de valoración de los grupos documentales dentro de un archivo. El Archivo General de la Nación AGN de Colombia (2013) establece que la clasificación de documentos es una “fase del proceso de organización documental, en la cual se identifican y establecen agrupaciones documentales de acuerdo con la estructura orgánico-funcional de la entidad productora (Fondo, sección, series o asuntos)”.

Para el caso de los documentos de la BSVB, este proceso resultó bastante dispendioso, teniendo en cuenta que al clasificar documentos se debe realizar el análisis minucioso del contenido de cada folio y el contenido de las partituras resultaba ajeno al conocimiento de historiadores y archivistas. Por esta razón, fue necesario vincular un grupo de estudiantes de música para que revisara, junto con los investigadores del equipo CACAENTA, cada una de las carpetas y agrupaciones documentales, e identificara las condiciones de cada obra, en el ejercicio denominado “curaduría musical” (Imagen 4). Es preciso indicar que se mantuvieron protocolos de seguridad para todas las personas que trabajaron con este archivo, en esta y todas sus etapas (uso constante de tapabocas y guantes), ya que al tratarse de documentos almacenados en un lugar no aireado estaban propensos a ácaros.



Imagen 4. Proceso de “curaduría musical”

Este proceso tardó cerca de seis meses, por la cantidad de obras y hojas sueltas (757 obras y cerca de 150 folios sueltos). De algunas obras se encontraron varias versiones, por cuanto era preciso distinguir sus diferencias. El proceso de curaduría iniciaba con la descripción de las partituras (hojas ajadas, pegadas con ganchos, con cintas, originales, fotocopias, manuscritos, hojas manchadas, hojas rotas); luego se ordenaba la obra según lo dispuesto en el *score* o, cuando no había *score*, atendiendo al orden universal, separando las partes principales (*score* y una parte de cada instrumento) de las copias (duplicados de *score* o de partes). Una vez estaba ordenada la obra se describía su contenido (tanto de partes principales como de duplicados, indicando el estado de cada partitura). Por último, se separaba con una cinta la parte principal de los duplicados (la parte principal sería escaneada en un futuro) y se ubicaba en la carpeta el código del compositor y de la obra, de forma visible.

Etapa de catalogación

A partir de los resultados de la etapa de “curaduría musical” se decidió establecer los siguientes aspectos para la descripción documental de cada una de las obras que hacen parte de este catálogo:

FONDO: GOBERNACIÓN DE BOYACÁ
 SECCIÓN: ICBA – SECRETARÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO SUBSECCIÓN: ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA
 SERIE: PARTITURAS BANDA SINFÓNICA VIENTOS DE BOYACÁ

SERIE DOCUMENTAL	TIPOS DOCUMENTALES
Partituras Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá	<i>Score</i> (full y/o reducción) <i>Particellas</i> : partes individuales por instrumento

El *score* es una partitura general que incluye, de forma simultánea, todas las líneas melódicas o armónicas de los instrumentos incluidos en la obra. Se hace referencia a “full score” cuando se trata de una partitura como la antes descrita o “reducción” (usualmente para piano), cuando la partitura presenta las líneas melódicas y armónicas principales. El *score* es “interpretado” por el director de la agrupación, ya que su labor es indicar los tiempos y guiar la dinámica de la obra, después de haberla analizado y preparado técnicamente.

En el mismo sentido, se habla de la *particella* o parte, como aquella partitura de un instrumento individual, donde se indica el recorrido melódico que debe seguir el músico a partir de la lectura del pentagrama.

De acuerdo con lo estipulado por el Archivo General de la Nación (2013), la ordenación “consiste en establecer secuencias dentro de las agrupaciones documentales definidas en la fase de clasificación”. En el caso de este proyecto, correspondió a la ubicación física e identificación de cada una de las obras musicales, revisadas y descritas en la “curaduría musical” de la etapa anterior. Este proceso estuvo conformado por dos fases. En una primera fase hubo que reorganizar las 757 obras en orden alfabético, reubicándolas así en las cajas de archivo y registrando esta información en la matriz del catálogo. La reorganización supuso el cambio de código para algunos compositores y también para las obras, por cuanto se trató de un trabajo minucioso y de sumo cuidado. Todo el proceso de ordenación estuvo relacionado con la conservación preventiva, a fin de garantizar una mejor disposición de las partituras, tanto para su futuro préstamo como para el proceso de digitalización que proseguía. En la segunda fase de este proceso de organización dentro de la etapa de clasificación, realizada específicamente por el Grupo REGIÓN (archivo), fue necesario hacer una intervención mínima de los documentos, para eliminar algunos materiales abrasivos que, usualmente, causan deterioro a los archivos documentales, entre ellos: ganchos de cosedora, cintas pegantes y hojas en blanco al respaldo de las partituras. De igual forma, se encontraron partituras cuyo tamaño de hojas era más grande que A4 (tres casos de obras en tamaño doble oficio o más grande), por lo cual tuvo que hacerse una carpeta especial, acorde al tamaño de la obra (Imagen 5).



Imagen 5. Aplicación de procesos archivísticos

En esta segunda fase de la etapa de catalogación, cada una de las obras musicales fue foliada y dispuesta en una carpeta y posteriormente ubicada en cajas de cartón desacidificado, material suministrado por el Archivo General del Departamento. Las carpetas (que contenían una obra cada una) fueron identificadas con los datos básicos documentales descritos al inicio de este apartado: Fondo, Sección, Subsección, Serie documental, Tipo documental (Nombre de compositor y obra, con su correspondiente código) y número

de folios. De igual forma sucede con las cajas, que se identifican con: Fondo, Sección, Subsección, Serie documental y Tipo documental (De X compositor a Y compositor y sus correspondientes códigos).

Esta colección “catálogo documental Partituras Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá”, quedará en custodia del Archivo General del Departamento de Boyacá, para la consulta física y acceso a la información, conforme a las políticas públicas de manejo de los documentos, establecidas para el caso colombiano.

3.7 Conclusiones

El patrimonio cultural se instaura a partir del reconocimiento que hace una sociedad de los procesos creativos, dinámicos y multidimensionales que la caracterizan, con el fin de mantenerlos como la identidad que va a ser heredada generación tras generación. A este respecto, las manifestaciones de la cultura son bienes que le pertenecen a las comunidades, quienes están llamadas a resguardarlos, para que su descendencia tenga un referente para reconocer el pasado y entender su presente.

Encontrarse con el acervo documental de las partituras usadas por esta agrupación musical, la Banda Sinfónica Vientos de Boyacá, resultó bastante significativo para el equipo de investigadores, quienes sintieron un deber social para conservar y salvaguardar estos materiales en condiciones óptimas, además de la necesidad porque las nuevas generaciones de músicos y ciudadanos tunjanos y boyacenses, en general, conocieran de la existencia de estas partituras. Muchas iniciativas y proyectos derivados de este trabajo se han venido adelantando, con los compositores incluidos en el catálogo; los arreglistas; compositores colombianos; compositores boyacenses; músicos, directores y gestores de la BSVB; memoria sonora de la BSVB; entre otras tantas posibilidades que surgen con este proyecto de salvaguarda.

El patrimonio cultural reconocido socialmente demanda su conservación y resguardo para las futuras generaciones, bajo la condición de que los sujetos y los grupos sociales tienen derecho a saber y conocer sobre su pasado. En este sentido, del proceso archivístico realizado, es posible deducir que este archivo está constituido por diversos elementos, y al igual que un rompecabezas, fue necesario conocer y analizar cada una de sus partes para lograr reconstruir la figura completa. Por esta razón, en este proyecto fue necesaria la participación, interacción y diálogo de distintas disciplinas que contribuyeron a conocer y reconocer cada una de las obras musicales representadas en el conjunto de partituras, para poder recorrer y reconstruir cada una de las 757 obras musicales que se lograron organizar y catalogar, como colección “catálogo documental Partituras Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá”, el cual

incluye repertorio universal (Bach, Beethoven, Wagner, Mozart, etc.), obras originales para banda (Williams, Sousa, Carter, etc.), música latinoamericana (Ginastera, Carlos Gomes, Pedro Elías Gutiérrez, Rafael Méndez, etc.); música colombiana (Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Atehortúa, etc.); y música boyacense (Jorge Camargo Spolidore, Francisco Cristancho Camargo, etc.).

La amplitud y convocatoria de variados compositores que tiene el catálogo aquí descrito, merece conformar un centro documental, que bien puede estar ubicado bajo la responsabilidad de algún organismo gubernamental o un ente privado que se encargue de su salvaguarda, de forma que al igual que otros centros documentales, como el existente en la Universidad EAFIT, pueda disponerlos en las condiciones de salvaguarda que amerita y ponerlo al servicio del público interesado. El trabajo realizado hasta el momento, como parte de un proyecto de investigación, deja abiertas las puertas para continuar otros posibles estudios, de forma que se convierte en una invitación para que las personas que toman decisiones administrativas al respecto de estos materiales tengan un punto de referencia sobre el cual legislar.

Finalmente, es preciso señalar que el proceso de recuperación y organización de la colección documental de Partituras de la Banda Sinfónica Vientos de Boyacá, deja a disposición de los investigadores, los gestores culturales y la comunidad en general, un importante acervo documental, para que se aborden nuevos estudios musicológicos, históricos, etnográficos y antropológicos, que permita a las nuevas generaciones navegar en el pasado, para explicar el presente y proyectarse un mejor futuro.

Adorno, T. (2006). *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Akal.

Aharonián, C. (2000). Músicas populares y educación en América Latina. En Garay, A., González, J. P., Ochoa, A., Santos, C., Ulhoa, M., Darrigrandi, C., & Whipple, P. (Eds.), *Actas Electrónicas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana*. <http://ipamardelplata.edu.ar/wp-content/uploads/2014/04/3-Biliograf%C3%ADa-haronian-1.pdf>

Archivo General de la Nación. (2013). *Glosario de términos AGN*. Clasificación documental. <https://www.archivogeneral.gov.co/Transparencia/informacion-interes/Glosario>

Barret-Ducrocq, Françoise. (2002). *¿Por qué recordar?* España: Ediciones Granica S.A.

Bermúdez, E. & Duque, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Bogotá: Fundación de Mvsica.

Cabezas, E. (2005). La organización de archivos musicales marco conceptual. *Información, cultura y sociedad, Revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas*, 13(1), 81- 99.

Caro, H. (1989). *La música en Colombia en el siglo XX*. Nueva Historia de Colombia. Vol. 6. Ed. Álvaro Tirado Mejía. Bogotá: Planeta, 1989.

- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, España: Gedisa.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Cleveland, G. (2001). Bibliotecas Digitales: Definiciones, aspectos por considerar y retos. *Nueva Época*, 4(2), 108-117.
- Consejo Superior de la Judicatura (1991, 20 de julio). *Constitución Política de Colombia*. Gaceta Constitucional No. 116.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. Santa Fe de Bogotá, D.C.: Fondo de Cultura Económica.
- Cuéllar, J. A. & Effio, S. (2010). *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media*. Bogotá, D. C. Ministerio de Educación Nacional.
- Cuenca López, J. M., Estepa Giménez, J., & Martín Cáceres, M. J. (2011). El patrimonio cultural en la educación reglada. *Patrimonio cultural de España*, 5, 45-58.
- DeCarli, G. & Tsagaraki, C. (2006). *Un inventario de bienes culturales: ¿Por qué y para quién?* San José: ILAM. <https://www.yumpu.com/es/document/read/14107681/un-inventario-de-bienes-culturales-por-que-y-para-quien-ilam>
- Decreto 763 (2009, 10 de marzo). *Por el cual se reglamentan parcialmente las Leyes 814 de 2003 y 397 de 1997 modificada por medio de la Ley 1185 de 2008, en lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza material*. Diario oficial No. 47287.
- Decreto 1080 (2015, 26 de mayo). *Decreto Único Reglamentario del Sector Cultura*. Diario oficial No. 49523.
- Dorian, F. (1950). *Historia de la música a través de su ejecución*. Buenos Aires: Impulso SRL.
- Duque, E. A. (2007). *La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX*. Gran Enciclopedia de Colombia. Vol. 7. Bogotá: Círculo de Lectores.
- EAFIT (2020). *Archivos musicales*. <https://www.eafit.edu.co/biblioteca/sala-patrimonio-documental/Paginas/archivos-musicales.aspx>
- El Tiempo (2004, 31 de agosto). *Vuelve la sinfónica de los boyacenses*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1550628#>
- Espinal, E. (2009). La(s) cultura(s) popular(es). Los términos de un debate histórico-conceptual. *Universitas Humanística*, 61(1), 223-243.
- Fandiño, J. (2001). Reseña histórica del arte en la educación formal colombiana. *Revista Educación y Educadores. Universidad de la Sabana*, 4(1), 109-116.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Madrid: A. Machado libros, S.A.
- Fuster-Ruiz, F. (1999). Archivística, archivo, documento de archivo. Necesidad de clarificar los conceptos. *Anales de documentación*, 2, 103-120. Facultad de Comunicación y Documentación y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- García-Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En Aguilar Criado, Encarnación (Eds.). *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. España: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. pp. 16-33.
- García-Cuetos, M. P. (2011). *El patrimonio cultural: conceptos básicos*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza. <https://cpalsocial.org/documentos/526.pdf> (02/03/2019).
- Ley 397 (1997, 7 de agosto). *Ley General de Cultura*. Diario oficial No. 43102.

- Ley 1185 (2008, 12 de marzo). *Por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 -Ley General de Cultura- y se dictan otras disposiciones*. Diario oficial No. 46929.
- Ley 1379 (2010, 15 de enero). *Por la cual se organiza la Red Nacional de Bibliotecas Públicas y se dictan otras disposiciones*. Diario oficial No. 47593.
- Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia (2019). *Política para la gestión del patrimonio bibliográfico y documental*. https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/formacion/caja-de-herramientas/Documents/Pol%C3%ADtica_Gesti%C3%B3n_patrimonio_BD.pdf
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural, un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, 7, 69-84. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=675/67500705>
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur*. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Ocampo López, J. (2004). *Música y Folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés Editores.
- Ospina, S. (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. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 299-336.
- Palencia, R. M. (2016). *Historia de la Escuela Superior de Música de Tunja*. Tunja, Boyacá, Colombia: Editorial Jotamar Ltda.
- Pérez González, J. (2007). La música del pasado: historia de un saber. En Santamaría, C. (Coord.), *Historia de las Músicas en Colombia I*. Simposio efectuado en el 1er. *Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales*, Bogotá, Colombia.
- Prats, Ll. (2000). El concepto de patrimonio cultural. *Cuadernos de Antropología Social*, 11(1), 115-136.
- Quevedo Urrea, J. H. & Olarte, S. (2012). Estudio del estado de la documentación musical en Colombia. *Revista A Contratiempo*, 18, 1-52. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-18/articulos/estudio-del-estado-de-la-documentacin-musical-en-colombia.html>
- Repetto, L. (2006). Memoria y patrimonio: algunos alcances. *Revista de Cultura, Pensar*, 8(2), 1-4. <https://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/090917.pdf>
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones.
- Roca, D. (2011). Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo. *Quodlibet*, 49, 3-21. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/290786>
- Sarmiento, M. (2016). Bandas militares y repertorio en Colombia: El caso de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-1946. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 20(31), 65-92.
- Tressler Iglesias, J. M. (2019). *El curador artista. Un análisis histórico social de la figura curatorial en el arte contemporáneo*. [Trabajo de Máster]. Máster Oficial en Estudios Avanzats en Història de l'Art. Facultat de Geografia i Història de la Universidad de Barcelona.
- UNESCO (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual metodológico*. París, Francia: UNESCO.
- Voutsas-Márquez, J. (2006). *Bibliotecas y publicaciones digitales*. UNAM. México.

4. *El compositor y su obra: archivo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá*

Daniel Santiago Toasura Rodríguez

David Alberto Acuña Porras

Adriana Marien Gutiérrez Torres

La composición musical, junto con su artífice, representan la estrecha relación entre la estética y la cultura, ya que el ejercicio creativo musical se concibe para un público, para ser oída, y de una u otra forma, con dicha obra se construyen identidades y se forma al oyente en el juicio crítico. Las creaciones musicales dan cuenta de las características de sus autores, pues vinculan la subjetividad del compositor en favor del producto estético, buscando impactar la sensibilidad del intérprete y del oyente (público).

El presente capítulo surge de la necesidad de resaltar la importancia de la labor del compositor musical y su directa influencia en la cultura e identidad de los pueblos, así mismo, como producto del proyecto “*El compositor y su obra, a propósito del inventario de partituras que fueron interpretadas por la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá*”, el cual se centró en la caracterización biográfica de los compositores de las obras que hacen parte del catálogo documental de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, haciendo un énfasis especial en el aporte estético, musical, social y cultural de los compositores cuyas obras están incluidas en dicho archivo, además del análisis de la obra “Impromptu para Banda”, del compositor Blas Emilio Atehortúa, quien también se vincula al catálogo. Este estudio fue desarrollado a la par con la investigación “Partituras e historia. Legado patrimonial de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá”, auspiciada por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, bajo el código SGI 2692.

La Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá fue una agrupación profesional representativa del siglo XX, que tuvo su centro de acción en la ciudad de Tunja. Esta agrupación cumplió una labor fundamental en la formación

de públicos y en la generación de unas prácticas culturales alrededor de los conciertos que ofrecía. Termina sus labores, por completo, en 2005, por una decisión administrativa del gobierno regional. De esta forma, desde el señalado año, su inventario de instrumentos y partituras pasan a formar parte del archivo de la Biblioteca Especializada en música de la Escuela de Música de la Gobernación de Boyacá.

A este contexto se circunscribe el proyecto aquí descrito, que inicia labores en agosto de 2019, como un estudio de corte cualitativo de tipo descriptivo, puesto que el objeto de estudio se centraba en describir biográficamente los compositores incluidos en el catálogo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, además de la obra de Blas Emilio Atehortúa, incluida en el mencionado catálogo. El propósito del estudio era exaltar y resignificar el vínculo entre el compositor y su música, y las tendencias e interrelaciones identitarias que se pueden generar. En este sentido, la catalogación biográfica y el análisis musical funcionan como estrategias que coadyuvan en el objetivo de comprender y preservar la memoria histórica y musical del emblemático ensamble boyacense.

El proyecto logró identificar en el archivo documental de partituras perteneciente a la agrupación en mención, un total de 328 compositores y 757 obras. A partir de este hallazgo, y fieles al propósito de resaltar y rescatar la labor del compositor musical y su carácter social, se logró caracterizar un total de 259 compositores, cuyas descripciones están dispuestas en un objeto virtual administrado por el Grupo de Investigación CACAENTA. De esta manera, este texto se centra en tres compositores, quienes por su reconocimiento, trayectoria y aportes a la cultura y al acontecer musical, tanto popular como académico, contribuyeron significativamente en la construcción de la identidad popular y la cultura regional colombiana. A este respecto, es menester reconocer el trabajo de dos mujeres, Maruja Hinestrosa y Esther Forero, que muy a pesar de la sociedad patriarcal (machista) que les correspondió vivir, lograron trascender e influenciar en la cultura de este país suramericano. Así mismo, los investigadores consideraron el trabajo del compositor Blas Emilio Atehortúa, quien, con su extensa obra y desarrollos estéticos, logró constituir una identidad musical desde el latino-americanismo e influenciar a toda una generación de músicos con su perspectiva social y musical del arte. De esta forma, se realiza la descripción y análisis de su obra “*Impromptu para Banda*”, la cual es una de las composiciones que reposa en el archivo documental de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá – BSVB.

En consecuencia, este texto aborda, inicialmente, la importancia de los archivos musicales como fuentes idóneas para el análisis social y cultural del hecho musical, resaltando la labor del compositor en la música y en la sociedad,

y vislumbrando cómo a partir de la obra creada se configuran las identidades de intérpretes, ensambles y públicos. Además, se resaltan los aportes de los compositores mencionados, para finalmente presentar el análisis estructural de la obra *Impromptu para Banda*, como elemento que sin duda enriquece la perspectiva del catálogo de obras de la extinta agrupación musical representativa del departamento de Boyacá.

4.1 El archivo musical como objeto de análisis identitario

Los archivos musicales permiten recrear las subjetividades que se tejen en torno al patrimonio documental e histórico del hecho musical, porque sus carpetas registran las huellas de agrupaciones, compositores, arreglistas e instrumentistas que han dinamizado los entornos culturales y artísticos, desde donde a través de la labor musical, se interrelacionan saberes y experiencias que generan identidad (Del Río, 2019). De esta forma, los archivos musicales son elementos fundamentales de la memoria musical, social y cultural de los pueblos, porque proporcionan información respecto a cómo los actores de la experiencia musical participan activamente en los procesos de generación de identidades, con sus programas de mano, fotografías, anotaciones en las partituras y anécdotas que aportan a estas configuraciones (Del Río, 2019).

Es necesario resaltar que dadas las características que por tradición conserva un archivo musical, la mayor parte del material que allí reposa es de carácter análogo: partituras, documentos impresos, sonoros, audiovisuales y manuscritos, los cuales requieren un tratamiento de preservación particular (Quevedo, 2011). En consecuencia, es necesario que músicos, historiadores, especialistas e investigadores desarrollen acciones efectivas que permitan restaurar y salvaguardar el patrimonio documental musical, lo cual aportará significativamente a los procesos de análisis y comprensión de la música, junto con sus actores como sujetos sociales y culturales, a través de los cuales se tejen identidades y subjetividades.

4.2 El compositor: la labor ineludible de forjar identidades

A lo largo de la historia, el ser humano ha hecho uso del arte y la música para representar sus diferentes realidades y acontecimientos históricos. En este sentido, reconocer la importancia del sujeto que crea una obra de arte resulta fundamental para comprender las dinámicas culturales de un pueblo, no solo por el reconocimiento de su labor artísticas, sino por el entendimiento de las relaciones que se entretienen entre el compositor, el intérprete, el público oyente y los rasgos de identidad en la cultura. Tal entendimiento debe partir de la concepción de una cultura cambiante, cultura que de forma inevitable e

inequívoca se entrelaza con las expresiones artísticas, en este caso musicales. Es así como, Aharonián (2000b) se refiere a la imposibilidad de una nueva sociedad sin una nueva cultura. La cultura de los pueblos, aquella cultura en minúscula, aquella que enmarca las fronteras nacionales y aquella que, en palabras de Béhague (2006), a fuerza de academia y teoría se ha transformado con discursos arrogantes y colonizadores, pretendiendo así generar una identidad de los pueblos desde la desinformación y el desarraigo de las verdaderas tradiciones y saberes propios.

La academia, en muchos casos, ha excluido diversas expresiones populares con discursos y prácticas eurocéntricas que desconocen las riquezas y valores tradicionales propios de las comunidades (Béhague, 2006). Es en este horizonte donde la labor del artista creador, del compositor, cobra sentido, como sujeto social y político, pues es a través del ejercicio creativo que las urdimbres de la identidad ven luz propia. Aharonián (2000b) reconoce la responsabilidad social que asume el compositor en el momento que se comparte el hecho musical entre intérpretes y espectadores, así mismo, es taxativo en manifestar que solo por medio de las ideas propias y desligadas de ese conocimiento que como una mentira eficaz se ha impuesto como único, los pueblos lograrán una verdadera y genuina independencia.

Nuevamente refiriéndose a Béhague (2006), se hace la invitación para reflexionar sobre la ilusión eurocentrista, que por mucho tiempo la academia impuso sobre los compositores y su actividad creadora. La idea del arte por el arte, una excusa para abandonar discursos políticos y culturales, y no hacerse cargo de ellos, para entender el papel del músico solamente desde lo estético. En este sentido, es preciso analizar en los anales de historia lo sometido del papel del creador musical, el cual muchas veces ha actuado o actúa como reproductor de discursos impuestos por la academia, sometido a su yugo; compositores de “músicas populares” reproduciendo modelos propios de músicas europeas, no obstante, no se les puede juzgar por aquello, porque es entonces donde es vital entender cómo la música y los pueblos originarios han transitado y propiciado melifluos caminos de mestizaje, imposibles de desconocer.

Por lo anterior, es pertinente mencionar que, según Rojas (2005), la antropología colombiana, poco se ha ocupado de la música amerindia, entendiéndola como una manifestación cultural relacionada con la conformación de los pueblos, lo cual posiblemente se deba a la insuficiente formación musical dentro de los currículos académicos escolares, a la eximia importancia que los gobernantes le otorgan a estas prácticas artísticas (ocupación del tiempo libre) y a que, como lo ha manifestado la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), Rama Latinoamericana, en los programas pro-

fesionales de formación de músicos no existe el necesario corpus de estudios sobre músicas propias (Ochoa, 2000, Santamaría, 2007).

A pesar de lo descrito, hay quienes han resistido de forma evidente a dicha despolitización de la labor musical; compositores que se entienden como sujetos sociales y culturales capaces de aportar desde el arte a la sociedad. En este sentido, es importante destacar la labor de los compositores de músicas populares, quienes, además, han sacado de los museos y teatros estas expresiones, porque es importante mencionar que la tradición histórica de la música ha sido contada sobre todo desde la evolución de la música erudita, y es acá donde se encuentra la relación del arte con la sociedad, una sociedad clerical y patriarcal (Viñuela, 2003).

Por otra parte, el papel de la mujer en el acontecer histórico es un vivo ejemplo de la exclusión de algunos sectores sociales, al menos, desde el relato académico musical. En este sentido, Millán y Quintana (2012) relacionan esta exclusión con intereses de orden social y ponen de manifiesto que las nuevas perspectivas de estudio de la música, tales como la musicología de género, han permitido notar los vicios y vacíos que un sistema patriarcal ha logrado implantar, como “verdades”, en el estudio universal de la música.

Los comportamientos e imposibilidades de una sociedad y cultura patriarcal naturalmente han tratado de relegar el papel de la mujer al ámbito doméstico, negándoles muchas veces la posibilidad de participar, de forma activa, en la producción de nuevo conocimiento (Viñuela, 2003). Sin embargo, hay quienes con valentía han resistido a este infortunio y a pesar de los impedimentos ideológicos han contribuido a la construcción de identidad y cultura, usando como medio de rebelión la música, su praxis social y ejercicio creativo, para ejercer este desafío posicionar nuevas maneras de entender y ejercer el papel del artista.

4.3 Metodología

Como se ya se había indicado, esta investigación se desarrolló desde una perspectiva cualitativa de tipo descriptivo, desde donde se pretendió comprender el vínculo entre el compositor y su obra, y cómo esta labor creativa permite el entramado de subjetividades e identidades para llegar a caracterizar culturalmente grupos y comunidades.

En este sentido, se planteó un estudio de caso de corte descriptivo, entendiendo que el objeto de análisis se compone de los compositores y la obra *Impromptu para Banda*, incluidos en el catálogo de partituras del archivo musical de la hoy extinta Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá. Para ello, se procedió a detallar en el extenso catálogo de partituras de la agrupación a los compositores colombianos, en este sentido, del total de 336 compositores que

se relacionan al archivo documental de la Banda, se estableció que 77 de ellos eran de nacionalidad colombiana.

Es así como se procede a determinar quiénes eran las compositoras colombianas incluidas en el archivo. Este proceso arrojó como resultado los nombres de Maruja Hinestrosa y Esthercita Forero, quienes aportaron obras que fueron adaptadas a formato de banda sinfónica. Posteriormente, se detalló al compositor colombiano que dentro del catálogo de la Banda aportó un mayor número de obras escritas para el formato, en este sentido, se detectó a Blas Emilio Atehortúa, con un total de 6 obras, de las cuales se procedió a seleccionar el *Impromptu para Banda* para realizar el análisis formal descriptivo. Para esta selección se tuvieron en cuenta criterios tales como:

- Partituras y score completos de la obra.
- Buen estado de conservación de las partituras, que permitieran su fácil lectura.
- Existencia de grabaciones que facilitaran una referencia auditiva.
- Nulidad de análisis o acercamientos a la obra.

Partiendo de los mencionados aspectos, y con el ánimo de exaltar y resignificar el vínculo entre el compositor y su música, para develar cómo a través de la obra se puede llegar a caracterizar culturalmente grupos y establecer tendencias e interrelaciones identitarias, se realizó una búsqueda documental que permitiera vislumbrar estos aportes de los compositores: Esther Forero, Maruja Hinestrosa y Blas Emilio Atehortúa.

De igual manera, y entendiendo que, de estos tres compositores, la obra de Atehortúa se realiza originalmente para el formato sinfónico, se procede a diseñar una ficha de análisis que permitiera describir y abordar la obra *Impromptu para Banda*. Este instrumento contó con la evaluación y aprobación de pares evaluadores, para su normalización y validez de contenido. La ficha cuenta con cinco ítems para el análisis de la obra: tonalidad, tempo, métrica, forma y formato, en este último se enuncia la instrumentación de la composición.

4.4 La voz de una caminante: Esther Forero (1919-2011)

Esther Forero, con su música y sus letras logró romper los estereotipos sobre la feminidad y su conducta femenina, y a través de la labor compositiva consiguió aplastar los intentos de la sociedad por señalar su moral y sus comportamientos refiriéndose a ella, de forma peyorativa, como “La caminadora”. Forero apropió este título y compuso una canción homónima, la cual acuñó como un grito de libertad (Cura, 2019).

Esthercita, como era conocida, fue una gran precursora de los discursos de género, pues su música siempre estuvo escoltada de un sentido de lucha por la liberación. Como compositora, además, tuvo gran relevancia en la difusión de las músicas populares del caribe colombiano, no en vano el sobrenombre de “La caminadora”. Desde inicios de la década de los cuarenta realizó giras internacionales, que serían recurrentes en su carrera, siendo la década de los cincuenta (1950) en la que más acaparó conciertos fuera del país (Quesada, 2019).



Foto. Esthercita Forero

Fuente: Radio Nacional de Colombia (2019).

Esther Forero representa la materialización del compositor como sujeto social y cultural, porque desde su labor creativa visibiliza las diferentes realidades y tradiciones de Barranquilla. De igual manera, como gestora, recuperó y sembró en la identidad carnavalera el recorrido musical, denominado *La guacherna* (Cura, 2019). De esta forma, su música resonó desde lo más íntimo del pueblo barranquillero, hasta hacer parte de la misma tradición de este pueblo festivo del Atlántico colombiano. Su música es muestra vital de la identidad barranquillera, pues gran cantidad de su obra está dedicada a su ciudad, esa ciudad fiestera y de sol resonante (Quesada, 2019).

Su propósito fue representar la cultura de su ciudad con los sonidos de los instrumentos de la región. Es importante aclarar que el caso de Esther Forero no es un caso particular, ya que a lo largo del territorio nacional hay diferentes compositores y compositoras que han asumido su papel dentro de la construcción de identidad de sus pueblos, y que a través de su labor creativa asumen constantemente esta responsabilidad social y cultural.

4.5 Maruja Hinestrosa: un sonido más allá de las fronteras (1914-2002)

Maruja Hinestrosa, una mujer consciente de que su género suponía una mirada distinta, en ocasiones subestimada como artista por el hecho de ser mujer (Mesa, 2018). Esta artista logró, a través de su labor creativa, romper, a fuerza de los sonidos de su piano, estereotipos que acompañaron la labor compositiva de las mujeres de la primera mitad del siglo XX en Colombia. Aquellos estereotipos que entrelazan la femineidad con una interpretación mansa y dócil del instrumento, como si la agresividad y el ímpetu al componer o interpretar una obra musical fueran característica única posible de la masculinidad. En este sentido, Mesa (2014) relaciona esta característica del lenguaje compositivo de Hinestrosa con su formación musical, procedente de la escuela alemana y establece un vínculo entre esta característica disruptiva de Maruja con lo que en su época Fanny Mendelssohn y Clara Schumann representaron.



Foto. Maruja Hinestrosa. Mesa (2014).

Es importante destacar que la labor compositiva de Maruja Hinestrosa es fiel muestra de una conjugación continua entre las músicas populares y la academia, ya que, a pesar de su formación artística, su obra compositiva incluye músicas populares latinoamericanas (Mesa, 2014). En términos de identidad y cultura nacional, su música ha sido catalogada y acogida como propia dentro del discurso nacional y si se quiere patriótico, pues una de sus obras más reconocidas *El Cafetero*, pieza escrita en ritmo de pasillo, llegó a ser señalada por algunos como un segundo himno o incluso a ser relacionada por tropas militares como canción de guerra, aduciendo un sentido de arraigo nacional al escuchar la resonancia de sus acordes (Mesa, 2018). De igual manera, es importante destacar su obra *Fantasia sobre Aires Colombianos* o *Concierto en Si Menor para Piano y Orquesta*, como muestra de esta relación construida

entre músicas populares y academia, una obra inspirada en músicas populares del territorio colombiano, pero que Hinestrosa estuvo siempre interesada en llevar al formato sinfónico (Mesa, 2020).

Hablar de Maruja Hinestrosa, en términos de representar la identidad nariñense, es apenas lógico, sin embargo, esta apreciación podría quedarse corta, ya que su música puede leerse en clave global. Sus obras representan la colombianidad, incluso la latinoamericanidad (Mesa, 2018). Y es que su música es bastión ejemplar del mestizaje que surge como aurora en el día a día de un mundo cada vez menos dividido por chauvinismos y patriotismos de frontera. Su labor compositiva representó la territorialización de músicas foráneas, y la apropiación de las melodías como un discurso de la idiosincrasia, no solo nariñense sino colombiana y latinoamericana, además, su música es una invitación constante a abandonar los discursos de la autenticidad de la música en términos regionales o nacionales, que terminan por justificar nuevas formas de exclusión (Ochoa, 2002).

Entender la diversidad cultural de Colombia y Latinoamérica a partir de los sonidos de compositores como Maruja Hinestrosa y construir discursos propios de identidad en el marco de la multiculturalidad es hoy un sendero por el que músicos, gestores e investigadores deben transitar con ahínco, un camino que hay que recorrer.

4.6 Blas Emilio Atehortúa: Latinoamérica como proyecto musical (1943-2020)



Blas Emilio Atehortúa Amaya. Valbuena (1997).

Sin duda alguna, el proceso formativo del maestro Atehortúa vinculó diversas perspectivas y estilos musicales, los cuales le permitieron desarrollar

un lenguaje estético amplio y propio, que hunde sus raíces en el sentimiento identitario como Latinoamericano, sin caer en las alusiones nacionalistas o expresiones folclóricas obvias (Duque, 1999). En este sentido, es la figura del compositor- investigador la que enriquece su obra, pues la actividad investigativa que desarrolló el maestro Atehortúa complementaba y enriquecía su labor creativa musical, de tal forma que se puede aducir que ambos papeles hacen parte de su identidad compositiva, desde donde se cuestiona y pretende comprender qué es y qué lo hace ser latinoamericano (Sarmiento, 2010).

Sus obras se caracterizan por una evidente influencia erudita, desde donde explora las múltiples posibilidades sonoras y se enriquecen desde su visión como latinoamericano, marcando una fuerte predilección por el estilo barroco que adaptó y adoptó para crear su sello particular, su estética y estilística. De hecho, el maestro Atehortúa comenta que acogió una comprensión barroca de la cultura latinoamericana luego de asistir a algunas conferencias de Alejo Carpentier, donde "...recalcaba mucho que somos una sociedad barroca; el latinoamericano es una persona que adorna continuamente su lenguaje con las manos, los ojos, los pies..." (Sarmiento, 2010, p. 98).

Las obras de Blas Emilio Atehortúa conjugan diversas corrientes musicales, que pretenden mostrar una proyección de la cultura latinoamericana desde "lo otro", no simplemente con redundancias previsibles de aires nacionales, sino, desde las rítmicas marcadas, las improvisaciones y el valor que da a la tímbrica (Friedmann, 1997). Todo esto, se desarrolla en la corriente que Atehortúa definía como propia y desde donde desarrollaba su labor creativa musical, su estética: el latinoamericanismo, empleando, como recurso permanente, el sincretismo de las diversas tendencias musicales del continente (Atehortúa, 2015).

En cuanto a su sentido armónico en la composición, Atehortúa menciona que en sus obras nunca abandona el tonalismo, pues trabaja con estilos de composición subsecuentes o alejados de la tonalidad funcional y la habitual jerarquía de acordes, pero sencillamente usa diferentes recursos de politonalidad, dodecafonismo y aunque en algunos casos sus líneas melódicas pueden ser casi seriales, no las clasifica como serialistas (Erazo, 2018a). En su obra las formas de armonización se conciben como el producto de la interacción contrapuntística de las voces, es decir, es el movimiento melódico y su contenido interválico el punto de partida para armonizar un fragmento o pasaje (Sarmiento, 2010).

Respecto a la tímbrica, Atehortúa tiene un especial interés por jugar y mezclar los diferentes colores de la orquesta y sus registros a través del método de agrupación: Agudo, medio y grave, sin abusar de todos los recursos orquestales, usando el énfasis rítmico y contrapuntístico propio de su estilo,

para lograr crear atmósferas y texturas diferentes (Erazo, 2018b). El mismo Atehortúa se define como un compositor que realiza su labor creativa pensando en el oyente, en la expectativa que se genera en el público (Erazo, 2018a).

Ahora bien, la forma musical, en la comprensión del maestro Atehortúa, tiene dos interpretaciones principales, por un lado, está la concepción estructural que le aporta al ejercicio compositivo, y por otro lado, el desarrollo de esa noción con alusiones recurrentes a estructuras barrocas o neoclásicas. Es decir, para Atehortúa la forma musical corresponde a la estructura del discurso, la interrelación de los elementos constitutivos de la música, la interrelación del material musical en sí. El maestro Blas Emilio concebía estructuralmente sus obras desde diferentes formas particulares: de sección, por contrapunto, por variación, de transformación, de libre estructura, etc., elementos que le permiten desarrollar un planteamiento desde lo general hacia lo particular, con una integración íntima de las partes (Sarmiento, 2010).

Por su parte, el desarrollo de esa comprensión de la forma se evidenció en un gusto por los antiguos modelos formales, formas eruditas, especialmente barrocas: Divertimento, Toccata, Rapsodia y Scherzo, hacen parte del desarrollo estilístico que siempre mezcló con las sonoridades latinoamericanas que exploraba y defendía. En este sentido, desde un lenguaje contemporáneo, conjuga las diversas características de las formas eruditas con técnicas de composición vanguardistas, para aprovecharlas y recontextualizarlas en un plano musical universal (Erazo, 2018b).

Igualmente, la rítmica juega un papel decisivo en el establecimiento de la estética y estilo del maestro Atehortúa, pues lo define como un sentir inherente a lo latinoamericano, que describe la fuerza, el mestizaje y los procesos culturales del continente. Por ello, usa rítmicas marcadas, con amplio instrumental de percusión y protagonismo en la obra, como elementos compositivos característicos (Sarmiento, 2010).

Es preciso resaltar que, evidentemente Atehortúa usa como recurso frecuente su reinterpretación social y cultural de lo que es Latinoamérica para desarrollar su discurso musical; las tímbricas, variaciones y rítmicas, herencia del proceso de mestizaje, se matizan y recrean en la fuerza de sus obras. Por ello, para comprender la trascendencia e importancia de Blas Emilio Atehortúa, es necesario situar su obra como el resultado de una permanente búsqueda por la identidad cultural latinoamericana, desde una perspectiva contemporánea que vincula aspectos universales con características diferentes, propias e inherentes del continente (Friedmann, 1997), por tanto, el análisis de su obra y su estilo resultan fundamentales como un ejercicio reflexivo que nos permite comprender nuestra colombianidad y latinoamericanismo, desde una perspectiva universal enriquecida.

Su trabajo musical abarca 256 obras completas, además de algunas que quedaron sin terminar o catalogar. No obstante, menos del 10% de su obra ha sido editada o publicada profesionalmente, por tanto, la gran mayoría de sus composiciones están en formato de manuscrito (Gómez, 2020). La mayor parte de su producción musical reposa en el archivo personal que hoy día dirige la Fundación Blas Emilio Atehortúa (en cabeza de su esposa), sin embargo, varias de sus obras se hallan dispersas en los archivos del Patronato de Artes y Ciencias, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Banda Sinfónica Nacional (Erazo, 2018a) y en el ahora restaurado archivo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá.

Impromptu para Banda: Análisis descriptivo estructural

El análisis musical es una labor ideada y desarrollada inicialmente por músicos, la cual en su génesis aparece con el fin de estudiar y comprender el fenómeno musical, abordando aspectos estructurales y estilísticos; no obstante, posteriormente se han vinculado a esta labor otras disciplinas, saberes e intereses, que enriquecen las perspectivas iniciales, abarcando temas lingüísticos, antropológicos e históricos (Grebe, 1991). Así mismo, se consolida el análisis musical como una herramienta que permite una mejor comprensión de la obra, en este sentido, es una considerable fuente de información musical que aporta elementos de juicio a la hora de tomar decisiones interpretativas.

Desde esta perspectiva, en el estudio descrito en este documento se incluye el análisis descriptivo estructural de la obra, realizado con el fin de aportar a los procesos interpretativos y formativos propios de músicos, musicólogos e investigadores interesados en explorar los diferentes matices compositivos de la música sinfónica en Colombia y sus compositores.

Impromptu para Banda Opus 196, fue compuesta en 1998 para hacer parte de la primera convocatoria de estímulos del Ministerio de Cultura, en la cual se alzó como obra ganadora en la modalidad de composición para banda (Friedmann, 2014). En la obra, Atehortúa enriquece el carácter improvisativo original de la forma *impromptu*, con episodios de espontaneidad controlada. Así mismo, acude a las variaciones métricas y frases rítmicas para definir el estilo de la obra. Fiel a sus características compositivas propias, aplica el método textural de agrupación, en el cual expone la melodía por registros, empezando en agudo, pasando a medio y terminando en grave, haciendo uso de recursos tímbricos que explotan las potencialidades sonoras de la banda, de manera sutil y sin saturar las coloridades, exponiendo de este modo, la estética que lo caracteriza como compositor.

Tabla 1. *Análisis de la obra Impromptu para Banda Opus 196*

Impromptu para Banda - Blas Emilio Atehortúa	
Tonalidad	Usa elementos contrapuntísticos producto de la interacción de las voces y el contenido interválico que propicia el movimiento melódico. Una obra, de por sí, politonal.
Métrica	<p>Explora ritmos amalgamados que dan fuerza e intención a la obra. Expone en diferentes momentos 3 fragmentos de espontaneidad controlada.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 4/4 (compases 1 al 34, 39 al 44, 46 al 67, 76, 100 al 102, 107 al 120, 122 al 133). ▪ 2/4 (compases 36 al 38, 135, 139). ▪ 3/4 (compases 45, 71, 73, 75, 78, 81, 137). ▪ 2/2 (compases 68, 70, 72, 74, 79, 80, 82, 141, 144, 147 al 149, 151 al 154). ▪ 3/2 (compases 69, 77, 134, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 150). ▪ 3+2 2+3 / 8 (compases 84 al 99, 103 al 106). ▪ 5/4 (compás 136). ▪ Espontaneidad controlada (compases 35, 83 y 121).
Tempo	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Allegro $\text{♩}=126$ - compás 1 al 34 (34 compases). ▪ $\text{♩}=60$ - compás 36 al 38 (3 compases). ▪ Allegro Moderato $\text{♩}=104$ compás 39 al 52 (14 compases). ▪ Adagio $\text{♩}=58$ <i>tranquilo</i> compás 53 al 67 (15 compases). ▪ Allegretto $\text{♩}=80$ compás 68 al 83 (16 compases). ▪ Allegro Moderato $\text{♩}=96$ compás 84 al 121 (38 compases). ▪ Allegro $\text{♩}=126$ compás 122 al 133 (12 compases). ▪ Meno Mosso (Adagio) $\text{♩}=60$ compás 134 al 149 (16 compases). ▪ Meno Mosso (Largo) $\text{♩}=54$ compás 150 al 154 (5 compases).
Forma	<p>Al ser un <i>Impromptu</i>, respeta la característica de esta forma, la improvisación. Igualmente, desarrolla una forma tripartita, A - B - A.</p> <p>La obra inicia con una melodía de cuatro compases que ejecutan los oboes 1 y 2 con el saxofón alto y el bugle, luego, del compás 5 al 8, es interpretada por los cuernos 1, 2, 3 y 4 y el flicorno alto 1 y 2, por último, del compás 9 al 12, la ejecutan los trombones 1, 2 y 3, junto al flicorno barítono y el eufonio. Continúa con una frase de un compás, pregunta respuesta, inician piccolo, flauta, oboes y clarinetes, y responden saxos alto y tenor, trompetas, bugle y flicornos. Esta sección va del compás 13 al 34.</p> <p>Luego, viene la primera sección de espontaneidad controlada dividida en dos partes, A y B, donde intervienen percusión, cuernos, piccolo, flauta y clarinete. Continúa con un pequeño puente de tres compases para pasar al <i>Allegro Moderato</i>, donde expone la segunda melodía, pregunta respuesta, y la desarrolla del compás 39 al 52. En el compás 53 llega el <i>Adagio</i>, donde el arpa toma la melodía, la cual se va desarrollando en contrapunto con la orquesta. En el compás 68 llega el <i>Allegretto</i>, liderado por los trombones, con acompañamiento y respuesta de las maderas, esta sección cuenta con numerosos cambios de compás.</p> <p>Después del compás 82, aparece una segunda sección de espontaneidad controlada, que se enlaza con el <i>Allegro Moderato</i> en el compás 84, un fragmento muy rítmico liderado por la percusión hasta el compás 107, donde hay un <i>Allegretto</i>, una sección de 15 compases. Finaliza la sección con la tercera intervención con espontaneidad controlada, para luego ir a la reexposición del tema principal, <i>Come Prima</i>, en la cual hay una variación de las frases con cambios de compás, las cuales nos guían al final, el <i>Meno Mosso</i>.</p>

Formato	La obra presenta un formato tradicional de banda sinfónica, conformada organológicamente así:
	<ul style="list-style-type: none">▪ Piccolo▪ Flauta 1 y 2▪ Oboe 1 y 2▪ Corno Inglés▪ Clarinete Piccolo▪ Clarinete 1, 2 y 3▪ Clarinete Bajo▪ Fagot 1 y 2▪ Contrafagot▪ Saxofón alto 1 y 2▪ Saxofón Tenor▪ Saxofón Barítono▪ Corno 1, 2, 3 y 4▪ Trompeta 1, 2 y 3▪ Trombón 1, 2 y 3▪ Bugle▪ Fliscorno alto 1 y 2▪ Fliscorno Barítono▪ Eufonio▪ Tuba▪ Contrabajo▪ Celesta▪ Arpa▪ Timbal▪ Percusión

4.7 Conclusiones

Es importante resaltar, que la salvaguarda de archivos musicales de ensambles tales como la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, una agrupación con un importante legado cultural para una comunidad, su catalogación biográfica de compositores y el análisis musical de sus obras, se consolidan como herramientas que coadyuvan en el propósito de comprender procesos identitarios que se generan a través de la interacción musical con la sociedad, de forma que se constituyan en bastiones para preservar la memoria histórica y musical que se guarda en las notas de los músicos y sus vidas. En este sentido, empezar distinguiendo la obra de las y los compositores nacionales que a través de su legado musical han permitido todo un movimiento identitario regional y nacional, resulta fundamental como una apuesta reflexiva que permite a los investigadores de la música y académicos interesados, indagar, conocer y entender la propia colombianidad y latinoamericanismo desde una perspectiva universal enriquecida.

Así mismo, es preciso exaltar y resignificar el papel del compositor dentro de la construcción de identidades nacionales y culturales, pues son ellas y ellos, los generadores de nuevo conocimiento artístico musical, son quienes, por medio de su labor, construyen y representan las dinámicas e idiosincrasias propias de los pueblos; sin embargo, es menester reconocer su labor más allá de una mirada purista respecto de las expresiones regionales o nacionales obvias, porque gracias a la interacción multicultural propiciada por la globalización, la apropiación y mestizaje entre las músicas foráneas y autóctonas toman cada vez más fuerza en la comprensión del discurso cultural identitario.

Referirse a estos tres importantes compositores, cada uno desde su punto cardinal del territorio colombiano es reconocer que la labor artística

se entreteje con las dinámicas sociales de un pueblo, de ahí surge y va y viene nutriendo y nutriéndose de las prácticas diarias de sus gentes. Por otra parte, resultó significativo para los autores de este trabajo conocer la labor de Esthercita Forero y Maruja Hinestrosa, como “mujeres compositoras” que aportaron al abanico sonoro musical de sus territorios. Ni qué decir de Blas Emilio Atehortúa, fue interesante conocer su perspectiva creadora y aprender sobre el legado musical compositivo que aportó, para el enriquecimiento cultural de Colombia.

Este trabajo surge como el ejercicio investigativo de tres jóvenes semilleros de un grupo de investigación, que de la mano de los profesores-investigadores han ido aprendiendo las labores propias del ejercicio y se han ido enamorando de las temáticas y de la riqueza musical e histórica que ha rodeado a la ciudad de Tunja. De igual manera, han asumido el compromiso de continuar con esta labor, como académicos y como ciudadanos que deben proteger y salvaguardar las instituciones, documentos y objetos susceptibles de ser resguardados, como respaldo de la memoria para futuras generaciones.

- Aharonián, C. (2000b). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Uruguay, Tacuabé. Atehortúa, B. E. (2015, 12 de agosto). *La música sinfónica de Blas Emilio Atehortúa* [Conferencia]. Ciclo de Conferencias Banrepcultural: La obra musical del maestro Blas Emilio Atehortúa, Bogotá. <https://www.youtube.com/watch?v=3AShhHC5f0>
- Béhague, G. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 27(1), 47-56. www.jstor.org/stable/4121695
- Cura, D. (2019). *Esther Forero: La Caminadora*. Artimaña Editorial.
- Del Río, B. (2019). Crear para existir: otras historias de vida en los archivos de la cultura popular. *Revista Digital de Musicología*, 10, 1-12. <https://avamus.org/wp-content/uploads/2020/04/QDV-Berta-del-Rio.pdf>
- Duque, E. A. (1999). Blas Emilio Atehortúa. Una obra sólida y oficio de compositor. *Revista Credencial Historia* (120). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/blas-emilio-atehortua-una-obra-solida-y-oficio-de-compositor>
- Erazo, C. E. (Director). (2018a, 26 de abril). *Entrevista Blas Emilio Atehortúa* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ta42MccwBdI&feature=youtu.be>
- Erazo, C. E. (2018b). *Contextualización y análisis de la obra musical d'orchestra per bela bartok, op. 135 de Blas Emilio Atehortúa* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63184>
- Friedmann, S. (1997). El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa. *Revista Ensayos del Instituto*

- de Investigaciones Estéticas* (4), 55-72. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46495>
- Friedmann, S. (2014). *Blas Emilio Atehortúa. Tallando una vida de timbres, acentos y resonancias*. Ministerio de Cultura.
- Gómez, R. D. (2020). *Critical edition and interpretative analysis of música para orquesta de vientos y percusión Op. 152 by Blas Emilio Atehortúa*. [Tesis doctoral, University of Nebraska]. <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/134/>
- Grebe, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena* (175), 10-18. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709>
- Mesa, L. G. (2014). *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Mesa, L. G. (2018). Del Cafetero, de Maruja Hinestrosa, al Hombre Macho de Adán Guevara: Género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(2), 123-145. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.dcdm>
- Mesa, L. G. (2020, 7 de febrero). La fantasía de Maruja Hinestrosa. *Revista Tempo*. <http://revistatempo.co/tempo/la-fantasia-de-maruja-hinestrosa/>
- Millán, C. & Quintana, A. (Eds.). (2012). *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, A. M. (2000). El sentido de los Estudios de Músicas Populares en Colombia. En *Asociación internacional para el estudio de la música popular rama latinoamericana*. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Ochoa.pdf>.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música. *Trans revista transcultural de música*. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
- Quesada, E. (2019). Así fue como Esthercita Forero se convirtió en la novia del Carnaval. *El tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/historia-de-esthercita-forero-al-novia-del-carnaval-de-barranquilla-331156>
- Quevedo, J. (2011). El documento musical en Colombia: la develación de una memoria oculta que la cartografía de prácticas musicales en Colombia ha convertido en una estrategia de investigación y conocimiento. *Signo y Pensamiento*, 30(59), 146-154. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2440>
- Radio Nacional de Colombia. (2019, 28 de febrero). *Esthercita Forero, la gran homenajeadora en el carnaval de Barranquilla*. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/noticias/actualidad/cultura-esthercita-forero-carnaval-barranquilla-2019>
- Rojas de Perdomo, L. (2005). Antropología de la música la hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos. *Revista Pensamiento y Cultura*, 8(1), 207-232.
- Santamaría Delgado, C. (2007). La “Nueva música colombiana”: la redefinición de lo nacional en épocas de world music. *El Artista. Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 4, 6-24.

- Sarmiento, P. (2010). *La Música de Blas Atehortúa: Un estudio teórico, estilístico y estético de su música para Orquesta Sinfónica*. Universidad el Bosque
- Valbuena, N. (1997). Blas Emilio Atehortúa. Alusión a lo posible. *Revista Nómadas* (7), 127- 145. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118909011>
- Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Krk ediciones.

5. *La Banda Departamental de Nariño y sus aportes a la educación musical*

■ *José Menandro Bastidas España*

Desde el punto de vista de sus generalidades, la educación posee tres modalidades por medio de las cuales un individuo puede acceder al conocimiento, desarrollar habilidades e incorporar valores a su haber; insumos con los que se prepara corporal, mental y anímicamente para enfrentar los retos que le impone el medio social en el que se desenvuelve. Estas modalidades son —desde la conceptualización de la Ley General de Educación, la Ley 115 de 1993— la formal, la no formal y la informal. Con relación a la primera, en el Artículo 10, la Ley la define como “... aquella que se imparte en establecimientos educativos aprobados, en una secuencia regular de ciclos lectivos, con sujeción a pautas curriculares progresivas, y conducente a grados y títulos”¹; para el caso de la música son aquellos centros de estudios como escuelas y academias de música, conservatorios y programas de pregrado y postgrado ofrecidos por universidades. La educación no formal se detalla en el Artículo 38, como “... la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar, en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados...”; que, en el caso de la educación musical, serían todos aquellos cursos cortos, diplomados, cursos de refuerzo, que pueden ser ofrecidos por instituciones o por particulares. En el Artículo 46, la Ley define la modalidad informal como “... todo conocimiento libre y espontáneamente adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros no estructurados”.

¹ La conceptualización de estas modalidades partió de las definiciones presentadas por la Ley 115 de febrero 8 de 1994, Ley General de Educación, expedida por el Congreso de la República de Colombia, http://www.mineducacion.gov.co/1621/articulos-85906_archivo_pdf.pdf.

Desde la óptica de la música, dicha modalidad se ve favorecida por la abundancia de medios que posibilitan que una persona reciba información en el seno de la sociedad. Algunos de los más importantes medios que facilitan la actividad son: el núcleo familiar, el círculo de amistades, la programación musical de la radio y la televisión, el cine², las grabaciones y, rebasando a todas las anteriores, la Internet. Un estudiante de música en esta modalidad puede, además, hacer parte de agrupaciones vocales o instrumentales como coros, bandas de viento, orquestas populares, grupos de música tradicional, tríos de música romántica, estudiantinas, liras, conjuntos de cámara, entre muchos otros. En estas agrupaciones la formación musical, si bien no obedece a una programación regular y sigue un pensum estructurado, es direccional porque el montaje de una obra implica aprendizaje y desarrollo de nuevas habilidades. En este ambiente, el individuo aprende, desescolarizadamente, a tocar los instrumentos, incorpora repertorios populares y académicos, identifica las rítmicas propias de las formas musicales de la música que toca y escucha, y desarrolla su capacidad auditiva. Esta capacidad es útil para tocar en conjunto y para memorizar melodías, ritmos, armonías y textos. En el presente artículo se abordará esta modalidad por medio del estudio de la historia de la Banda Departamental de Nariño, partiendo de sus antecedentes en el siglo XIX y siguiendo su periplo, desde su fundación en 1904, hasta finales de la década de 1960.

En 1983, el entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), publicó la tercera parte del *Estudio de la realidad musical en Colombia*, dedicado a las bandas. Esta investigación la realizaron María Eugenia Londoño y Jorge Betancur, y formó parte de una serie de trabajos relativos a diferentes aspectos de la realidad musical del país, como las instituciones de enseñanza superior, la educación musical en las Escuelas Normales, las agrupaciones corales y los músicos y profesores de música. Este proyecto contó con el apoyo internacional del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y la Unesco, desde uno de sus programas de desarrollo para Latinoamérica, el Programa Regional de Musicología, coordinado por Florencia Pierret.

El trabajo mencionado es un acercamiento a la situación de las bandas desde su quehacer musical y su función socio-cultural en los medios en los que desarrollaban sus actividades, a la vez que expresa un "... reconocimiento explícito a la labor del músico de banda que, en ciudades, pueblos y veredas ha venido trabajando durante años por la cultura musical nacional, en la mayoría

² Se habla aquí del cine en el que se presentan cantantes e instrumentos. Muchos boleristas en diferentes países de Latinoamérica se beneficiaron mirando las películas de Pedro Infante y Jorge Negrete, cantantes que se hacían acompañar por afamadas agrupaciones como el Trío Calaveras.

de los casos sin más apoyo que el de su vocación artística y su conciencia social”. (Londoño & Betancur, 1983, p. 15).

Londoño y Betancur (1983) reflexionan con acierto cuando dicen que las bandas son células vivas de la cultura musical, una “... especie de escuelas populares creadas por el mismo pueblo para satisfacer, al menos en parte, la carencia de una educación musical formal, insuficiente y no pocas veces inadecuada a las necesidades del medio” (p. 15), postulado que sirvió de base para el estudio de la Banda Departamental de Nariño, como caso prototípico dentro de las agrupaciones musicales de esta naturaleza con asiento en Pasto. Esta Banda centenaria, desde sus lejanos orígenes, cumplió una función social muy importante, función que no solo estuvo limitada a la presentación de retretas en la plaza principal, el acompañamiento de eventos militares, religiosos y cívicos, sino también la educativa, ya que muchas generaciones de músicos que pasaron por sus atriles derivaron de su praxis ricos elementos para su capacitación. Son muchos los compositores, arreglistas, directores e instrumentistas destacados regional y nacionalmente, los que hicieron parte de sus filas.

Un investigador muy comprometido con los procesos de las bandas en el país, Victoriano Valencia, refuerza el planteamiento de los autores antes mencionados cuando afirma que

[...] los ejemplos de incorporación de aprendices en las bandas son comunes en el ámbito mundial, continental y, por supuesto, en el nacional y local, donde se configura la imagen del director de banda/músico mayor/maestro de música. El servicio educativo musical informal de las bandas [...] la(s) convierte, junto a las estudiantinas, en importante referente para los primeros procesos de educación (musical) formal a finales del siglo XIX en el país. (Valencia, 2011, p. 2).

Los procesos formativos evidenciados al interior de las bandas no han sido reconocidos dentro de la formalidad, porque la normativa es explícita; sin embargo, su acción educativa ayudó a crear las condiciones para la apertura de centros de estudios, por la demanda que generaron los músicos relacionados, directa e indirectamente, con estas agrupaciones. En el caso de la Banda de Nariño, no solo fue necesario crear una escuela en 1938 para atender estas necesidades, también fue preciso abrir un programa en el nivel universitario en 1980.

Es así como el presente documento está compuesto por 4 apartados. El primero aborda un importante antecedente de la formación musical y de la actividad bandística, el llamado Gremio de Músicos, corporativo vigente hasta mediados del siglo XIX, a pesar de ser un rezago de los tiempos coloniales. El segundo trata aspectos relacionados con las bandas civiles y militares que tuvieron asiento en Pasto a lo largo del siglo XIX, las agrupaciones adscritas

a los diferentes batallones que componían el cuerpo castrense de la región y las creadas por particulares, comunidades religiosas y asociaciones de notables cuyo interés sobre la música era genuino. La enseñanza de la música en cada una de ellas fue evidente. La tercera parte se concentra en la Banda Departamental de Nariño en el siglo XX, detallando aspectos de su génesis acaecida en 1904, en el gobierno de quien fuera el primer gobernador del nuevo departamento, Julián Bucheli. Aquí se analiza cómo la Banda abandona el régimen castrense para convertirse en una banda civil y sus miembros cambian el estatus de militares por el de profesores. El cuarto apartado analiza la reglamentación emitida desde los entes departamentales, normativa en la que se imponían funciones educativas al director y al músico mayor para preparar a los instrumentistas para la correcta interpretación de las obras en estudio. Este capítulo es el resultado de un trabajo de revisión documental realizado desde los planteamientos de Hans-Georg Gadamer sobre la hermenéutica, en su texto *Verdad y método* (2007) y los planteamientos de Lucien Febvre en su texto *Combates por la historia* (1993). De igual manera, es preciso aclarar que se trata de un producto vinculado con la tesis doctoral inédita no publicada del investigador “La educación musical en Pasto en un contexto de transformación, reacción y resistencia: 1938-1965”.

5.1 Antecedentes históricos, ecos del antiguo gremio de músicos

La actividad bandística en la ciudad de Pasto se puede identificar desde comienzos del siglo XIX. Entre un amplio grupo de gremios relacionados con diferentes oficios —plateros, albañiles, silleros, carpinteros, zapateros, sastres, tejeros, herreros, alfareros, alarifes, pintores, pintores de barniz, imagineros, escultores, sombrereros, rosarieros, talabarteros— estaba el gremio de músicos (Bastidas, 2014a), que lo conformaban personas dedicadas al estudio de este arte con el fin de participar en actividades religiosas militares y sociales. En las primeras, los músicos solemnizaban diferentes ritos propios de la liturgia; en las militares, participaban en desfiles y retretas y, en las sociales, amenizaban las fiestas del pueblo, tocaban en bailes privados y públicos y daban serenatas al pie de los oscuros ventanales.

Este gremio se reunía periódicamente para elegir el músico mayor o maestro mayor³, quien debía encargarse de orientar los destinos del corporativo en lo específico y en lo administrativo. Los primeros comicios del siglo XIX se realizaron el 14 de enero de 1800, y resultó electo Juan de Acosta para ocupar este cargo (AHP, 1800). El músico mayor desempeñaba funciones de docencia, montaje de repertorios, coordinación de ensayos, cumplimiento

³ El calificativo de “maestro mayor” era común a la generalidad de los gremios, sin que importara el oficio.

de los compromisos establecidos por las autoridades religiosas, civiles y militares; además, se encargaba de mantener el orden dentro de las estrictas normas que le imponía la sociedad y la Iglesia.

El gremio cumplía funciones explícitas e implícitas: las primeras se relacionaban con el obligatorio cumplimiento de los compromisos ya mencionados, cuyo desacato acarrearía sanciones para los infractores; en las segundas, el corporativo buscaba, en lo fundamental, la salvaguarda de la tradición musical; en este afán, sus miembros se encargaban de la consecución, producción, conservación y circulación de repertorios, del mismo modo que de la reproducción de las técnicas interpretativas y la preservación de los ritmos musicales predominantes; su acción permitía la dinamización de la cultura local por medio de la presentación pública de la música, al tiempo que se constituía en uno de los pocos medios, por no decir el único, en el que se podía ejercer el oficio de músico.

Para los fines del presente los gremios son un rezago colonial, escrito, conviene resaltar la función educativa de este organismo; porque al interior del corporativo se realizaban labores de docencia, por cuanto la elección del músico mayor se hacía en el gremio, como bien lo expresa el auto en el cual Josef Pedro Santacruz, Regidor Perpetuo y Alcalde Mayor Provincial de la ciudad de Pasto y comisionado por el Gobierno de Popayán, confirma las elecciones de oficios:

[...] habiendose congregado en esta sala Capitular el gremio de Musicos exorta y amonestada en nombre de su majestad (que Dios guarde) á los electores, que pongan los ojos en sujetos idoneos, aviles, desinteresados, juiciosos, De buenas costumbres, rectos en su modo de pensar, y capaces de aser cumplidamente el servicio de ambas majestades: Y guardar exactamente la institución jeneral que para el adelantamiento de Premios á dictado el Exmo. Sr. Virrey del Reyno, la qual para su mayor inteligencia mando se les lea en este acto, y que con atención, á lo prebenido se proceda á la presente elección, observandose en todas sus partes el método prescrito: Quedando todos aquellos que se allan en la clase de maestros sin el correspondiente examen y aprobación suspensos en la clase de tales, pues para pasar á ella debera cada uno ser aprobado y examinado, con atencion á dichas instrucciones; asi lo proveyó, mandó y firmó. De ello doy fe⁴ (AHP, 1800).

Como se puede apreciar, dicha elección se llevaba a cabo entre aquellos que ostentaran la calidad de maestros, calidad que se establecía por medio de un examen, en el que, presumiblemente, debían tenerse en cuenta conocimientos técnicos de los instrumentos, de la gramática musical y de diferentes repertorios.

⁴ El texto se ha transcrito de acuerdo al original, con su estructura sintáctica y ortográfica, salvo las abreviaturas que allí aparecen.

Al gremio de músicos concurrían los niños y los jóvenes para aprender los fundamentos del arte musical; quedaban sujetos a la autoridad del maestro mayor, tanto en los asuntos específicos como en las del orden moral, puesto que a los aprendices se los supervisaba, aun en los momentos de asueto (Duque, 2003). No existe evidencia sobre cómo se realizaban estos procesos, pero se colige que, al igual que ocurría con las bandas de los pueblos a lo largo de gran parte del siglo XX, los aprendices iniciaban con una etapa de observación, seguida de una práctica con instrumentos de percusión (bombo, tambor, redoblante, platillos), con la cual desarrollaban sentido rítmico y aprendían las nociones de la lectura musical. Una vez superada esta etapa y, luego de la correspondiente evaluación del músico mayor, el estudiante podía pasar a tocar un instrumento melódico y, con ello, asumir otras responsabilidades dentro de las agrupaciones de las que podía formar parte, entre ellas las bandas. En el gremio de músicos, este periplo continuaba hasta llegar al cargo de músico mayor, dependiendo de las aspiraciones, talento y dedicación del aprendiz.

La creación de bandas requirió la formación de instrumentistas de viento y percusión; la capacitación al interior de estas agrupaciones implicó la realización de procesos educativos que, en ciudades como Pasto, suplieron la carencia de centros escolarizados para la enseñanza de la música. Dentro del conjunto de servicios que las bandas le prestaban a la sociedad, la función educativa fue una de las más importantes y, quizá, una de las más prístinas prácticas educativas en el ámbito musical con que ha contado la humanidad.

Los gremios sufrieron un duro revés a partir de la promulgación de la Constitución de 1832. En las disposiciones generales —Título X, Artículo 195— la Carta política dice que

... ningún jénero de trabajo, industria i comercio que no se oponga a las buenas costumbres, es prohibido á los granadinos, i todos podrán ejercer el que quieran excepto aquéllos que son necesarios para la subsistencia del Estado: no podrán, por consiguiente, establecerse gremios i corporaciones de profesiones, artes ú oficios que obstruyan la libertad del ingenio, de la enseñanza i de la industria⁵.

María Fernanda Duque (2010) sostiene que la suspensión de los gremios obedecía [...] al dilema político y económico que creaba la nueva condición de ciudadano en una sociedad todavía regida por un orden fuertemente católico y societal⁶. Se trataba, en última instancia, de la normalización que el derecho positivo hacía de dos circunstancias incompatibles entre sí: el corporativismo inherente a los gremios y el individualismo implícito en la nueva condición de ciudadano (p. 176).

⁵ Texto extraído de la Constitución Política del Estado de Nueva Granada de 1832. <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13694>

⁶ La autora utiliza el término *societal* para referirse al carácter de sociedad, considerada en su conjunto, en este caso vinculado con el gremio.

Los gremios son un rezago colonial, en el que se reflejaba el antiguo régimen señorial, implícito en el gregarismo que los caracterizaba; su presencia en el nuevo régimen republicano resultaba inconveniente, porque este fundamentaba su acción política y económica a partir de las libertades individuales del ciudadano; además, el artesanado asociado en estos corporativos era un obstáculo para el desarrollo de las actividades económicas propias de la industrialización, en la que pretendía entrar el país. En Pasto, esta disposición tuvo un efecto retardado, porque, por lo menos hasta 1856, todavía se hablaba de los gremios. La última elección de un músico mayor, del que se tuviera noticia, se realizó en dicho año, pero se desconoce por cuánto tiempo pudo haber ejercido como tal; el favorecido en esta última elección fue Rafael Jimenez (AHP, 1856), quien fuera director de la Banda de la Guardia Nacional y, al parecer, también de la Banda Sansón (Salas, 1998).

5.2 Las bandas civiles y militares y la enseñanza de la música

En la medida en que los gremios fueron perdiendo vigencia, empezó a visibilizarse con mayor fuerza la presencia de agrupaciones independientes, creadas por particulares, tales como bandas de vientos, orquestas de cuerdas y sociedades filarmónicas. Una banda muy visible en la segunda mitad del XIX fue la Banda Sansón, creada en 1863 y dirigida por Fernando Sansón. Algunos de los instrumentos con los que se conformó fueron los que donara Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878) en 1850 para la conformación de la Banda de la Guardia Nacional (Salas, 1998) y fueron los mismos que se utilizaron para la creación de la Academia de Música en 1858, porque para esa fecha estaban vacantes por estar cesante la mencionada Banda (AHP, 1858). Se presume que Sansón creó la agrupación para acompañar las tropas de Mosquera en la Batalla de Cuaspud (Álvarez, 1973), librada el 16 de diciembre de 1863, en la que derrotó a Juan José Flores, que comandaba los ejércitos ecuatorianos.

En cuanto a las agrupaciones de cuerdas, hay un grupo claramente identificado, que lo constituían instrumentistas que tocaban tiple, guitarra y bandola; se señala al conjunto Geranio, que era una especie de estudiantina (Bastidas, 2003). En relación con las sociedades musicales, conviene referirse a la Sociedad Filarmónica, que creó, en 1866, Pedro Marcos de la Rosa y que, además de congregar a las fuerzas vivas de la música, también servía para agrupar a los masones de Pasto, proclives a las ideas de Mosquera. (Narváez, 1999). En 1875 se conformó otra Sociedad Filarmónica, en esta ocasión integrada por Juan José Rincón, Pablo L. Quiñónez,

Dositeo Segura, Adolfo Zambrano, Ricardo Astorquiza, los hermanos Wenceslao y Juan Florencio Gálvez, José María Ortiz, Braulio Eraso, Darío

Chaves, Primitivo Burbano e Higinio Orejuela, sociedad que tenía como propósitos solemnizar las festividades religiosas, sociales y cívicas (Rincón, 1978).



Foto. Conjunto Geranio, 1900

Fuente: Pasto a través de la fotografía. Banco de la República, Área Cultural Pasto.

En la medida en que esto ocurría, la figura del músico mayor iba perdiendo protagonismo, pero, en su reemplazo, tomaba cuerpo la correspondiente al director. Al desaparecer los gremios en la década de 1850, el cargo de músico mayor continuó, pero para desempeñar funciones de tipo administrativo en las bandas militares, usanza que se mantuvo hasta el gobierno de Parmenio Cuéllar Bastidas (2001-2003), en la Banda Departamental de Nariño; su función como director, después del declive del gremio de músicos, se ejercería esporádicamente, porque pasó a ser potestad del director; sin embargo, estaba en capacidad de hacerlo ya que el elegido era, generalmente, el músico más destacado y el de mayor experiencia. Muchos de quienes desempeñaron esta labor, terminaron por convertirse en directores de la agrupación, el ejemplo más claro de esto lo constituye Julio Zarama Rodríguez, como se verá más adelante. La función de la enseñanza en las nuevas agrupaciones se continuó desarrollando más o menos en las mismas condiciones precedentes.

En concomitancia con las agrupaciones formadas por particulares estuvieron las bandas militares, agrupaciones que desarrollaron fundamentalmente actividades castrenses, pero que también fomentaron el aprendizaje de la música y dinamizaron la cultura local por medio de retretas y demás actividades propias de su quehacer. Fabio González Zuleta sostiene que

“... durante las campañas de independencia de los países americanos se sintió la influencia rudimentaria del aprendizaje, particularmente, con las bandas militares, en

donde participaron, sin lugar a dudas, altos porcentajes de personal empírico, pero, desde luego, dentro de la orientación característica de estos conjuntos” (González, 1977, p. 89).

En Pasto, las bandas militares tuvieron vigencia hasta 1930, año en el que esta modalidad cambió. Las agrupaciones de dicha modalidad, registradas desde 1850 hasta 1930, son las siguientes: Guardia Nacional (1850), Batallón Granaderos (1863) y del departamento de Nariño adscrita, inicialmente, al Batallón Reyes (1904); luego al Batallón Juanambú (1906) y al Regimiento Boyacá (1917) (Salas, 1998). La actual Banda Departamental de Nariño dejó de pertenecer al ejército para, desde 1930, adscribirse a la Policía Departamental, como se verá después.

La necesidad del fomento de las actividades musicales en Pasto se expresó de diferentes y sentidas maneras. En 1883, en el Cabildo de Pasto, se realizaron las gestiones para la aprobación de una partida de \$600.00 para la compra de instrumentos de viento y repertorio, para la conformación de una banda. En oficio, fechado el 13 de enero de dicho año, el vocal Juan Moncayo se dirigió a los cabildantes de la siguiente manera:

Señores Vocales. Después de discutido en primer debate se pasó a mi estudio, para que os informe lo conveniente, “el Proyecto de Ordenanza que dispone la compra de un instrumental de música”. Permitid que principie mi informe aplaudiendo el propósito patriótico y civilizador que él encierra. Saveis bien señores vocales que la música ejerce una influencia bienhechora en el desarrollo intelectual y moral de los pueblos y que este arte divino ocupa un elevado puesto en nuestro siglo, realmente admirable por sus adelantos y descubrimientos de todo género. Por lo mismo, no necesito mover vuestro ánimo con un extenso razonamiento, con el fin de que os mostréis favorables a la idea que encarna el Proyecto.

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

¿Habrá pues una razón que os pueda retraer de expedir este acto legislativo, que será aplaudido por todo corazón progresista y patriota? Creo que no (AHP, 1883).

La ciudad vivió aislada del centro del país por lo menos en el primer siglo de la República. Este aislamiento no solo fue político y económico sino también cultural. La ciudad y la región tenían que subsanar las carencias en esta materia a partir de sus propios recursos e iniciativas, sin descontar el aporte que la propia comunidad hacía para su consecución. En el mismo texto, Moncayo propone: “... supliquemos a los empleados públicos, si es necesario, que sedan (sic) algo de sus sueldos y hagamos que estos correspondan a los

recursos del tesoro” (AHP, 1883), con tal de contar con los fondos que la empresa demandaba, iniciativa que se concretó en 1886, cuando se hizo efectiva la Ordenanza.

También, las comunidades religiosas brindaron su concurso para suplir, aunque fuera en parte, las necesidades que aquejaban a la ciudad en este y en otros sentidos. Hacia 1894, el sacerdote jesuita Alejandro Martínez organizó una banda, conformada por instrumentistas que fueron muy importantes en los desarrollos musicales de la primera mitad del siglo XX, como los hermanos Granja —Tomás, Joaquín y Juvenal. El padre Martínez fue un sacerdote de origen español, que llegó a Pasto a finales del siglo XIX; su labor, además de evangelizadora, fue la de dinamizar la cultura musical local por medio de la creación y dirección de la banda en mención y la capacitación de los músicos de la ciudad, entre los que se cuentan Ismael Solís, Juvenal Granja Luna, Luis Larrañaga (Bastidas, 2014b), Rafael Santander, Luis Argote, Manuel María Burbano, Misael Sansón y José María Bucheli (Salas, 1998), entre otros.

La banda del padre Martínez fue civil e independiente y a ella pertenecieron músicos de diferentes edades, incluso niños y adolescentes. Hay quienes afirman que esta agrupación fue la antecesora de la actual Banda Departamental de Nariño, pero no es así en el estricto sentido de la afirmación. Dicha agrupación procede de las bandas que se vincularon a los regimientos militares, modalidad en la que se mantuvo hasta 1930, como ya se dijo⁷. De los treinta y tres integrantes que tiene la primera y los treinta y cinco que integran la segunda, solo hay cinco coincidencias claramente identificadas: Luis Argote, Rafael Santander, Ismael Solís, Luis Larrañaga y José Castro, lo que demuestra que la participación de la banda del sacerdote fue muy pequeña y que los músicos que mayoritariamente formaron parte de la Banda Departamental de 1905 proceden de las bandas militares pertenecientes a los ya referidos regimientos⁸.

⁷ Para aclarar esta situación, se ha procedido a comparar el listado de músicos de la Banda del padre Martínez de 1894, relacionada en la Revista Ilustración Nariñense (86, Serie 7, enero de 1944, 21) con la relación de la Banda de 1905, que aparece en el texto de Marcos Ángel Salas Salazar, Banda Departamental de Músicos de Nariño (1998, 70). La Revista Ilustración Nariñense reposa en la Biblioteca del Área Cultural del Banco de la República de Pasto.

⁸ En esta discusión, existe otro elemento que se debe tener en cuenta: el Decreto 820, del 20 de diciembre de 1920 (AHP) que dice que la banda, para esa fecha adscrita al Regimiento de Boyacá y del orden departamental, “... fue en su origen Banda Municipal”, lo que permite pensar que la real antecesora fue aquella que se formó en 1886, después de los debates que se dieron en el Cabildo, desde 1883, en los que Juan Moncayo presentó el informe referido anteriormente. Por lógica, al ser una agrupación creada por este organismo, la banda debió tener el carácter de municipal. Esta banda se asocia a la Academia de Música creada en 1858, que inició con los instrumentos que donó Tomás Cipriano de Mosquera, lo cual permite también emparentarla con las bandas militares, porque esos instrumentos le pertenecieron a la Banda de la Guardia Nacional.



Foto. Banda organizada por el sacerdote jesuita Alejandro Martínez, hacia 1894

De izquierda a derecha: Luis Argote, Ricardo Benavides, padre Alejandro Martínez (director), Ricardo Torres, César Fernando Eraso, Tomás Granja, Joaquín Granja, Gonzalo Rivas, Arsenio Mesías, J. Figueroa, Antonio Bastidas, Manuel M. Vivanco, Manuel J. Díaz, Rafael Santander, Miguel Rodríguez, José Ignacio Benavides, Gonzalo Medina, Ismael Solís, Manuel Burbano, Miguel Jiménez, Luis Madroño, Juvenal Granja, Luis Larraniaga (Larrañaga), X Argote, Juan Burbano, Víctor Acosta, sin identificar, Darío Rivas, Antonio Eraso, Florentino Martínez, Luis Castro, José Castro y Carlos Sánchez
Fuente: Revista *Ilustración Nariñense*, Serie 7, 86, enero de 1944, 21.

En la fotografía de la banda del padre Martínez, se puede observar que los niños ubicados en la primera fila sostienen los instrumentos de percusión (redoblante, bombo, triángulo y platillos), lo que muestra que esta metodología de iniciación, característica de las bandas del siglo XX, se presentó en las agrupaciones del XIX. Cabe resaltar la presencia de Luis Argote —ubicado en primera fila y sosteniendo la caja— y X Argote⁹ —ubicado en la tercera posición de izquierda a derecha, en la cuarta fila—, porque resulta evidente que ellos formaban parte de una familia de músicos. En esta familia, el más destacado fue Santos Argote, porque aparece en muchos registros posteriores que lo relacionan con la Banda Departamental y con agrupaciones particulares, como la Orquesta Jazz Colombia, conjunto en el que tocó la batería.

Santos Argote también inició tocando los instrumentos de percusión, más precisamente la caja, pero es uno de los pocos que siguió haciéndolo de adulto. El padre Jaime Álvarez (1973) sostiene que este músico “... siendo niño fue cajero de la banda de Pasto en la batalla de Cascajal en donde la banda de Pupiales tocó La Guaneña y allí la aprendieron los músicos que fueron de Pasto” (p. 123), aseveración que permite replantear lo relacionado con el origen del aire guerrero que, según lo afirma la descendencia de Juvenal Chaves (1881-1952), fue compuesto en los tiempos de la Guerra de los Mil

⁹ Posiblemente se tratase de Ramón Argote, músico de segunda clase de la Banda del Batallón Reyes, en 1905.

Días y lo tocó la Banda de Pupiales —que dirigía Chaves— en la batalla del 23 de enero de 1900¹⁰.

En la agrupación del padre Martínez, hay dos niños que no tocan los instrumentos de percusión: uno —en la cuarta fila— sostiene un flautín y el otro —en la quinta— un fliscorno. Se puede suponer que dichos niños ya habían pasado por el entrenamiento rítmico inicial de la percusión y, por ello, se encargaban de tocar los instrumentos melódicos, pero esto, si bien se constituye en regla general —lo sustenta ampliamente la actividad de las bandas municipales del departamento y la nación, en las que la generalidad de los niños inició su proceso de formación musical por medio de los instrumentos de percusión—, tiene también sus excepciones.

5.3 La Banda Departamental de Nariño en el nuevo siglo

En el Departamento de Nariño, el cambio de siglo se caracterizó por dos hechos importantes: la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la separación administrativa del gobierno de Popayán (1904); el primero se produjo por la agudización de las tensiones políticas entre liberales y conservadores, y el segundo por la necesidad de buscar independencia política y administrativa del departamento del Cauca, hecho que terminó por independizar la Provincia de Pasto y conformar el décimo departamento, que recibió el nombre de Nariño. Estos dos hechos incidieron en los procesos musicales de forma diferente.

La guerra, como corresponde a su índole, generó parálisis en muchos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad, lo que afectó, en lo primordial, los temas culturales. En este período, la actividad musical en Pasto no desapareció, como era de esperarse, pero se atenuó sensiblemente. La ya mencionada Academia de Música decimonónica se fue desvaneciendo en la medida en que el siglo XIX se acercaba a su fin y se inician los enfrentamientos, los documentos que hablan de su existencia y actividad, van desapareciendo poco a poco. Las Bandas estuvieron al servicio de los ejércitos, ya fuera de uno u otro bando, y su actividad consistió en acompañar a las tropas, para infundirles valor.

La separación administrativa del Cauca trajo algunos cambios benéficos para la música. A partir de la autonomía política recién alcanzada, el nuevo gobierno de filiación conservadora, encabezado por Julián Bucheli, pudo realizar cambios en la administración pública del nuevo departamento que permitieron un manejo mucho más ágil y eficaz. Entre estos cambios, se hallan los relacionados con la Banda. Al poco tiempo de haber iniciado sus actividades,

¹⁰ En el libro *Compositores nariñenses de la zona andina 1860-1917*, se incluye una relación de lo que refieren los familiares de Juvenal Chaves, y se presenta una argumentación histórica, que, hasta cierto punto, permite desmentir estas afirmaciones.

Bucheli expidió el Decreto 14, del 22 de octubre de 1904, por medio del cual la Banda Departamental se adscribió al Batallón Reyes y, al año siguiente, el Decreto 25 de 1905, para reglamentar sus funciones. Este Decreto permitió una reorganización de las funciones de la Banda que, de alguna manera, determinó gran parte de sus actuaciones a lo largo de toda la centuria. Entre otras cosas, por medio del presente documento se reglamentaron la vinculación de menores, el comportamiento moral de sus miembros y las nociones de catecismo, que debían tener los músicos que se vincularan a la agrupación (AHP, 1905). Esta reglamentación no es muy diferente de la que regía a los miembros del gremio de músicos de comienzos del siglo XIX.

A partir de 1906, como ya se dijo, la Banda Departamental de Nariño pasó a ser dependencia del Batallón Juanambú y luego del Regimiento Boyacá, hasta 1930, no sin antes haber pasado por períodos de dificultad. El principal inconveniente que tuvo esta Banda fue la carencia de instrumentos y la baja asignación salarial de sus miembros, situación en la que incidieron dos aspectos: la carencia de recursos económicos departamentales y la dificultad para la adquisición del instrumental, porque se necesitaba importarlos de Estados Unidos o de Europa. En 1920, el gobernador de Nariño, Julián Bucheli, en su segundo mandato, hizo una inversión de \$2.000.00 para la compra de instrumentos nuevos, porque "... el instrumental de dicha Banda está en tal deterioro que pocos meses más tarde será casi imposible que ejecute las retretas y desempeñe el papel que le corresponde" (AHP, 1920). La carencia de instrumentos y el mal estado de los que poseía, repercutía directamente sobre el nivel interpretativo de la agrupación. Este hecho tornaba muy penoso el montaje del repertorio y muy desmejorada su presentación pública, al mismo tiempo que era muy perjudicial para quienes estaban en la etapa formativa, llevándolos, a algunos de ellos, a desistir de continuar con el estudio de la música.

En la conformación que la Banda del Departamento tuvo a comienzos del siglo XX (1905), que ya se refirió, se puede notar la presencia de familias de músicos que formaron parte de ella, además de las ya mencionadas — las familias Granja y Argote—, también pertenecieron a la agrupación los Sansón y los Burbano. En la relación de integrantes, aparecen registrados tres miembros de la primera, Misael, Juan y José, posiblemente hijos de Fernando Sansón, y uno de la segunda, Manuel María Burbano (1883-1971), el patriarca, iniciador de una extensa descendencia, que cobijó todo el siglo XX y lo que va corrido del XXI. A pesar de que la descendencia de Julio Zarama Rodríguez no se vinculó a la Banda Departamental, también es importante relacionarlo porque por lo menos tres de sus seis hijos —Julio, Gerardo y Antonio— se relacionaron con la música a través de la interpretación y la composición.

También resulta importante referirse a un músico extranjero, vinculado a la Banda en los comienzos del siglo XX. Se trata del austriaco Conrado Hammerle, cuyo arribo a la ciudad de Pasto no ha sido posible precisar, pero se estima que llegó a finales del siglo XIX; lo que sí se sabe es que nunca regresó a su país y que murió en el Municipio de La Unión, en extrema pobreza; se afirma que, cuando llegó, integraba un grupo de músicos alemanes, que tocaba con los ojos cerrados y que producía mucha emoción verlos (Chaves, 1940). Paralelamente a su trabajo en la Banda, se desempeñó como docente en algunos colegios de la ciudad; además de ser instrumentista, fue compositor, pero su obra no revela lo que se supone sería la formación de un músico austriaco; utilizó formas tradicionales de la zona andina colombiana, en especial el pasillo, con una estructura armónica igualmente tradicional. El gran mérito de Hammerle, radica en haber sido profesor de los más importantes compositores de la ciudad y la región, entre los que se cuentan José Antonio Rincón, Samuel Hidalgo, Julio Zarama, Diógenes Ocaña, Jesús Maya Santacruz, Manuel J. Zambrano y Teófilo Monedero (Bastidas, 2014b).

Ahora bien, en las tres primeras décadas del siglo XX, aunque la Banda continuó siendo militar, sus actividades fueron muy diferentes a las que debió cumplir durante la Guerra de los Mil Días; sus funciones se orientaron más hacia el desarrollo cultural de la comunidad, al propiciar la presentación de retretas en el quiosco de la Plaza principal y en la Gobernación de Nariño, lo mismo que la participación en espacios de esparcimiento, como la ambientación del cine mudo que se presentaba en el Teatro Imperial. En noviembre de 1923, se presentaron en este teatro tres películas: *El príncipe de lo imposible*, *Los arlequines de seda y oro* y *La bailarina velada*, cuyo fondo musical lo realizó la Banda militar del Regimiento Boyacá No. 12 (Diario del Sur, 1923)¹¹.

Estos hechos hablan por sí solos de la función social que esta agrupación cumplía en la ciudad; sus presentaciones llevaban solaz a la población en una época en la que el entretenimiento público era muy limitado, pero también contribuían a la ampliación del conocimiento musical de quienes asistían a dichas presentaciones, porque interpretaba repertorios variados, en los que incluía oberturas de óperas de compositores europeos y aires típicos locales y nacionales.

¹¹ El Diario del Sur fue el primer diario del departamento de Nariño. Lo fundó Ildefonso Díaz del Castillo en 1923 y tuvo vigencia hasta el 9 de agosto de 1925, según el texto *Elites intelectuales en el sur de Colombia* escrito por la doctora María Teresa Álvarez, p. 360. No tiene ninguna relación con el Diario del Sur actual.



*Foto. Banda Departamental de Nariño, hacia 1930. Kiosco de la Plaza de Nariño de la ciudad de Pasto.
Fuente: Javier Burbano Orjuela.*

El gobierno departamental fomentó el aprendizaje de la música no solo en la ciudad de Pasto, sino que también lo hizo en otros municipios, al utilizar los recursos docentes de la Banda Departamental y las bandas de las provincias. Mediante la Ordenanza 13, del 31 de marzo de 1921, la Asamblea Departamental autorizó al gobernador —en ese entonces Julián Bucheli— para que asignase un sobresueldo “... al director de la Banda del Regimiento de Boyacá y a los directores de las bandas de las capitales de Provincia que instruyan a una o más bandas existentes en ellas” (AHP, 1921a). A algunos miembros de la Banda Departamental se los comisionó para que realizaran este trabajo; uno de ellos fue Manuel María Burbano, quien dirigió las Bandas de La Unión, Samaniego, Linares, Yacuanquer, Buesaco y también la de Mocoa (Zapata, 1979), capital de la entonces Comisaría del Putumayo; además, se debe anotar que algunas de estas agrupaciones las creó Burbano. Otros músicos comisionados para desempeñar las funciones de instrucción musical en los municipios fueron Ismael Solís y Luis Larrañaga (Salas, 1998).

El Decreto que da cumplimiento a la Ordenanza mencionada es el 408, del 25 de agosto del mismo año, en el que resulta evidente la política gubernamental de favorecer el aprendizaje de la música y fortalecer las bandas de los municipios, no solo en sus cabeceras, sino también en sus Corregimientos. En el Artículo 1º, el Decreto reza:

Para que las bandas de los Municipios que no sean capitales de Provincias puedan gozar del beneficio de la enseñanza que deben darles los Directores de las Bandas de las Capitales, es condición indispensable que los Concejos de los Municipios que quieran gozar de tal favor, suministren los útiles de escritorio como papel de nota, tinta, etc., y además que suministren en los períodos y fechas fijados por el director los vehículos para que este pueda trasladarse a dar la enseñanza (AHP, 1921a).

En este Artículo se aprecia que, además de una intención explícita de generar enseñanza musical, el proceso de formación no era empírico. Una de las condiciones que planteaba el gobierno departamental era la provisión de *papel de nota*, indispensable para la escritura y lectura musicales, elemento por demás inútil en los procesos de formación musical empíricos, lo que quiere decir que este proceso se determinaba por la informalidad, por tanto, no carecía por completo de un orden metodológico. La enseñanza del código musical, la lectura rítmica, la práctica instrumental y el montaje de repertorio, requerían de una secuencia ordenada de actividades que condujeran rápidamente a conseguir resultados visibles. El montaje del repertorio suponía, para los aprendices, el conocimiento práctico de ritmos, lo mismo que estilos interpretativos.

Con el mismo propósito, mediante el Decreto 348, del 28 de julio de 1921, el gobierno departamental nombró a Juvenal Granja Luna como “... Instructor de las bandas municipales de la Provincia de Pasto con la obligación de instruir también a la Banda de Música organizada en esta ciudad por la Sociedad Antonio Ricaurte” (AHP, 1921b). Dicho Decreto da cumplimiento a lo establecido en la Ordenanza 41, del 2 de mayo del mismo año, en la que, además de crear el cargo de Instructor de Bandas, con una asignación de \$40.00, establecía las obligaciones de la recién creada agrupación: “... tan pronto como la Banda [de la Sociedad Antonio Ricaurte] esté en capacidades de ejecutar piezas escogidas, tiene obligación de dar una retreta semanal, en la plaza principal o en cualquier otro lugar público de la ciudad (AHP, 1921b).

En estos documentos, hay dos aspectos por analizar: el primero se refiere al nombramiento de Juvenal Granja (1877-1939), un músico reconocido en el medio por sus habilidades musicales en el área instrumental, la dirección, los arreglos y la composición¹², además de dirigir la Banda de la Sociedad Antonio Ricaurte, estuvo al frente de las agrupaciones homólogas en los municipios de El Tambo, La Unión, La Florida, Tangua, Sandoná y Ancuya. Su formación musical procedía de la modalidad de educación musical informal, porque, al igual que Julio Zarama, murió al siguiente año de haber iniciado sus actividades la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, que se creó en 1938, y no se conoce que hubiera estudiado en centros de formación musical en otras ciudades del país o fuera de él; fue discípulo del padre Alejandro Martínez en sus épocas juveniles, cuando se vinculó a la banda del sacerdote (Bastidas, 2014b). Dados los desarrollos y logros en cada uno de los campos

¹² Juvenal Granja se destacó, además de la interpretación instrumental, la dirección y los arreglos, en la composición; entre algunas de las obras que creó, se hallan: Eres mía, Por tus ojos, Primer amor, Clemencia, Secretos, Viva nuestro Pastor, El centinela del Carchi, Huellas de triunfo, Así es ella, Nidia, Melbita y Niria, inscritas en las rítmicas características del siglo XIX: pasillo, vals, marcha, polca y danza.

mencionados, se puede colegir que la modalidad de educación musical informal produjo un gran resultado en este músico.

El segundo aspecto se relaciona con la Provincia de Pasto. La Ordenanza 41 habla de las bandas municipales de dicha provincia, para referirse, al parecer, a las poblaciones ubicadas en la zona andina que conformaron su territorio desde el siglo XIX; esta Provincia se suprimió en 1927, mediante la Ordenanza 14, del 7 de abril, que, a la vez, puso fin a este ente territorial y administrativo, y creó el Municipio de Pasto (AHP, 1927). Si se toman en cuenta las bandas que dirigió Juvenal Granja (El Tambo, La Unión, La Florida, Tangua, Sandoná y Ancuya), el documento se estaría refiriendo a algunos municipios que formaban parte del ya creado departamento de Nariño y que se habían constituido como tales en tiempos anteriores a 1904.

5.4 La Banda Nariño. La continuación de la tradición de la formación musical

En 1930, como se dijo antes, la Banda se separó del Regimiento Boyacá y se adscribió a la Policía Departamental, mediante la Ordenanza 5, del 20 de marzo, que le cambió el nombre por el de Banda Nariño, estableció sus funciones y determinó los nuevos salarios, según las diferentes categorías, a la vez que autorizó al gobernador para que realizara su reglamentación. Los miembros de esta banda tendrían, a partir de entonces, el carácter de agentes de policía, y debían prestar servicio como tales cuando las autoridades departamentales y de policía así lo determinaran (AHP, 1930). Para los fines del presente escrito, conviene referirse al Decreto Reglamentario 517, del 2 de septiembre del mismo año.

Las disposiciones contenidas en el mencionado Decreto, se refieren a aspectos relacionados tanto con la estructura como con el funcionamiento de la Banda. En el primer aspecto, se puede apreciar que la conformación de la agrupación continúa como venía desde el siglo XIX, solo que con diferente número de integrantes; para 1930, la Banda estaba conformada por un director, un músico mayor, diez músicos de primera clase, diez de segunda clase y 21 de tercera; estos últimos eran instrumentistas en proceso de formación, lo que no quiere decir que fueran aprendices; su vinculación tenía una exigencia menor que la que se requería para los músicos de primera y segunda clases¹³.

Su número indica que a la Banda la integraban músicos de nivel medio-bajo en un 50%, situación que obedece a una disposición que separó a los

¹³ El Decreto 517, de 2 de septiembre de 1930, establece como requisitos para el ingreso de músicos de tercera clase: 1. Ser aplicado a los ejercicios musicales; 2. Tener aptitudes para la profesión; 3. Guardar buen comportamiento, y 4. Disfrutar de buena salud. No hay especificación sobre la edad, lo que quiere decir que podían ser menores de edad.

miembros de la Policía Departamental de la Banda del Regimiento Boyacá. Esta disposición procede de 1925, cuando la Asamblea Departamental prohibió que dicha banda se completara con miembros del cuerpo policial (AHP, 1925). Al suceder esto, la agrupación quedó con un número limitado de integrantes, no superior a dieciocho, que pagaría el departamento, hecho que la sumió en una grave crisis, hasta llegar a suspender sus actividades por espacio de un año (Salas, 1998). En 1930, cuando cambia la modalidad, se estima que se requirió la vinculación de nuevos músicos, entre los que se cuentan los 21 integrantes de tercera clase.

En los aspectos relativos al funcionamiento, cabe destacar los que se relacionan con los procesos que implican formación musical. En este sentido, quizá el más importante es el Artículo 12 del citado Decreto Reglamentario, que se refiere a las horas de estudio. Los integrantes de la agrupación debían concurrir, en los días de trabajo, desde las nueve hasta las once de la mañana, para adelantar “el estudio metódico de los ejercicios”, y de siete a nueve de la noche para “el aprendizaje de trozos selectos destinados a enriquecer el repertorio de la Banda”. Los músicos debían asistir obligatoriamente a estos ensayos, so pena de que los amonestaran severamente, según las penalidades consignadas en el mismo Decreto¹⁴.

Como se ve, las responsabilidades de los miembros de la agrupación se dividían en dos: una propiamente técnica y la otra técnico-interpretativa. En la primera, los músicos debían realizar ejercicios de sonido, afinación, fraseo, dinámica, articulación, escalas, arpeggios y estudios técnico-melódicos, con el fin de tener dominio del instrumento para que pudieran asumir el trabajo de montaje del repertorio. En la segunda, los músicos debían solucionar problemas técnicos, estilísticos e interpretativos de las obras del repertorio que el director seleccionaba cada semana para las presentaciones públicas. Estos dos procedimientos proporcionan al instrumentista los elementos necesarios para un buen desempeño. La metodología utilizada no era muy diferente de la empleada en conservatorios, academias y escuelas de música, con la salvedad de que la formación impartida en estos centros abarcaba muchas más áreas para permitir que el alumno alcanzara un saber más complejo.

Como complemento de este proceso, el director debía asistir todos los días al lugar de los ensayos para encargarse de la enseñanza teórica y práctica de la música, situación que no cambió mucho desde 1905, cuando se reglamentaron las funciones de la Banda por medio del Decreto 25, lo que quiere decir que la agrupación tenía características de escuela, quizá no en el sentido

¹⁴ En los Artículos 25 a 28, se establecen las sanciones tanto para los instrumentistas como para el director y el músico mayor; estas penas iban desde el pago de 25 centavos, por inasistencia a un ensayo, hasta la destitución, por presentarse borracho al salón de ensayos.

en que ahora concibe las bandas el Ministerio de Cultura, pero con funciones y efectos muy semejantes. El director debía cumplir funciones de docencia, las mismas que tenía el músico mayor en el siglo XIX en el gremio de músicos. Esta situación permite afirmar que las bandas suplieron la ausencia de centros académicos de formación musical. Quizá nunca puedan equipararseles, pero, en su momento, cumplieron con la sociedad y permitieron generar una dinámica cultural que ha producido resultados importantes.

El primer director que tuvo la Banda en su nueva modalidad, como agrupación adscrita a la Policía Departamental, fue Julio Zarama Rodríguez. Diógenes Ocaña estuvo a su lado como músico mayor y los más importantes instrumentistas que la compusieron fueron: Misael Sansón, Manuel María Burbano, Manuel J. Zambrano, Miguel Ángel Aguilar, Gonzalo Moreno, Jesús Maya Santacruz, Ignacio Burbano, Santos Argote, Peregrino Granja, Lino Bastidas y Joaquín Martínez, entre otros. Todos ellos eran descendientes de las familias de músicos de mayor tradición en la región.



Foto. Julio Zarama Rodríguez

Fuente: Rosario de Jesús Zarama.

En 1935 se halla, como director saliente, a Floresmilo Flórez (1899-1962), nombre seglar del capuchino Remigio de Puerres, como se conoce más comúnmente. En su reemplazo ingresó, por segunda vez, el español José María Navarro (AHP, 1935). Se desconoce la fecha de vinculación del padre Flórez, pero se cree que se lo encargó por un corto período ese mismo año (Salas, 1998), posiblemente cuando Julio Zarama enfermó.

En Pasto, la presencia de Navarro¹⁵ fue muy importante para la formación de los músicos de la primera mitad del siglo XX; muchos de ellos se beneficiaron de los conocimientos del músico español y de los procesos que se dieron al interior de la Orquesta Unión Musical Nariñense, que creó hacia 1918. Entre los más destacados estuvieron Ismael Solís Ayerbe, Julio Zarama Rodríguez, Misael Sansón, Manuel María Burbano, Manuel J. Zambrano, Gonzalo Chicaíza, Sergio Jurado, Diógenes Ocaña, José Antonio Rincón, Miguel Ángel Aguilar y Joaquín Martínez¹⁶ (Benavides, 1970). Estos músicos desarrollaron actividades relativas a la composición, la dirección, la interpretación instrumental, los arreglos y, por supuesto, la docencia. Este trabajo de enseñanza musical no se relacionó con la academia, porque, hasta donde se sabe, ninguno de ellos se vinculó al único centro de estudios, la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. El trabajo de enseñanza que ellos realizaron se desarrolló en la informalidad, pero fue el responsable de la formación de muchos músicos de la segunda mitad del siglo XX.

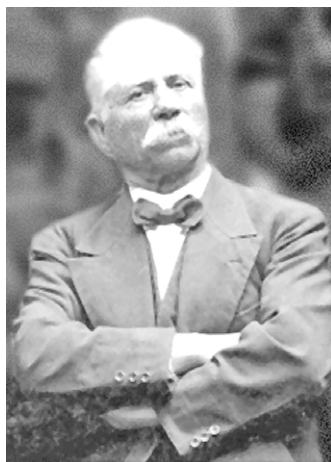


Foto. Manuel María Navarro, 1920

Fuente: *Revista Ilustración Nariñense*, No. 11, Serie 1, febrero de 1926, p. 19.

¹⁵ José María Navarro llegó a Pasto hacia 1917 con la compañía de opereta y zarzuela Aurora, en la que actuaba como cantante, a la vez, que era su director. En Madrid, había sido director de la Banda Real de Alabarderos de su Majestad, perteneciente al Cuerpo de la Guardia Real. Esta compañía, al poco tiempo de haber permanecido en la ciudad, salió de gira por Ecuador y Navarro decidió quedarse en Pasto; en su reemplazo, como director, se contrató al compositor nariñense Teófilo Monedero. Hacia 1918, Navarro creó y dirigió la Orquesta Unión Musical de Nariño, que dirigió, años más tarde, José Antonio Rincón. Hacia 1921 se lo nombró director de la Banda del Regimiento Boyacá, período en el cual esta agrupación tuvo un gran desarrollo. Vivió durante un tiempo en Ecuador, aproximadamente entre 1930 y 1935.

¹⁶ Estos músicos formaron parte de la primera nómina de la orquesta Unión Musical Nariñense; a pesar de que, en ese entonces, ninguno de ellos era un músico principiante, se considera que incrementaron su saber debido a los conocimientos de Navarro.

Después de un breve período de permanencia al frente de la Banda, Navarro renunció y en su reemplazo se nombró a José Antonio Rincón, cuya permanencia en este cargo duró cuatro años, al cabo de los cuales, en 1939, también renunció y le sucedió el compositor y director caleño Jerónimo Velasco (1985-1963) (AHP, 1939). Velasco formó parte del grupo liderado por Emilio Murillo en torno a la defensa de la música tradicional andina colombiana, hecho que llevó a que el gobierno nacional lo eligiera para conformar la comitiva que viajó a la Exposición de Sevilla, España, en 1929. La presencia de este notable compositor en la ciudad de Pasto, para dirigir la Banda Departamental, supone la difusión de las ideas del Nacionalismo Musical, por lo menos entre los músicos de esta agrupación; sin embargo, la carencia de documentos que lo prueben impide afirmarlo.

Luego, en 1941, asumió la dirección José C. Martínez; su período se caracterizó tanto por la duración, porque permaneció hasta 1950, como por las dificultades. Martínez fue un músico barranquillero de notable talento, que debió enfrentar difíciles situaciones con la Banda, por la escasez de presupuesto¹⁷. Uno de los reclamos que este director le hacía al gobierno departamental era el aumento de sueldo para los músicos, pues había permanecido igual por muchos años (Salas, 1998). Este aumento no se hizo efectivo sino hasta 1953, al poco tiempo de que hubieran nombrado a Rito Mantilla en la dirección de la Banda, como se verá después. En el período de la dirección de Martínez ocurrió un hecho significativo. En 1947, la Asamblea Departamental promulgó la Ordenanza 26, del 7 de junio, con el objeto de reorganizar y dotar a la banda de nuevos instrumentos. En este documento, se puede notar que las disposiciones sobre idoneidad, estado de buena salud, buen comportamiento, categorías de los músicos, estructura interna, funciones de docencia tanto del director como del músico mayor, permanecen más o menos iguales a las reglamentaciones de 1905 y de 1930. Hay un cambio, en el Artículo 5º, en lo relacionado con las condiciones que debe cumplir un músico que desee ocupar el cargo de director de la banda: la norma establece que, a partir de entonces, "... se requiere haber sido titulado como tal en alguno de los conservatorios del país o del extranjero, o en una escuela o academia de reconocido prestigio" (AHP, 1947). Esto, sin duda, es un adelanto en el proceso de profesionalización de la Banda, lo cual trae, como beneficio directo, la cualificación de sus miembros; sin embargo, en el Parágrafo de dicho Artículo se establece una salvedad, que permitía que directores de reconocida y certificada competencia artística y amplia experiencia en la dirección de banda, pudieran ocupar el cargo sin

¹⁷ Entrevista a Edgar Granja, Pasto, 9 de febrero de 2015. Granja recuerda las dificultades que debieron pasar en su hogar por la tardanza en los pagos que, como miembro de la Banda, recibía su padre, Peregrino Granja, que allí era percusionista.

el título al que se refería. Esta salvedad deja las cosas más o menos como estaban antes de la promulgación de la Ordenanza, directriz que ha regido las vinculaciones de los directores hasta ahora, puesto que han sido escasos los directores titulados que la han regentado.

En el Artículo 7, se establecen minuciosamente las funciones que debe cumplir el director. Este Artículo se compone de cinco ordinales, en los cuales se reglamentan, entre otras cosas, los horarios de los ensayos, las clases y retretas, y las faltas disciplinarias; allí hay dos aspectos que es conveniente analizar. En el literal “b”, dice que el director debe instrumentar cada mes “una pieza de primera clase, música clásica, sinfonía, concierto, obertura, etc.; una pieza de forma pequeña de carácter serio (vals de autores célebres, fantasías, etc.), música ligera y popular, una de cada una, dando preferencia a la música nacional” (AHP, 1947).

Esta disposición tuvo muchas dificultades para su cumplimiento, debido a la ingente tarea que implica instrumentar obras de corte académico, como sinfonías, conciertos u oberturas. Si se tiene en cuenta que el trabajo de copiado era manual, realizar la instrumentación de todas las obras relacionadas en la norma, en el transcurso de un mes, era una labor sumamente difícil, por no decir imposible, de cumplir para una sola persona. Tal es así que, en 1968, el gobierno departamental se vio en la necesidad de modificar estas disposiciones, para liberar al director de esa pesada carga y establecer en sus funciones la instrumentación de repertorios a su elección; la nueva norma dice que el director deberá “... instrumentar las obras musicales en repartos para la banda; dirigir los estudios durante los horarios diarios que fije para ello” (AGDN, 1968).

Los archivos de la Banda Departamental revelan un leve atisbo del cumplimiento de esta disposición en lo relativo a la música académica. Hay dos obras de Antonin Dvořák (1841- 1904), el Largo de la Sinfonía No. 9, *Desde el Nuevo Mundo* y la *Slavonic Dance* No. 3, partituras que revisó Heriberto Morán en 1957, año de su vinculación como director de la Banda. A pesar de que Morán reescribió y revisó minuciosamente la transcripción, el original lo realizó Vicente Frank Safranek (1867-1955), según consta en algunos de los manuscritos. Las restantes obras del repertorio académico son adaptaciones de Theodore Moses Tobani (1855-1933), Julius S. Seredy, E. Falaguerra, Roger Smith y F. G. Greissingner, entre otros, cuya mayor parte fue publicada por las editoriales Carl Fischer Edition y G. Schirmer Edition, ambas de Nueva York.

Edgar Granja señala que los directores de la Banda no transcribieron música sinfónica, pero da fe de la realización de gran cantidad de arreglos de repertorio tradicional y popular, tanto por directores como por integrantes, como puede constatarse en los anaqueles del archivo de esta agrupación;

sostiene que el mayor número de arreglos lo produjo Manuel J. Zambrano, aun sin haber ocupado el cargo de director¹⁸. Esta afirmación, sin embargo, no se ha podido confirmar, porque la generalidad de los arreglos de música tradicional no contiene la información sobre el arreglista.

El segundo aspecto se relaciona en el literal “c”. El director debía elaborar “un plan de estudios teórico-práctico para la enseñanza del personal, quedando este obligado a dictar una clase semanal”. En la reglamentación de 1930, el director debía dar clases todos los días, función que, en las nuevas disposiciones, estaba a cargo del músico mayor. La revisión y aprobación de dicho plan debían realizarla las Secretarías de Gobierno y de Educación Pública. Hasta este año, 1947, la Banda aún formaba parte de la primera, pero resulta interesante ver que se ha incluido a la Secretaría de Educación, lo que es indicativo de que los procesos informales de la educación musical, dados al interior de la Banda, empezaran a interesar a quienes velaban por el desarrollo educativo de la ciudad y la región.

Desde el primer período del gobierno de Julián Bucheli (1904-1909), la Banda Departamental se adscribió a la Secretaría de Gobierno y fueron, como se recordará, músicos con rango castrense hasta 1930; a partir de esta fecha, se convirtieron en agentes de policía y, posteriormente, pasaron a la categoría de profesores. La Banda permaneció bajo la tutela de dicha Secretaría hasta 1967, cuando la Asamblea Departamental, mediante Ordenanza 40, del 15 de noviembre, la transfirió a la Secretaría de Educación Pública, dependiente de la División de Extensión Cultural (AGDN, 1967). Los músicos empezaron a llamarse profesores, según los documentos, hacia 1953 (AGDN, 1953), y así permanecen hasta ahora; sin embargo, Edgar Granja sostiene que esto sucedió hacia 1950, cuando aún era director José C. Martínez y Alfonso Ocaña músico mayor¹⁹. A pesar de esta situación, la tradición hizo que los músicos continuaran usando el quepis característico del cuerpo policial hasta finales de la década de los años setenta. La transferencia a la Secretaría de Educación Pública y el cambio del rol militar al docente es, de alguna forma, un reconocimiento a la labor de enseñanza desarrollada al interior de la Banda y a los muchos frutos derivados de su acción educativa.

¹⁸ Edgar Granja nació en Pasto en 1938 y aún goza de buena salud; ingresó a la Banda en 1957 para tocar, inicialmente, los instrumentos de percusión y, luego, el trombón. Estuvo bajo la dirección de Rito Mantilla, Heriberto Morán, Lubín Mazuera y Florio Croce, más todos los directores que regentaron la Banda hasta 2006, año en el que se jubiló. Esta larga permanencia en la agrupación lo convierte en una valiosa fuente de información para la construcción de la Historia de la Banda y de sus procesos formativos.

¹⁹ Entrevista a Edgar Granja, Pasto, 4 de diciembre de 2014.



Foto. Banda Departamental de Nariño, 1930. Director Julio Zarama Rodríguez

Fuente: Javier Burbano Orjuela.

Entre 1947 y 1950, a pesar de las dificultades financieras de la Banda, se vincularon algunos músicos, entre los cuales se cuentan Heriberto Cabrera, Fausto Martínez Figueroa, Marcial Córdoba y Plinio Herrera Timarán, nombramientos que se produjeron por medio de diferentes actos administrativos. Del grupo en mención, uno de los más destacados fue Fausto Martínez Figueroa (1921-2008), quien se distinguió como trompetista, director, compositor, arreglista y docente; trabajó como instrumentista de las bandas Nacional, departamentales de Antioquia y Nariño, de la Policía Nacional y de la Guardia Presidencial; fue profesor de gramática en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, reabierta en 1980, y dirigió la Banda en dos ocasiones: el primer período comprendido entre 1969 y 1975 y el segundo entre 1981 y 1985 (Bastidas, 2014a). Recibió las primeras nociones musicales de su padre, Joaquín Martínez, quien formó parte de la actividad musical de buena parte del siglo XX, bien fuera desde la Banda Departamental o desde agrupaciones como la Orquesta Champagnat. Sin desconocer sus estudios académicos, Fausto Martínez fue un beneficiario de la modalidad de educación musical informal: tuvo como mentor a su propio padre y tocó en una amplia variedad de conjuntos en los cuales interactuó con gran número de músicos connotados.



Foto. Fausto Martínez Figueroa

Fuente: Javier Martínez Maya.

José C. Martínez renunció hacia 1950 (Salas, 1998), renuncia que causó algunos traumatismos que contribuyeron a generar desorganización en la Banda; durante dos años, la agrupación estuvo bajo la dirección, al parecer, de Alfonso Ocaña, que era el músico mayor, dato que no ha sido posible establecer con exactitud. En 1952, finalmente, se produjo el nombramiento del santandereano Rito Antonio Mantilla (1923-2018), episodio que cambió significativamente las condiciones de la Banda, dada la capacidad, trayectoria y compromiso del nuevo director. Mantilla asumió la dirección de esta agrupación por designación de José Rozo Contreras que, para entonces, fungía como Inspector Nacional de Bandas (Bautista & Amado, 2006); su trabajo en Pasto inició el 3 de enero de 1953. No solo se limitó a la dirección de la Banda, puesto que también fue director de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño.

A los pocos días del nombramiento de Mantilla, el gobernador Aurelio Caviedes Arteaga emitió el Decreto 25, del 16 de enero, por medio del cual nombró el personal de la Banda. En este Decreto, como se dijo antes, los músicos ya no aparecen como agentes de policía, sino como profesores (AGDN, 1953); dicho nombramiento permite pensar que los integrantes de la agrupación no tenían contrato de vinculación permanente, como lo tienen ahora, puesto que el Decreto relaciona el total de los miembros discriminados así: un músico mayor (Bernardino Garcés), siete profesores de primera clase, entre los que se destacan Ignacio Burbano Zambrano y Luis Antonio *Noro* Bastidas; dieciséis profesores de segunda clase, dieciséis de tercera y un solista, para un total de cuarenta y un músicos; con esta nómina inició Mantilla su trabajo en la ciudad de Pasto.

Entre 1954 y 1957, se produjeron veintiocho ascensos de los músicos de la Banda, lo que resulta una muestra de los adelantos musicales de la agrupación bajo la batuta de Mantilla; en 1954, se promovió de profesores de primera clase a profesores solistas, a los músicos: Carlos Aguilar, Juan B. Eraso y Ricardo Pabón; de profesores de segunda clase a primera, a Elías Segovia, Alberto Calvache, Humberto Chaves, Virgilio Moreno, Antonio Díaz, Hernando Escobar, Rafael López, Víctor Julio Rosero y Alfredo Muñoz, y de tercera clase a segunda, a Francisco Burbano, Aurelio Cabrera, Peregrino Granja, Carlos H. García, Jorge Medina y Luis Onofre (AGDN, 1954). Estos dieciocho ascensos, más los cuatro que se produjeron en 1955, los cuatro de 1956 y los dos de 1957, tuvieron una deriva económica para sus beneficiarios, puesto que los salarios se relacionaban con las categorías. Estos ascensos muestran el progreso técnico e interpretativo de los músicos de la Banda, como fruto de la eficacia metodológica de su director; en los años anteriores a 1954, por lo menos desde 1905, no se registra una promoción masiva como esta.

El período de Mantilla, sin demeritar el trabajo de los otros directores, fue uno de los más brillantes que ha tenido la agrupación a lo largo de su historia, porque, además de sus reconocidas dotes como director y pedagogo, fue un gran gestor cultural²⁰; su trabajo, desarrollado en favor de la música y los músicos de la ciudad y la región, no solo se limitó a aspectos salariales y la consecución de repertorio, instrumental y uniformes; también emprendió una verdadera cruzada en pro de la dignificación de la profesión. Una de las labores más loables que adelantó fue la consecución de recursos para la construcción del Mausoleo Santa Cecilia, que se construyó en el Cementerio Central de la ciudad, con el objeto de proporcionar un lugar digno para el eterno descanso de los músicos. Con motivo de cumplirse los 50 años de la constitución del departamento de Nariño, en 1954, Mantilla formó parte de la Junta organizadora del evento de conmemoración, desde donde adelantó, entre otras cosas, las gestiones para la construcción del Teatro al Aire Libre (Bautista & Amado, 2006), que ahora es sede de muchos eventos culturales y el lugar de ensayos de la Banda.

La metodología de montaje de repertorio de Mantilla consistía, fundamentalmente, en la realización de ensayos parciales, que se hacían de lunes a jueves, y un ensayo general el día viernes; trabajaba por grupos o familias de

²⁰ Entrevista a Edgar Granja, Pasto, 9 de febrero de 2015. Cuando era aún un adolescente, asistió a las clases de Rito Mantilla en la Escuela de la Universidad de Nariño y tocó los instrumentos de percusión en la Banda Departamental bajo su dirección y la tutela de su padre, Peregrino Granja, que era el percusionista principal.

instrumentos, dependiendo de las dificultades que presentara el repertorio y concentraba mayor tiempo en la cuerda que más trabajo necesitaba.

Una vez solucionados los inconvenientes técnicos, procedía a ensambalar la obra con toda la Banda, ensayo en el que realizaba ajustes de ritmo, dinámica y estilo; cumplidas estas labores, la Banda estaba en condiciones de presentarse públicamente en sus dos conciertos dominicales, uno en la Plaza de Nariño y otro en las instalaciones de la Gobernación²¹. Este procedimiento de montaje es, por demás, uno de los más utilizados por los directores de bandas y orquestas sinfónicas en el orbe.

Mantilla renunció en 1957, para vincularse al Conservatorio de la Universidad del Cauca como profesor de Estudios Musicales Superiores e Investigación Musical (Bautista & Amado, 2006); en su reemplazo se nombró al compositor pupialeño Heriberto Morán Vivas (1915-2010) (AGDN, 1957). Morán fue muy precoz en el aprendizaje musical; recibió los fundamentos de su padre, Arquímedes Morán, que tocaba la flauta y la guitarra. A lo largo de su extensa vida, tuvo la oportunidad de dirigir muchas bandas, entre las que se cuentan la del Distrito, la Nacional, las departamentales de Cundinamarca y Nariño, las municipales de Gachancipá, Cajicá y Guatavita; esta última la dirigió por 27 años y estuvo al frente de ella hasta poco tiempo antes de morir²².



Foto. Heriberto Morán Vivas

Fuente: Familia Morán Yépez.

²¹ Entrevista a Edgar Granja.

²² Los datos relativos a la vida de Heriberto Morán se tomaron de un documento autobiográfico suministrado por su esposa, en 2006.

Morán se desempeñó con solvencia en la mayoría de los campos en los cuales un músico puede trabajar en Colombia: fue instrumentista, director de banda y coros, docente, arreglista y compositor. En Pasto, dirigió concomitantemente la Banda y la orquesta de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. Una de las facetas de Morán que más conviene destacar en este trabajo es la relacionada con su trabajo docente; además de haber capacitado a muchos músicos de las bandas con las cuales trabajó, fue profesor de varios colegios, entre los que se cuentan el Sergio Arboleda, el Liceo Pedagógico, el Champagnat y el Marco Fidel Suárez de Bogotá y el San Felipe Neri de Ipiales; en estas instituciones, desarrolló una intensa actividad coral, hasta llegar a formar grandes masas corales y montajes de zarzuela; también ofreció cursos de capacitación, por medio de las áreas culturales del Banco de la República de Pasto, Armenia, Popayán y Bogotá.

Heriberto Morán estudió en el Conservatorio de Cali, en el que fue alumno de Antonio María Valencia y Luis Carlos Figueroa; tras siete años de estudios en este plantel, fue a complementar su formación en el Conservatorio Nacional, teniendo como profesores a Santiago Velasco Llanos, Fabio González Zuleta y José Rozo Contreras. Incansable en su afán por aprender, a los noventa años volvió a cursar el pregrado en la Universidad Juan N. Corpas, en la que se graduó como Maestro en Música con Énfasis en Dirección de Banda. El trabajo de Morán en la Banda Departamental de Nariño fue muy fructífero, pues su predecesor dejó abonado el terreno para que pudiera desarrollar una labor sin mayores contratiempos, actividad que realizó durante dos años. Las funciones que debió cumplir fueron muy similares a las de los directores anteriores; esto es, montaje de repertorio, capacitación de los músicos y realización de presentaciones públicas.

En 1959, después de dos años de labores, Heriberto Morán renunció y en su reemplazo fue nombrado Lubín Mazuera (1914-1977), oriundo de Zarzal, Valle del Cauca. Mazuera estudió en el Conservatorio de Cali y admiraba profundamente a Antonio María Valencia. Fue un defensor de la música tradicional colombiana y del bambuco como aire nacional; en su texto *Los orígenes históricos del bambuco* (1957), expone los argumentos que permiten relacionar el ritmo con las etnias indígenas colombianas, a la vez que refutan la procedencia africana. Su apego a la tradición lo llevó a componer y hacer arreglos de este aire; justamente, en el período en el que permaneció en Pasto, realizó el más célebre arreglo para banda que se conoce del bambuco *La Guaneña*. La célula rítmica del acompañamiento que utilizó Mazuera en esta versión, de alguna forma la han asimilado quienes componen e interpretan sonsureño en la actualidad. El compositor Javier Fajardo Chaves (1950-2011) también la utilizó para la creación de sus sonsureños (Bastidas, 2014c), incorporados a

su producción sinfónica. Este es un significativo aporte al desarrollo musical regional. La célula rítmica (Figura 1) a la que se alude es la siguiente:



Figura 1. Célula rítmica usada por Lubín Mazuera para acompañar el bambuco

Uno de los aspectos más polémicos del libro de Mazuera es lo relacionado con la ascendencia de los ritmos colombianos en los pies griegos yámbico y tribraquio; sostiene que al unir el yámbico (sílabas corta y larga) y el tribraquio (tres sílabas cortas) en un compás de $\frac{3}{4}$ (Figura 2), “... surgen como por encanto los acentos rítmicos inconfundibles de nuestro bambuco colombiano” (Mazuera 1957, p. 25), pero Santiago Velasco Llanos, quien para el tiempo en que el libro de Mazuera estaba en proceso de publicación, era director del Conservatorio Antonio María Valencia, no estaba de acuerdo con estos planteamientos²³.



Figura 2. Relación Yámbico – Tribraquio establecida por Macuera

Después de cuatro años, en 1963, Mazuera renunció y en su reemplazo se nombró al italiano Florio Ermindo Croce Lalla (1904-1976), que se había vinculado a la actividad bandística en su natal Fresagrandinaria, se tituló en oboe en el Conservatorio de San Pietro a Maiella en Nápoles y fue compositor e intérprete muy reconocido; dirigió en su pueblo natal una banda de 60 músicos en 1930 y debido a esta actividad figura hoy en los anales de la región de Abruzos, en Italia central²⁴.

Al igual que los últimos directores de la Banda, Croce también se vinculó a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en las áreas de oboe, solfeo y canto. Desde el período de la dirección de Rito Mantilla, la Banda y la Escuela compartían parte de su personal, de tal suerte que no resulta extraño que algunos músicos de la Banda dieran clases en la Escuela, lo

²³ En el mismo texto de Mazuera aparece el concepto emitido por Santiago Velasco sobre la evaluación del libro, en el que expresa su desacuerdo.

²⁴ Comune di Fresagrandinaria <http://www.halleyweb.com/c069036/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/12>

mismo que algunos profesores de esta tocaran en aquélla, situación que se facilitaba, porque, en ese entonces, los integrantes de esta agrupación ya habían adquirido la categoría de profesores. Croce, que permaneció hasta 1967 al frente de la Banda, el mismo año en que la Banda se adscribió a la Secretaría de Educación Pública, murió en Popayán en 1976.

Los rumbos de la Banda continuaron en las siguientes décadas en medio de los vaivenes de la política regional pero fiel a su propósito fundamental: llevar a las gentes de la ciudad y región las músicas tradicionales, académicas y populares, y las de más reciente creación. Jamás ha desfallecido en su tarea de formar a las juventudes que han pasado por sus filas hasta llegar a la configuración actual, momento en el que busca el reconocimiento como patrimonio cultural nacional.

5.5 A modo de conclusión

Las modalidades de educación musical han tenido estrecha relación en el medio social. El estudiante de música busca aprender de diferentes fuentes sin diferenciar entre las formales o las informales. Antes de llegar a un centro de estudios profesional, este estudiante ya ha recibido conocimiento e información de manos de sus familiares —cuando nace en un hogar de músicos—, de los amigos músicos, de la programación musical de la radio y la televisión, del cine, de las grabaciones, de la Internet, entre otros medios no estructurados. En cada uno de los espacios en los que se desenvuelve, el músico se apropia de dicho conocimiento directa e indirectamente: en su casa un niño puede ser instruido por sus padres de una forma regular, utilizando métodos probados por la academia, pero también puede aprender a través de la observación y la escucha silenciosa, alejado de los manuales de instrucción y de la tutela de los adultos. Cuando en el núcleo familiar hay actividad musical, generalmente la descendencia se inclina por el mismo camino, incluso en contra de la determinación de los progenitores.

Las agrupaciones musicales han jugado un papel muy importante en el desarrollo de procesos de formación desescolarizados. En Nariño, desde tiempos remotos, las bandas han hecho significativos aportes a la cultura de los municipios por la gran cantidad de instrumentistas que en ellas se han capacitado. Igualmente, la Banda Departamental, en sus más de cien años de creación, le ha dado a la región y al país un sinnúmero de músicos que han sido formados en sus espacios de acción pedagógica y cultural. Los procesos adelantados en la Banda fueron de dos tipos: primeramente, la formación musical tuvo una intencionalidad expresa, lo que quiere decir que los integrantes recibieron clases del músico mayor y del director en las áreas de instrumento, lectura de la notación musical, estilos interpretativos y conocimiento de re-

ptorio popular y académico; en segunda instancia, estaba el desarrollo de habilidades derivadas de la práctica misma, como la lectura a primera vista, el desarrollo auditivo, el aprendizaje de los rudimentos de la composición y los arreglos, la transcripción de música grabada, los fundamentos de la dirección, el conocimiento de las formas y la práctica de la enseñanza, entre otros. Desde el punto de vista de los repertorios, habiendo hecho un análisis de sus archivos, el músico ha derivado conocimiento de la tradición clásico-romántica europea, de las músicas tradicionales de Colombia y Latinoamérica, y de las populares caribeñas, antillanas, norteamericanas y del viejo continente; eso les dio una visión cosmopolita que fue de gran ayuda en el desarrollo de su profesión.

La educación musical informal es una modalidad muy rica. La fundamentación que obtienen los músicos en sus procesos, como se dijo, puede ser propedéutica de la educación formal, pero, en muchos casos es suficiente por sí sola. Muchos músicos en el nivel regional, pero también en el nacional y mundial, han alcanzado altos escaños sin tener que pasar por las aulas de la academia.

- AHP, Archivo Histórico de Pasto, Fondo Gobernación. (1800). *Elección del músico mayor del gremio de músicos de Pasto*. Auto incluido en el Libro de Ordenanzas, 14 de enero, Caja 9, Tomo 1, Folio 11.
- _____. (1856). Fondo Cabildo. *Nombramiento de Rafael Jimenes (sic) como músico mayor del Gremio de Músicos de Pasto*. Auto de nombramiento, Caja 33, Vol. 2, Folio 182.
- _____. (1858). Fondo Cabildo. *El Cabildo ordena al alcalde recuperar unos instrumentos*. Oficio, Caja 36, Vol. 2, Folios 42 a 44.
- _____. (1883). *Oficio del vocal Juan Moncayo al Cabildo de Pasto*. Oficio del 13 de enero. Caja 67, Vol. 1.
- _____. (1905). *Regulación de las funciones de la Banda Departamental de Nariño*. Fondo Gobernación. Decreto No. 25.
- _____. (1920). *Adición presupuestal para la compra de instrumentos*. Fondo Gobernación. Decreto 820, de 20 de diciembre.
- _____. (1921a). *La Asamblea Departamental comisiona al gobernador Julián Bucheli*. Fondo Gobernación. Ordenanza No. 13, de 31 de marzo.
- _____. (1921a). *Asignación de sobresueldo al director de la Banda del Regimiento Boyacá*. Fondo Gobernación. Decreto 408, de 25 de agosto.
- _____. (1921b). *Nombramiento de Juvenal Granja Luna como instructor de las bandas municipales*. Fondo Gobernación. Decreto 348, de 28 de julio.
- _____. (1921b). *La Asamblea crea el cargo de Instructor de Bandas y establece las funciones de la Banda de la Sociedad Antonio Ricaurte*. Fondo Gobernación. Ordenanza 41, del 2 de mayo.
- _____. (1925). *La Asamblea prohíbe que Banda Departamental se complete con miembros del cuerpo policial*. Fondo Gobernación. Ordenanza 11, del 21 de marzo.

- _____. (1927). *Supresión de la Provincia de Pasto y creación del Municipio de Pasto*. Fondo Gobernación. Ordenanza 14, del 7 de abril.
- _____. (1930). *La Banda Departamental pasa a ser dependencia de la Policía de Nariño*. Fondo Gobernación. Ordenanza 5, del 20 de marzo.
- _____. (1935). *Nombramiento de José María Navarro como director de la Banda Departamental de Nariño*. Fondo Gobernación. Decreto 376, del 17 de junio.
- _____. (1939). *Nombramiento de Jerónimo Velasco como director de la Banda Departamental de Nariño*. Fondo Gobernación. Decreto 539, del 20 de septiembre.
- _____. (1947). *La Asamblea reorganiza y dota a la Banda Departamental de Nariño de nuevos instrumentos*. Fondo Gobernación. Ordenanza 26, del 7 de junio.
- AGDN, Archivo Gobernación del Departamento de Nariño. (1953). *Los músicos de la Banda Departamental de Nariño empiezan a llamarse profesores*. Decreto 25, del 16 de enero.
- _____. (1954). *Disposiciones sobre el ascenso de categoría de los profesores de la Banda Departamental de Nariño*. Decreto 495, del 28 de julio.
- _____. (1957). *Nombramiento de Heriberto Morán Vivas como director de la Banda Departamental de Nariño*. Decreto 257, del 20 de marzo.
- _____. (1967). *La Asamblea trasfiere la Banda Departamental de Nariño a la División de Extensión Cultural de la Secretaría de Educación Pública*. Ordenanza 40, del 15 de noviembre 4.3.1
- _____. (1968). *Modificación de las disposiciones que rigen las funciones del director de la Banda Departamental de Nariño*. Decreto 282, Artículo 2º, del 13 de mayo.
- Álvarez, J. (1973). *Qué es qué en Pasto*. Pasto: Tipografía Javier.
- Bastidas España, J. M. (2014a). *Compositores Nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918- 1950*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- _____. (2014b). *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- _____. (2014c). *La música en el sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók*”. *América Latina social, cultural, política*, eds. Gábor Molnár, 27-47. Szeged: Belvedere Meridionale. http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03_bastidas_2014_2.pdf
- Bastidas Urresty, J. (2003). *Son Sureño*. Bogotá: Ediciones Testimonio.
- Bautista García, M. & Amado Argüello, V. (2006). *Antología y recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez*. Trabajo de pregrado en música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Música. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/6373144/antologia-y-recopilacion-de-la-vida-y-obra-del-maestro-ri...>
- Benavides Rivera, N. (1970). Una serenata inolvidable. *Revista Cultura Nariñense*, 24(2), 31-32.
- Chaves Benítez, A. (1940). Nariño y su evolución instrumentista-musical en la emoción nativa. *Revista Ilustración nariñense*, 3(2), 38-44.
- Constitución Política del Estado de Nueva Granada de 1832* (1 de marzo). <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13694>

- Diario del Sur. (1923). Año 1, noviembre 1°. Páginas comerciales. Pasto: Ildefonso Díaz del Castillo.
- Duque, M. F. (2003). Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796 - 1850), *Revista Historia Crítica*, 25(1), 115-131. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81111333008>
- _____. (2010). Nuevos ciudadanos: entre el imperio español y la república colombiana, *Boletín Americanista*, 60. <https://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/194053/260008>
- González Zuleta, F. (1977). Adiestramiento del artista en el medio social. *América Latina en su música*, 88-102 ed. Isabel Aretz. México: Unesco/Siglo XXI.
- Granja, Edgar. (2015, 9 de febrero). *Entrevista concedida a José Menandro Bastidas España*. Pasto, Nariño.
- Londoño, M. E. & Betancur, J. (1983). *Estudio de la realidad musical en Colombia. Las Bandas*. Parte III. Bogotá: Colcultura/PNUD/Unesco.
- Mazuera, L. (1957). *Orígenes históricos del bambuco*. Cali: Editorial El Carmen.
- Narváez Dulce, G. (1999). La fundación de sociedades como mecanismo de pensamiento político-religioso. *Manual de Historia de Pasto* (3). Pasto: Academia Nariñense de Historia.
- Rincón Galvis, N. (1978). *Impresiones de Arte*. Pasto: Imprenta Departamental.
- Salas Salazar, M. A. (1998). *Banda Departamental de Músicos de Nariño*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Valencia Rincón, V. (2011). Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa. *A Contratiempo* (16).
- Zapata Cuéncar, H. (1979). *Compositores nariñenses*. Cali: Granamérica.

6. Creación del Centro de Documentación e Investigación Musical en la Universidad de Pamplona

■ Graciela Valbuena Sarmiento

“El trabajo con miles de documentos - esa condensación de historia en un programa, una foto, una pintura rescatada y puesta un valor, una cinta grabada, una ficha de grabación donde aún se ve la mancha de café - permite afirmar enfáticamente que nada está más vivo que un archivo.”

Marita Fornaro Bordolli

Este capítulo es una síntesis del proyecto de investigación “Creación del centro de documentación e investigación musical y centro de recursos de la frontera Colombo – Venezolana”, beneficiario de la convocatoria de proyectos de la Vicerrectoría de investigaciones de la Universidad de Pamplona del año 2010, cuya finalidad fue documentar los recursos musicales institucionales con los que contaba el Programa de Música, y poner en evidencia las fortalezas y necesidades documentales e investigativas del mismo; que se suplirían mediante el análisis documental y la gestión de aspectos administrativos para la creación del centro, la unión de esfuerzos institucionales de orden académico y la estructuración de las áreas necesarias para el funcionamiento reglamentado del CEDIMUP y el CeR¹ del Programa de Música de la Universidad de Pamplona. El proyecto estuvo liderado por la autora de este escrito, como investigadora Principal líder del Grupo de Investigación en Música, educación y visuales, quien contó con la participación de una co-investigadora del Programa de Licenciatura en Educación Artística, la profesora Karol Zuley Martínez Contreras.

¹ La sigla CEDIMUP y el CeR desde ahora representará en el texto el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Frontera Colombo – Venezolana y el Centro de Recursos del Programa de Música de la Universidad de Pamplona.

El proyecto de creación del Centro de Documentación e Investigación Musical y el Centro de Recursos de la Frontera Colombo - Venezolana nace por la necesidad de contribuir con los principios de la documentación en la región, tales como la recuperación, salvaguarda, protección, divulgación y fomento del patrimonio cultural de Norte de Santander.

Al respecto, el periodo diagnóstico permitió detectar dos importantes insolencias:

1. Una deficiencia en la custodia y preservación de las experiencias, generalmente ejecutadas por colectivos de prácticas de tradición oral o por las mismas prácticas académicas, las cuales no recibieron tratamiento editorial, a pesar de socializar sus resultados.
2. La falta de un espacio físico adecuado para las necesidades documentales, donde convergieran archivos sonoros y escritos dispersos en la región; es decir, un centro de documentación e investigación musical, un centro de recursos de la frontera Colombo – Venezolana, dadas las condiciones generadas por la región frontera.

El equipo de trabajo inicialmente motivado por la donación de un archivo de partituras que la Gobernación de Norte de Santander, legó a la Universidad de Pamplona, propuso el proyecto denominado “Documentación e Investigación Musical en el Ambito Regional Universitario”. Este equipo de trabajo realizó sendas actividades de inventario dentro del archivo musical, así como a trabajos de grado, informes de trabajo social y memorias de las jornadas de investigación musical en el aula, de los programas de música y educación artística. A lo anterior se sumó la motivación por evidenciar la producción investigativa y compositiva de los músicos regionales y el ánimo por ampliar el campo de acción de la pesquisa bibliográfica, para así dinamizar los espacios académicos relacionados con la documentación, la investigación y la creación musical.

En el ámbito regional, a partir de la ejecución de la propuesta sumada a la gestión realizada al interior de la institución, se propuso la creación de los señalados espacios CEDIMUP y CeR, con el doble propósito de afianzar las relaciones interinstitucionales en el ámbito cultural con la región frontera y propiciar un espacio donde convergiera el patrimonio material e inmaterial, sonoro y escrito que se encontraba disperso en la región.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, se creó bajo un espacio sistematizado que reunía el patrimonio musical material e inmaterial disperso, garantizando su difusión y con aprovechamiento bajo la mirada de la investigación y la formación cultural, con el resguardo de un personal cualificado en el área de la música.

Su creación se justificó, además, para resaltar los valores musicales regionales, el avance en términos de documentación e investigación musical y la protección del patrimonio inmaterial del nororiente colombiano. Más allá de esto, la importancia de desarrollar este proyecto radicó en generar espacios de diálogo entre los diferentes sectores culturales de la región, quienes tenían una incipiente articulación, sin ningún eje que propiciara la comunicación.

En términos de innovación el proyecto permitió centralizar, coleccionar y proteger el patrimonio musical, además de reconocer, en su justo valor, la producción del conocimiento musical.

El CEDIMUP y el CeR fueron forjados bajo tres parámetros: la documentación como espacio que permite el tratamiento de la fuente, la investigación expresada en la posibilidad de acceder a ellos para estructurar procesos generadores de conocimiento y el centro de recursos como espacio académico integrador y dinamizador del conocimiento, los saberes y la creatividad.

Durante el trayecto de ejecución, el proyecto se orientó hacia el conocimiento de los mecanismos de rescate, protección, salvaguardia y fomento del conocimiento del patrimonio musical material e inmaterial en el ámbito universitario de la región, dado que en el departamento de Norte de Santander no existía un ente interlocutor estructurado que recopilara y resguardara la memoria viva del quehacer artístico dialogante entre el patrimonio y la comunidad.

Es importante precisar que el trabajo de archivo inició con la recepción del inventario inicial conformado por 88 cajas con partituras de diversa índole, en condiciones de humedad y acceso directo a ellas; labor que se documentó por parte de la co – investigadora y que reposa en el informe final de actividades (Martínez, 2013). Seguidamente, se realizó de manera periódica el listado de obras y el inventario indizado por un equipo de trabajo conformado por las docentes investigadoras y un grupo de estudiantes. Para tal efecto, se abrió un Semillero de Investigación, con el apelativo de Semillero INMÚSICA, radicado institucionalmente bajo la coordinación de la investigadora principal. Las actividades que desarrollaron los integrantes del semillero fueron labores técnicas documentales e investigativas, mediante el tratamiento de las fuentes primarias, su respectiva digitalización mediante escáner, la realización de listas y finalmente indización en las categorías previstas por la investigación.

El siguiente paso fue establecer contactos con otros centros de documentación del país, para lo cual se inscribió el CEDIMUP y el CeR a la Red Nacional de Centros de Documentación e Investigación Musical, adscrito a

la Biblioteca Nacional de Colombia, en el año 2012, de lo cual se conserva el registro impreso de su participación².

Dentro de la información más reciente relativa al CDM (2016) se puede leer lo siguiente: “Hoy en día el CDM se encuentra en un proceso administrativo propio de la función pública, relacionado con el funcionamiento de los grupos internos de trabajo, pero continúa con su objetivo misional”³ (MinCultura, 2012).

Como parte de los resultados alcanzados durante la ejecución del proyecto se logró actualizar el inventario del archivo, estructurar espacios para consulta de material bibliográfico como partituras, programas de mano, instrumentos musicales, biografías, trabajos de grado, trabajo social; así como la socialización de sus avances y productos mediante la divulgación en ponencias y póster en diversos eventos de documentación y educación musical en el ámbito nacional, tales como encuentros regionales y nacionales de documentación e investigaciones musicales organizadas por parte del Ministerio de Cultura, desde el año 2013 hasta el año 2019⁴.

6.1 Fundamento teórico

En el año 2011, Diana Fernández Calvo y Roxana Gardes de Fernández, musicólogas argentinas, se acercaron al tema de bibliotecas y archivos para crear un proyecto de investigación sostenido en un soporte del sistema digital de información. Las autoras refieren que en los últimos tiempos han existido diversos proyectos de sistematización de repositorios musicales tales como: el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales (RISM), el Repertorio Internacional de Literatura Musical (RILM), The Beethoven Bibliograph, Database, Thesaurus Musicarum Latinarum (TML), Lexicon musicum Latinum mediæ aevi y Saggi musicali italiani (SMI), Thesaurus Musicarum Italicarum (TMI), Thema, Essen corpus of German folksong melodies, Hochschule Essen für Musik (Fernández, 2011).

² El Centro de Documentación Musical de Colombia perdió su alojamiento exclusivo como micrositio en la web, bajo su denominación, y en la actualidad se encuentra alojado en la página web de la Biblioteca Nacional de Colombia.

³ El Centro de Documentación Musical está abierto y seguirá organizadamente su labor desde la Biblioteca Nacional con el profesionalismo y el cuidado que se merecen las colecciones y los valiosísimos materiales que reposan allí. A partir de la terminación del inventario, se incentivará la investigación y el uso de estas colecciones para hacerlas vivas y generar productos que reflejen el valor del patrimonio musical de Colombia.

⁴ Foro regional de documentación e investigación musical, Villa del Rosario (2013), Seminario internacional del Foro Latinoamericano de Educación Musical – FLADEM Valencia - Venezuela (2014), Encuentro nacional de documentación e investigación musical – Ministerio de Cultura (2014), MinCultura - Bogotá, Seminario internacional de Educación Musical – ISME (2015) Rio Grande Do Sul, Mesa nacional de investigación musical (2019) MinCultura - Bogotá.

También desde la perspectiva internacional, en el ámbito latinoamericano, destacan por un lado el Instituto de Investigaciones Musicológicas ‘Carlos Vega’ (IIMCV) de la Universidad Católica Argentina (UCA) y por otro lado la Fonoteca Nacional de Música de México, adscrita a la Secretaría de Cultura de dicho país. En esa entidad la descripción de las grabaciones de sonido permite mantener una documentación ordenada y fácil de ubicar. En este sentido, la descripción detallada de la grabación sonora y su contenido dentro de la base de datos permite una búsqueda precisa y selectiva. Los documentos están relacionados con un contexto que explica el origen y la historia.

En una contextualización de este tipo, incluyen el origen y la historia de las colecciones, así como biografías, fotografías y diversos documentos que ayudan en la comprensión de la historia. La documentación es especialmente importante cuando los medios de comunicación de sonido digitalizado mantienen un contenido en formato electrónico, pero en algunos casos pierde la fidelidad de la fuente original.

En el ámbito nacional, el ente rector es el Centro de Documentación Musical, adscrito a la Biblioteca Nacional de Colombia; que históricamente ha desarrollado gran parte de las iniciativas documentales en el país, las cuales fueron hospedadas en el micro sitio web de la investigación y documentación en la Cartografía Musical de Colombia, del Ministerio de Cultura, bajo la orientación del Plan Nacional de Música para la Convivencia - PNMC. En la actualidad, este centro está adscrito a la Biblioteca Nacional de Colombia.

El PNMC propició el fortalecimiento de los programas de prácticas musicales multifocales en el país, el robustecimiento de cerca de 700 escuelas municipales de música, el impulso a la política de formación musical desde la primera infancia hasta la universitaria, la implementación del programa de conciertos nacionales y el establecimiento del micro sitio en funcionamiento hasta la segunda mitad de la década del año 2000.

Vale la pena destacar que justamente dentro del estudio sobre los centros de documentación e investigación nacional, el Centro de Documentación Musical creado en marzo de 1976, ha sido uno de los mayores esfuerzos por documentar el patrimonio musical y sonoro de Colombia. El Centro surgió con el propósito de centralizar, coleccionar y proteger el patrimonio musical colombiano que proviene inicialmente de la tradición escrita, ampliado a otros formatos como el sonoro y el audiovisual.

El CDM cuenta con más de 22 mil documentos impresos y manuscritos, y más de diez mil horas de grabación en audio y video. Hace parte del grupo de Centros de Documentación Artística, especializado en información, investigación y documentación artística de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia y se ocupa de dar el tratamiento adecuado con la

técnica indicada y el conocimiento necesario a los bienes de interés cultural de la nación, en el campo de la documentación artística, promoviendo su conocimiento, valoración y difusión. En el ámbito universitario se destaca el Centro de Documentación Musical de la Academia Superior de Artes de Bogotá – ASAB, de la Universidad Distrital (Facultad de Artes - ASAB, s.f.), quien inició su trayecto desde el año 1998 y se creó mediante Resolución en el año 2009, adscrito a la decanatura del Proyecto Curricular de Artes Musicales, buscando fortalecer su actividad en torno a la producción musical colombiana y latinoamericana. Durante los ocho años que antecedieron a la creación de la Facultad de Artes, recopiló, ordenó, clasificó y puso al servicio de su comunidad, las colecciones que atesoró.

Dentro de otros referentes nacionales se encuentra la labor del Centro de Documentación e Investigación Musical del Quindío, el cual se creó en el año 1984 en la ciudad de Armenia (Quindío, Colombia), por interés del sociólogo Álvaro Pareja Castro y la pedagoga musical Martha Cecilia Valencia Álvarez. Dicho centro fue creado con el propósito de asumir, dentro del proceso musical colombiano, un liderazgo investigativo, de inventario documental, educativo, de extensión y desarrollo comunitario en la Hoya del Quindío, para contribuir, de manera diversificada pero integral, tanto a la pesquisa, registro, rescate, preservación, clasificación y divulgación de su patrimonio material como de su conocimiento, que lo proyecte y dimensione de un modo creativo y dinamizador en otros procesos similares en el país. En el año 1997 constituyó la Casa Museo Musical del Quindío (Casa Museo Musical del Quindío, s.f.).

De otro lado, la estrategia para el fortalecimiento del componente de investigación del PNMC se fue materializando en términos de asignación de recursos hacia la realización de encuentros nacionales y regionales de investigación, y documentación musical, la instauración del Programa Nacional de Investigación - Formación en músicas tradicionales, y el impulso al “Programa territorios sonoros de Colombia”. Dicho programa beneficia el desarrollo musical de las regiones y la elaboración del documento titulado “Lineamientos de política para el fomento de la investigación y la documentación musical en Colombia”, el cual hace parte de una iniciativa para generar una línea de investigación artística articulada con las políticas de ciencia, tecnología e innovación, dentro del Programa de Ciencias Sociales y Humanas de Colciencias (MinCultura, 2018). A pesar de los múltiples esfuerzos realizados por el área de investigación y documentación del Ministerio de Cultura – MinCultura, por establecer este documento, a la fecha aún no ha sido ratificado por los entes rectores para la asignación de recursos en este campo, empezando por la verificación que se debe hacer desde Planeación Nacional.

En este escenario, los “encuentros regionales de investigación y documentación musical” fueron una estrategia importante de las políticas del Plan Nacional de Música para la Convivencia, por cuanto contribuían con el fomento de la producción de conocimiento sobre las prácticas musicales del país.

En este sentido, a partir del año 2008, se han venido realizando encuentros en el Pacífico Colombiano en la ciudad de Cali, en el Pacífico Norte en Quibdó, en el Caribe Colombiano en Barranquilla y Cartagena, en la zona de los Llanos en la ciudad de Villavicencio y en el eje andino, centro oriente en Tocancipá. En el año 2011, la ciudad de Pamplona (Norte de Santander, Colombia) realizó el II Encuentro Regional de Investigación y Documentación Musical Zona Centro-Oriente, cuyo anfitrión fue la Universidad de Pamplona. Se reconoce que han existido algunas iniciativas en entidades asociadas con las universidades, quienes han realizado sendos encuentros, como lo fue el promovido por ACOFARTES en el año 2007, que se llevó a cabo en Bogotá.

Al respecto, Goubert (2014) presenta una mirada en su nota editorial en lo referente al auge de eventos académicos de difusión, presentado el siguiente panorama:

Una mirada de eventos académicos donde se debate acerca de la música, bien sea con las otras artes o desde visiones puntuales como la de la educación musical, ha conformado el calendario de eventos colombianos. El Encuentro Nacional de Creación e Investigación Artística, Cali abril 2010, el Encuentro Nacional de Investigación y Documentación Musical, Bogotá diciembre de 2009, el Seminario Iberoamericano de Políticas Musicales, Bogotá noviembre de 2009, el Seminario Internacional Música, Radio y Documentos Sonoros organizado por la Radio Nacional de Colombia en agosto de 2009, el Congreso Nacional de Música en Bogotá febrero de 2009, así como otros eventos regionales han congregado también a investigadores, creadores, intérpretes e interesados en el tema de la música, incluyendo los espacios de discusión que se abren cada vez con más acogida dentro de los festivales de música del país (Editorial).

Otro aspecto relevante fue el impulso del máximo ente nacional en el tema, como lo es el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, el cual a partir del año 2008 lanzó el proyecto “De la Recolección a la Digitalización” para el apoyo técnico a los centros de documentación regionales que había beneficiado, en los dos últimos años, a la Corporaloteca de la Universidad Tecnológica del Chocó - ASINCH, al Centro de Documentación de las Músicas del Río Magdalena de Comfamiliar Atlántico - Universidad del Atlántico, al IPC de Cali, y al Fondo Documental de Músicas Tradicionales de la Corporación Escuela Nueva Cultura de Bogotá.

Para lograr el reciente impulso de las actividades relacionadas con la investigación y documentación musical en Colombia han sido determinantes diferentes factores de los cuales algunos ya han sido mencionados y otros

relacionados con fenómenos que destaca Miñana Blasco (2013), tales como el factor de crecimiento del número de programas de música en las universidades colombianas de los años 90 hasta la fecha. Esto ha despertado un notable interés por las disciplinas musicológicas, en lo que refiere a estudios sobre historia social de la música, así como el estudio de fuentes y archivos que conllevan a considerar el marco normativo que sustenta la propiedad intelectual de las fuentes y el especial interés por el estudio de las músicas tradicionales, cuyo valor patrimonial es de orden inmaterial.

Dicho esto, se hace importante determinar que el planteamiento de las labores de rescate y salvaguarda de los valores del patrimonio inmaterial requiere resolver tanto elementos de archivística como los medios de almacenamiento en términos de conservación, mantenimiento, alojamiento, consulta y divulgación de sus contenidos, por lo cual se hizo necesario fundamentar el proyecto en este marco conceptual.

Desde la inconmensurabilidad de las teorías que apoyaron este proyecto fue importante definir supuestos que funcionan para la documentación en términos de fuentes de información; por cuanto se trataba de organizar, clasificar, listar y sistematizar un grupo de documentos que constituirían memoria histórica para la región. Sobre este punto, Villaseñor Rodríguez afirma que:

Existen dos campos de la actividad humana donde las fuentes de información han sido objeto de estudio: el de la teoría y metodología de la investigación, y el de la biblioteconomía y la documentación; en uno y otro se han estudiado como instrumentos de trabajo de uso indispensable para poder alcanzar la información que necesitan investigadores y usuarios de centros de información como recursos necesarios para poder acceder a la información y al conocimiento en general. Y en el campo de la biblioteconomía tales fuentes se aplican englobando a todos aquellos instrumentos que maneja o crea el profesional de la información para satisfacer las demandas y necesidades informativas de los usuarios de cualquier unidad informativa, ya sea un archivo, una biblioteca o un centro de documentación (2008, p. 116).

6.2 Aspectos de propiedad intelectual

Igualmente, resultaron importantes para el presente estudio las fuentes de normalización que establecieron los parámetros para el funcionamiento, desarrollo y procedimientos frente al tema de patrimonio inmaterial.

Dentro del repertorio de normativa mundial, se reconoce la convención de la UNESCO en el año 2003, ante la cual el Ministerio de Cultura Nacional ratificó su postura frente a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial (PCI), a través de la Ley 1037, en donde se destaca para los términos de este marco los Artículos 3, 12 y 15 que refieren el tratamiento de inventarios y su actualización e informe ante el comité de la convención, así como la partici-

pación de las comunidades que creen, mantengan y transmitan el patrimonio (Congreso de la República, 2006) así:

Artículo 3. Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

Artículo 12. Inventarios. 1. Para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente. 2. Al presentar su informe periódico al Comité de conformidad con el Artículo 29 cada Estado Parte proporcionará información pertinente en relación con esos inventarios.

Artículo 15. Participación de las comunidades, grupos e individuos. En el marco de sus actividades de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, cada Estado Parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo (Congreso de la República, 2006).

En el ámbito de la cultura colombiana, el proyecto se fundamentó en el Artículo 12 de la Ley General de Cultura - Ley 397 de 1997:

Artículo 12. Del patrimonio bibliográfico, hemerográfico, documental y de imágenes en movimiento. El Ministerio de Cultura y el Ministerio del Interior, a través de la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, respectivamente, son las entidades responsables de reunir, organizar, incrementar, preservar, proteger, registrar y difundir el patrimonio bibliográfico, hemerográfico y documental de la Nación, sostenido en los diferentes soportes de información. Así mismo, las bibliotecas departamentales y regionales, y los archivos municipales, distritales y departamentales, podrán ser depositarios de su patrimonio bibliográfico, hemerográfico y documental (Congreso de la República, 1997).

En el ámbito de la propiedad intelectual también se destaca un aporte a la creación de una cultura por el respeto y la difusión del derecho de autor. De esta manera, se identificó que, tanto en Colombia como en el resto del mundo, existe un fundamento bibliográfico especializado en materia de derecho de autor y derechos conexos, con aproximadamente 9000 títulos representativos que pueden ser consultados a través de la página web de derecho de autor (MinInterior, 2020).

Sobre la fundamentación legal que rige en el ámbito nacional es importante reconocer la siguiente normatividad, comenzando por la Constitución Nacional, las leyes, decretos, resoluciones, convenios, convenciones y tratados. Así, la Carta Magna Colombiana dispone en el Artículo 61.- El Estado protegerá la propiedad intelectual por el tiempo y mediante las formalidades que establezca la ley (Asamblea Nacional Constituyente, 1991). El Régimen común

sobre derechos de autor de la Decisión Andina 351 de 1993 (MinInterior, 1993). De la misma forma, es posible referirse a la siguiente legislación:

Leyes

- Ley 23 de 1982 “Sobre derechos de autor” (El Congreso de Colombia, 1982).
- Ley 44 de 1993 “Por la cual se modifica y adiciona la Ley 23 de 1982 y se modifica la Ley 29 de 1944”. Modifica y adiciona la Ley sobre Derechos de Autor (El Congreso de Colombia, 1993).
- Ley 545 de 1996, por medio de la cual se aprueba el “Tratado de la OMPI –Organización Mundial de la Propiedad Intelectual- sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPP1)”, adoptado en Ginebra el 20 de diciembre de 1996 (OMPI, Organización Mundial de Propiedad Intelectual, 1996).
- Ley 565 de 2000, por medio de la cual se aprueba el “Tratado de la OMPI –Organización Mundial de la Propiedad Intelectual– sobre Derechos de Autor (WCT)”, adoptado en Ginebra, el 20 de diciembre de 1996 (Corte Constitucional de Colombia, 2000).
- Ley 603 de 2000 “Por la cual se modifica el Artículo 47 de la Ley 222 de 1.995”. Sobre el estado de gestión en el numeral 4. El estado de cumplimiento de las normas sobre propiedad intelectual y derechos de autor por parte de la sociedad (El Congreso de Colombia, 2000).
- Ley 1403 de 2010 “Por la cual se adiciona la Ley 23 de 1982, sobre derechos de autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los artistas intérpretes o ejecutantes de obras y grabaciones Audiovisuales o Ley Fanny Mikey” (El Congreso de Colombia, 2010).

Decretos

- Decreto 1360 de 1989, “Por el cual se reglamenta la inscripción del soporte lógico (software) en el Registro Nacional del Derecho de Autor” (La Presidencia de la República, 1989).
- Decreto 2041 de 1991, “Por el cual se crea la Dirección Nacional del Derecho de Autor como Unidad Administrativa Especial, se establece su estructura orgánica y se determinan sus funciones” (La Presidencia de la República, 1991).
- Decreto 460 de 1995, “Por el cual se reglamenta el Registro Nacional del Derecho de Autor y se regula el Depósito Legal” (La Presidencia de la República, 1995, 2015).

- Decreto 4540 de 2006, “Por medio del cual se adoptan controles en aduana, para proteger la Propiedad Intelectual” (La Presidencia de la República, 2006).
- Decreto 1070 de 2008, “Por el cual se reglamenta el Artículo 26 de la Ley 98 de 1993”. Que, basándose en la necesidad de favorecer la investigación y la difusión cultural y salvaguardar el derecho de autor, y de conformidad con lo señalado por el Artículo 26 de la Ley 98 de 1993, considera necesario precisar las obligaciones que los establecimientos educativos y de comercio, así como las entidades de derecho público o privado que ofrezcan programas de capacitación, tienen en materia de reprografía de obras literarias y artísticas (La Presidencia de la República, 2008).
- Decreto 4834 de 2008, “Por el cual se modifica la Planta de Personal de la Dirección Nacional de Derecho de Autor” Presidencia de la República, 2008).
- Decreto 4835 de 2008, “Por el cual se modifica la estructura de la Dirección Nacional de Derecho de Autor y se dictan otras disposiciones” (La Presidencia de la República, 2008).
- Decreto 1162 del 13 de abril de 2010, por el cual se organiza el Sistema Administrativo Nacional de Propiedad Intelectual y se crea la Comisión Intersectorial de Propiedad Intelectual (Presidencia de la República, 2010).
- Decreto 3942 del 25 de octubre de 2010, por el cual se reglamentan las Leyes 23 de 1982, 44 de 1993 y el Artículo 2, literal c) de la Ley 232 de 1995, en relación con las sociedades de gestión colectiva de derecho de autor o de derechos conexos y la entidad recaudadora y se dictan otras disposiciones (MinInterior, 2010).

Resoluciones

- Resolución 112 de 2008, “Por la cual se establecen pautas para el registro de obras, prestaciones, contratos y demás actos en el Registro Nacional de Derecho de Autor” (Dirección Nacional de Derechos de Autor, 2008).
- Resolución 244 de 2009, “Por la cual se establece el Sistema de Información Automático de Registro de Obras, Fonogramas y Contratos, en la Unidad Administrativa Especial Dirección Nacional de Derecho de Autor, y se determinan condiciones de uso de dicho sistema” (La Dirección Nacional de Derechos de Autor, 2009).

- Resolución 303 de 2010, “Por la cual se establecen pautas para el registro de obras, prestaciones, contratos y demás actos en el Registro Nacional de Derecho de Autor” (La Dirección Nacional de Derechos de Autor, 2010).
- Resolución 315 de 2010, “Por la cual se derogan las Resoluciones 009 del 28 de enero de 1985 y 01 del 1 de marzo de 1985” (La Dirección Nacional de Derechos de Autor, 2010).

Convenios, Convenciones y Tratados Internacionales

- Convención de Roma, 1961. Convención Internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (OMPI Organización Mundial de Propiedad Intelectual, 1961).
- Convenio de Berna. Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (CECOLDA, Centro Colombiano para el Derecho de Autor, 1971, 1979).
- ADPIC Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales (El Congreso de Colombia, 1992).

6.3 Metodología

En ese orden de ideas, se tomaron como punto de partida las fuentes que se inscribían como objeto de estudio teórico, tales como documentos, obras y materiales que servirían como elementos de consulta para un autor, las cuales además remitirían al origen de la información y proporcionarían un insumo para la reconstrucción de la historia documentada.

Una vez circunscrita la fuente, como objeto de estudio teórico, se procedió a clasificarla según su función, atendiendo al estudio bibliográfico de información especializada en humanidades y ciencias sociales, para lo cual se consideró la clasificación de las obras de referencia, según el tipo de fuente, en primaria, secundaria y terciaria, cada una con sus respectivas especificidades (Romanos, 2000).

Desde el punto de vista de la búsqueda, se procedió a establecer estrategias que permitieran su acceso al público objetivo; para lo cual se establecieron puntos de acceso según las estrategias de búsqueda planteadas por la Biblioteca Daniel Cosío Villegas (s.f.), en los cuales se establecen, entre otros, palabras y códigos de exploración tales como género musical, obra, nombre del compositor y ubicación dentro del archivo. Esta clasificación fue útil para iniciar la indización del archivo documental del programa de música

y educación artística, en lo referente a la especificidad de los trabajos de grado, audiovisuales, revistas, programas de mano y partituras, en el caso de las cajas donadas por la Gobernación de Norte de Santander, las cuales habían recibido un trato previo de archivística, por tal motivo se procedió al estudio de actualización del contenido dentro de esta clasificación de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, como puede verse en la Imagen 1.



Imagen 1. Colección de partituras – donación de la Gobernación de Norte de Santander, el material documental de apoyo y el archivo de trabajos de grado del programa de música y educación artística.

Fuente personal.

Nota. Esta imagen corresponde a la colección de partituras en etapa de verificación, actualización, levantamiento de inventario y digitalización en el CEDIMUP y el CeR 2012 - ubicado en el Departamento de Artes y la copia los trabajos de grado de los programas académicos del Departamento de Artes, 2012.

La creación del centro de documentación musical se sucede, entonces, para propender por el rescate y la salvaguarda de los archivos, debido a los riesgos que suponía la desaparición de este patrimonio, por tanto, se imponía como una necesidad la creación de inventarios y bases de datos para así dar inicio al diálogo con la comunidad y pensar en los problemas ligados al desarrollo social a partir de los hallazgos sistematizados (Melo, 2013). En esta etapa, se hizo preciso conceptualizar, bajo la mirada de Demotte, que “el patrimonio inmaterial es el conjunto de valores, de conocimientos, pero también de emociones que proporcionan un sentimiento de pertenencia, cualesquiera sean los orígenes” (2004). Así lo manifestó la Ministra Belga de Asuntos Sociales y Sanidad Pública al explicar su postura frente al patrimonio cultural inmaterial. Y es que, en el ámbito del patrimonio cultural concretamente, es la comunidad quien administra el patrimonio inmaterial; por tal razón se hacía inminente la claridad en los bienes que se poseían para pasar a una ulterior fase de trabajo con las comunidades. Por tal razón, se tomaron como base

tres pasos: 1) la definición y la identificación documental, 2) la conservación, preservación y protección, y 3) la difusión (Demotte, 2004).

En primera instancia, la definición e identificación del patrimonio documental se llevó a cabo mediante la gestión de estrategias; la conservación, preservación y protección mediante el trabajo formativo con el semillero de investigación y la difusión se ejecutaría en la continuidad de desarrollo del proyecto CEDIMUP y el CeR y el trabajo con las comunidades.

Para esta etapa, se hizo necesario establecer mecanismos de clasificación de las fuentes, entendiéndose por este término a “la operación archivística que consiste en el establecimiento de las categorías y grupos que reflejan la estructura jerárquica del fondo” (Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno España, s.f.), lo anterior como primer paso del proceso de organización en la fase de identificación, para lo cual se establecieron categorías y grupos que reflejaron la estructura del archivo, identificando así, como se mencionó anteriormente: el género musical, el nombre de la obra, el apellido y nombre del autor y el número del depósito que correspondía a la caja que conservaba la partitura⁵, como se observa en la Imagen 2, a continuación:

INVENTARIO DEL ARCHIVO CEDIM UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

#	OBRA	compositor	No. De Depósitos	ENLACE WEB
WALTZ	The Merry Widow	Franz Lehár	Caja No 1	http://www.youtube.com/watch?v=D0wD7XnGWM
	Artist' Life	Johann Strauss	Caja No 1	http://www.youtube.com/watch?v=s11y44vA
	Contincio	Meja Laudelino	Caja No 1	http://www.youtube.com/watch?v=cC8K7S8e4
	San Jose	No registra	Caja No 1	---
	El Bacio	Artidi L.	Caja No 2	http://www.youtube.com/watch?v=AUj9kQ_nel
	Toujours ou jamais	Waldteufel E.	Caja No 2	http://www.youtube.com/watch?v=ieidm8Huz18
	Trés jolie	Waldteufel E.	Caja No 2	http://www.youtube.com/watch?v=4S2U3J019U
	Valse des Fleurs	Tschaikovsky P	Caja No 2	http://www.youtube.com/watch?v=7EjK9pCw
	Valse Triste	Sibelius Jean	Caja No 2	http://www.youtube.com/watch?v=9tDFBQ3eVA
	Fesche Geister	Strauss J	Caja No 3	http://www.youtube.com/watch?v=IE7HDQCGail
	Sobre las olas	Rosas Juventino	Caja No 3	http://www.youtube.com/watch?v=1J8YFAQdZ8
	All Dorate	Beucio Ernesto	Caja No 3	---
	The Dollar Princess	Chas J. Roberts	Caja No 3	http://www.youtube.com/watch?v=Esoviau09vM
	L' Estudiantina	Waldteufel E.	Caja No 3	http://www.youtube.com/watch?v=qR5MS2igw
	Wedding of the Winds	Hall T. John	Caja No 4	http://www.youtube.com/watch?v=R1ZyNFcdA
	OBERTURAS	Schatz Walzer	Strauss Johann	Caja No 4
Dolores		Waldteufel E.	Caja No 4	http://www.youtube.com/watch?v=vwKSLu7G3-7dE
Besos y Pesos		Martinez A.	Caja No 7	---
Secretos		Luis A. Calvo	Caja No 7	http://www.youtube.com/watch?v=DUeuc9f-Cb
Remembranzas No 2		Villamizar Arturo	Caja No 8	---
Remembranzas No 3		Villamizar Arturo	Caja No 8	---
Amulettes		Parola Antonio	Caja No 9	---
Tales From The Vienna Woods		Strauss Johan	Caja No 9	http://www.youtube.com/watch?v=r2PPVA311c
The Skater Waltz		Waldteufel E.	Caja No 9	http://www.youtube.com/watch?v=sim3M3eawQc
Onde Di Lago		Giuseppe Mariani	Caja No 10	---
Eso lo sé Yo		Francisco Ferrer Baizauli	Digitaliza 52	---
Martha		Flotow F.	Caja No 1	http://www.youtube.com/watch?v=D0u07XnGWM
Euryanthe		Weber Carl	Caja No 1	http://www.youtube.com/watch?v=r5fms_rSB99c
Heroic Overture		Taylor Otis	Caja No 1	---
Fingal's Cave		Mendelssohn	Caja No 2	http://www.youtube.com/watch?v=3MEtABSnC
Pique Dame		Sappé Franz Von	Caja No 2	http://www.youtube.com/watch?v=78w0Vf-d
Overture América	Bachtel Forrest L.	Caja No 3	---	
Don Juan	Mozart	Caja No 3	http://www.youtube.com/watch?v=Dz2M8dPp0	
On the Volga	Akimenko	Caja No 4	---	

Imagen 2. Imágenes de apoyo del Inventario de Partituras CEDIMUP y el CeR, 2012

Fuente: informe final del proyecto, 2013.

Este patrimonio documental emergente en el ejercicio de la investigación producida en la Universidad de Pamplona Colombia, donde se estableció, bajo

⁵ Todo el trabajo realizado por los investigadores participantes del proyecto reposa en los informes presentados a la Vicerrectoría de Investigaciones. Propiedad de la Universidad de Pamplona.

el principio de la gestión del servicio público los criterios para el tratamiento de documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años, conservados en el ejercicio de su actividad, con lo cual se adscribe este trabajo al concepto de patrimonio documental incluido en el Diccionario de terminología archivística (Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, s.f.).

Marita Fornaro (2011) también lo señaló en su estudio sobre archivos musicales en Uruguay, al constatar la triste historia de los archivos musicales de su país. Es importante considerar que la puesta en evidencia de estos documentos transforma la consideración sobre el patrimonio inmaterial como aquel acervo que requiere ser almacenado y ordenado para después ser interpretado.

Considerando lo expuesto por Benavides (2013) “el método general de abordar los bienes culturales establece cuatro actos que se estructuran secuencialmente [...]: investigar, proteger, conservar y difundir el legado cultural” (p. 12), en el caso del proyecto aquí descrito, la decisión metodológica se basó en el paradigma de investigación cualitativo, con el fin de hacer uso del análisis de la información como técnica, enmarcado en un cronograma de dos fases, a doce meses; en el cual se optó por hacer un giro pragmático que fue posible gracias a la estructuración de los objetivos en cinco áreas, ocho sub áreas y sus correspondientes actividades, que concernían a la creación del Centro de Documentación e Investigación y el Centro de Recursos, como se observa en la Tabla 1.

A nivel general, dentro de la metodología se propusieron las siguientes acciones para la consecución de los objetivos:

- Recopilar información (escrita y audiovisual),
- Organizar los hallazgos,
- Seleccionar el material,
- Crear una base de datos,
- Catalogar,
- Sistematizar.

Tabla 1. *Parámetros, áreas, sub áreas y actividades para la creación del Centro de Documentación y Centro de Recursos*

Parámetros	Área	Sub área	Actividad
Documentación	Gestión	Administrativa	Viabilizar la propuesta de creación del espacio para el funcionamiento de los Centros, mediante el estudio de conveniencia para la adquisición de los bienes e inmuebles necesarios.
		Financiera	Acondicionar el espacio físico
		Cultural	Impulsar los procesos académicos en el aula y proyectos para el reconocimiento y valoración del espacio otorgado al CEDIMUP y el CeR (FC-V) del Programa de Música de la Universidad de Pamplona.
Investigación	Institucionalización	Equipo de trabajo	Consolidar el equipo de trabajo
		Estrategias institucionales	Diseñar estrategias para la consolidación del CEDIMUP y el CeR.
Centro de Recursos	Reglamentación	Estructuración de las áreas de funcionamiento delimitando los espacios así:	1. Adecuación del Centro de Recursos. ⁶ 2. Adecuación del Centro de Documentación e investigación ⁷ .
		Abrir espacios de diálogo con la comunidad sobre el patrimonio material e inmaterial sonoro y escrito	Conversatorios Charlas Exposiciones
	Circulación	Facilitar el acceso a la información escrita, visual y sonora en música.	
		Divulgación	

6.4 Resultados

En el ámbito de la generación de conocimiento y nuevos productos tecnológicos, se logró la creación del Acto Administrativo para la Creación del CEDIMUP y el CeR del Programa de Música de la Universidad de Pamplona; así como el fortalecimiento de las políticas culturales de documentación e investigación patrimonial regional y universitaria. En cuanto al fortalecimiento de la capacidad científica nacional, se consiguió la difusión del conocimiento a través de dos ponencias nacionales e internacionales, por parte de las investigadoras y sus colaboradores.

⁶ Libros, Cine, Internet, Música, Poesía, Diarios, Revistas, Cartografías. Partituras, Archivos Sonoros, Audiovisuales, Internet, Fonoteca.

⁷ Colección de partituras, Hojas de vida, Fotografías, Libros y revistas, Programas de mano, Colección de audio, Colección de videos, Levantamiento digital de partituras y proceso investigativo, Publicación digital de la obra de compositores pamploneses, Proyecto de la frontera colombo – venezolana, Cartografía de prácticas musicales de Pamplona, Programación cultural.

Desde el punto de vista de la apropiación social del conocimiento, se consiguió la socialización pública con la comunidad estudiantil y en algunos museos del municipio, mediante la apertura de conversatorios con la comunidad en general, lo cual permitió ensanchar el conocimiento sobre los públicos en el tema; junto con la apertura de espacios para exposiciones con la presentación de productos de aula.

En el ámbito de la productividad, se logró consolidar un listado organizado de los hallazgos documentales en música, educación artística y trabajo social. Por otra parte, se abrió la puerta a la competitividad regional en el ámbito de la música, mediante el liderazgo regional en el tema de la documentación e investigación musical universitaria en la región, mediante la socialización de los resultados del proyecto.

Dentro de los hallazgos, se destaca que la mayoría del repertorio donado estaba constituido por oberturas (un total de 36 obras), le siguen, en orden decreciente: 26 vales, 12 óperas, 8 fantasías, sinfonías y suites; 5 ballet y 5 marchas; 1 Polonesa, 1 Oratorio, 1 Joropo, y 1 Bolero. De manera excepcional, se listaron 6 obras del aire colombiano de Pasillo.

En cuanto a los compositores, del total del repertorio hallado se encontraron los colombianos: Luis A. Calvo, Bonifacio Bautista, Emilio Murillo, Guillermo Quevedo, Miguel Duarte Figueroa, Carlos Vieco, Francisco Barrera y Arturo Villamizar, seguidos de un listado de compositores extranjeros así: Franz Lehár, Johann Strauss, Luigi Arditi, Émile Waldteufel, Piotr Tchaikovski, Jean Sibelius, Ernesto Becucci, Charles J. Roberts, John Hall, Giuseppe Mariani, Friedrich Von Flotow, Carl María von Weber, Otis Taylor, Félix Mendelssohn, Franz von Suppé, Forrest Buchtel, Wolfgang Amadeus Mozart, Théodore Akimenko, Louis Joseph Ferdinand Hérold, Gioachino Rossini, Antonín Leopold Dvořák, Charles Louis Ambroise Thomas, Ludwig van Beethoven, Hale Ascher VanderCook, Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, Felix Mendelssohn, Jacques Offenbach, Antonio Carlos Gomes, François-Adrien Boieldieu, Richard Wagner, Jules Émile Frédéric Massenet, Charles Camille Saint-Saëns, Arthur Seymour Sullivan, Charles François Gounod, Alexandre César, Georges Bizet, Amilcare Ponchielli, Theodore Moses Tobiani, Moritz (Maurycy) Moszkowski, Gaetano Donizetti, Friedrich von Flotow y Charles François Gounod.

En relación con el inventario de trabajos de grado del repositorio del Programa de Música, que se listaron hasta el año 2013 se encontraron 61 y 44 trabajos de posgrado. Además, se listaron 13 libros, 10 revistas y se realizó el levantamiento de información para la elaboración de reseñas de agrupaciones musicales institucionales tales como la Banda sinfónica, Agrupación Jazz Band UP, la Orquesta Big Band y el Ensamble vocal Hoquetus. De igual forma, se

organizó el banco de hojas de vida del histórico de profesores del Programa de Música, junto con la lista de programas de mano de recitales de grado y la colección de documentales recibidos en donación.

Durante la primera fase de ejecución del proyecto se consolidó un equipo de trabajo a través del fortalecimiento del semillero de investigación denominado “Inmúsica” (investigación en música), fundado en el año 2010, en el cual se ejecutaron actividades, además de inscribir el naciente centro en la Red Nacional de Centros de Documentación Musical de Colombia, como se observa en la Tabla 2.

Tabla 2. *Actividades y productos*

Actividades	Productos
Recopilar información (escrita y audiovisual)	Partituras
Organización de los hallazgos	Trabajos de grado
Selección de material	Investigaciones de aula
Creación de una base de datos	1. Inventario de partituras
Sistematización	2. Inventario de trabajos de grado en música
	3. Inventario de investigaciones musicales de aula
	4. Inventario de prácticas académicas
Informe final	5. Entrevista a la maestra Carmen Chacón
	6. Informe parcial del proyecto

El proceso del Semillero tuvo como líder inicialmente a la estudiante del Programa de Música Ángel Mariel Granados Torres y, posteriormente, al estudiante Sergio Said Eslava. La convocatoria tuvo como medio el correo electrónico al cual se vinculaban sus integrantes, dentro de los cuales se encontraron: los líderes mencionados Granados Torres (2010- 2012), y Said Eslava durante el periodo 2012-2014. Durante el segundo periodo los estudiantes que conformaron el equipo del semillero fueron Leonardo Ibarra, Rodrigo Gómez y Luis Fernando Castro (Q.E.P.D).

Dentro de sus funciones se encontraban la organización del material catalogado, la digitalización de partituras, la verificación de condiciones del material y la reseña sobre el material tratado para una futura socialización en eventos científicos (Imagen 3).

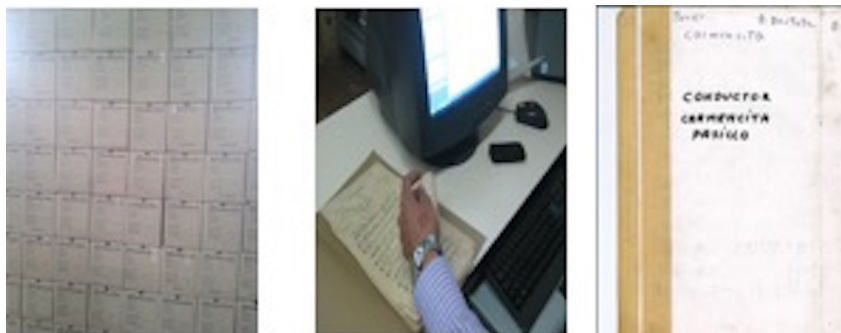


Imagen 3. Etapa de digitalización. Fuente propia.

El proyecto permitió lograr un espacio de formación académica, el cual le reconocía la posibilidad de realizar una prueba piloto de formación de investigadores en el Programa de Música, dinamizando la investigación, documentando a través de registros inventariados el material abordado y la participación de los estudiantes-semilleros en eventos regionales, como el Primer Encuentro de Semilleros de Investigación de la Red-ColSi y Nacionales como el VI Encuentro Nacional de Educación Musical (Imagen 4).



Imagen 4. Divulgación de resultados. Ponencia Institucional del Semillero: Ángel Mariel Granados; Ponencia Nacional del Semillero: Sergio Said, Luis Felipe Castro, José Ibarra, Rodrigo Gómez; Ponencia Nacional de Investigadoras Graciela Valbuena y Karol Martínez.

De acuerdo con el parámetro de las competencias institucionales del Ser, Saber Hacer y Saber Comunicar, se alcanzaron logros de experimentación en los planteamientos teóricos y prácticos. Con la convocatoria de creación de semillero se llenó un vacío académico que, a pesar de no representar un lucro, significó un espacio de encuentro con otro componente del quehacer profesional: la investigación.

El semillero tuvo como misión incentivar la investigación musical en la región fronteriza binacional entre Colombia y Venezuela; su visión fue liderar procesos de formación investigativa en jóvenes y adultos de la institución y la región fronteriza, desarrollando planes de investigación multidisciplinarios en

el área de la música, como ejemplo de esfuerzo institucional frente al panorama musical de América Latina.

Las actividades básicas del semillero se centraron en realizar reuniones de planeación sobre los temas de investigación del grupo, determinar actividades individuales y grupales, recolectar y catalogar información mediante tres estrategias:

1. Promoción de encuentros estudiantiles de investigación.
2. Generación de espacios de diálogo relacionados con la educación musical.
3. Realización de acciones investigativas de impacto y visibilidad local, regional e internacional.

6.5 Discusión

Los resultados de esta investigación permitieron documentar los recursos musicales institucionales con los que contaba el Programa de Música y parte del archivo del Programa de Educación Artística, para poner en evidencia las fortalezas y necesidades documentales e investigativas de los mismos; a partir de los parámetros de documentación, investigación y organización del centro de recursos, se pudieron ejecutar etapas de gestión, institucionalización, reglamentación, circulación y divulgación de los archivos.

Una vez realizado el inventario inicial de la colección de partituras, según el filtro establecido por el equipo de trabajo (criterios de autor, obra, género, *score* y partes), se encontraron inconvenientes derivados de la catalogación previa, que dificultó la tarea de inventario, por cuanto las diferencias entre lo listado y lo encontrado no coincidía por material deteriorado o extraviado o ubicado en otra caja. Se hizo necesaria la realización de un nuevo levantamiento de inventario para determinar un diagnóstico más preciso que el otorgado por la catalogación previa de las cajas.

Otra situación de dificultad que se presentó durante la ejecución del proyecto fue que el proyecto requería la adecuación de un espacio que debía responder a los estándares del Centro de documentación musical y a unas necesidades de compra, derivadas de la Encuesta sobre aspectos de infraestructura técnica y física de las instalaciones y equipamiento instalado, gestión que se llevó a cabo institucionalmente hasta la instancia correspondiente para conseguir el acto administrativo avalado por la Facultad de Artes y Humanidades para la creación del Centro, que escapaba a las posibilidades inmediatas del presupuesto del proyecto.

Por otro lado, también se dificultó desarrollar el proyecto por las condiciones para la digitalización del material del archivo en la situación de humedad

de los documentos y sin medios tecnológicos de alta gama requeridos para estos tratamientos, ligado al pequeño y dispuesto grupo de colaboradores del semillero.

Sobre documentación

Durante el proyecto, se tuvo la premisa del cuidado preventivo tanto de la salud de los investigadores como de los documentos antiguos, por lo cual se procuró mantener el porte de tapabocas y guantes para la manipulación de las fuentes, debido al deterioro, descuido y desglose en diversas locaciones de la Institución. La colección de partituras donadas sufrió las agresiones de la humedad y procesos de mordeduras por parte de roedores, ocasionando grandes pérdidas documentales. No obstante, este fenómeno no es único; también lo evidencian investigadores y equipos de investigación sobre este tema, tal y como lo narra Marita Fornaro con los archivos sonoros de Uruguay, así:

El Equipo de Dirección del Teatro Solís se encontró con un archivo que si bien contenía un acervo importante, daba cuenta de pérdidas de materiales, que fueron por causas tan diversas como la sustracción de los originales, o por la irrelevancia con que se miraba el pasado. Se encontraron documentos y objetos en pésimas condiciones de alojamiento (expuestos a condiciones de humedad que provocaron la presencia de hongos y otras patologías que ocasionaron daños en gran parte del acervo), y se descuidó su procesamiento (no estaban catalogados ni bien inventariados). Esta mala administración provocó que hoy, el patrimonio público carezca de algunos documentos básicos como son inventarios, borderaux y colecciones parciales de programas, fotografías, afiches, objetos y maquetas varias que, sin embargo, pueden encontrarse actualmente en varias ferias de la ciudad y en coleccionistas privados (Fornaro, 2011, p. 11).

La teoría archivística, por lo general, conlleva a desarrollar una metodología de organización, entonces, el equipo de trabajo del CEDIMUP y el CeR también utilizó técnicas de archivística tales como la recopilación, la selección temática del material para su posterior organización, la catalogación, sistematización y digitalización, actividades que se centran en estudios archivísticos con el necesario sustento científico. Al respecto, la Subdirección General de Archivos Estatales de España afirma que:

Al organizar un archivo, ya sea de una persona física o jurídica, es necesario seguir una serie de pasos que se inician con la identificación del fondo documental. Con esta información se inicia propiamente la organización práctica de la documentación a través de la clasificación y la ordenación; esto gracias al desarrollo de un cuadro de clasificación, en donde se refleja la organización de un fondo documental o de la totalidad de los fondos de un archivo y donde podemos visualizar datos esenciales de su estructura (Ministerio de Cultura de España, 1995, p. 1).

En concordancia con la experiencia del levantamiento del archivo de Uruguay, en un primer trabajo conjunto entre musicólogos, archivólogos y un informático, se demuestra que el modelo de trabajo del ‘Proyecto Solís’ surtió etapas bajo los siguientes criterios: organización de materiales, inventario del fondo de programas de espectáculos, volcado de información en la base de datos, sellado de programas con la identificación del archivo, la ubicación física en los módulos y carpetas diseñadas especialmente siguiendo un orden cronológico (Fornaro, 2011, p. 12).

En relación con la valoración musical de la colección, cuya investigación aquí se comenta, requería de la experticia del dominio disciplinar, con el fin de determinar la completitud de cada repertorio, en cuanto a la conformación del formato instrumental, partes y *score* de cada obra y su posible correspondencia con la indicación de la autoría del compositor y su previa catalogación.

Los canales permanentes del tratamiento archivístico fueron de tipo documental, tratados conforme los aspectos de proveniencia de las fuentes, según fueran: Colección de partituras, hojas de vida del personal docente de los programas de Música y Educación Artística, Fotografías de agrupaciones musicales y músicos, libros y revistas, programas de mano, colección de audios, colección de videos, levantamiento digital de partituras y proceso investigativo, publicación digital de la obra de compositores pamploneses, proyecto de la frontera colombo – venezolana, cartografía de prácticas musicales de Pamplona, y programación cultural.

Este tratamiento que fue expuesto por Villaseñor Rodríguez, estuvo basado en el hecho de que existen campos como el de la documentación, en donde se requiere alcanzar los elementos indispensables para satisfacer las necesidades informativas de los usuarios.

También, lo asumió así Esteban Cabezas Bolaños, al afirmar que “la organización de los archivos musicales ha cobrado mucha importancia gracias al desarrollo de la archivística como una herramienta en el proceso de divulgación de la información en la sociedad del conocimiento”; pero no solo eso, igualmente asevera que “la música es un elemento importante de la identidad cultural de una sociedad y el saber cómo reunir y conservar adecuadamente este patrimonio mediante una metodología archivística adecuada cobra cada vez mayor importancia” (Cabezas, 2005, p. 81).

Los resultados documentales sobre la colección de partituras se orientaron desde la limpieza, cuidado, levantamiento de inventario, catalogación y sistematización de los hallazgos, como seguimiento al modelo archivístico seguido, relevando la importancia del acervo de manuscritos originales de compositores nacionales.

Sobre la cartografía musical

En el marco del trabajo de recolección y reseña de músicos y agrupaciones musicales de la institución se aportó a la creación de una cartografía de prácticas musicales del departamento de artes, que demostró la necesidad de crear canales de circulación que visibilizaran las expresiones musicales y artísticas presentes en la Universidad. La cartografía de prácticas musicales en Colombia compilaba las prácticas musicales en seis partes: músicas tradicionales, festivales de música, expresiones sonoras y musicales, comunidades indígenas, investigación y documentación, tesauró. El Ministerio de Cultura expresaba al respecto lo siguiente:

Esta Cartografía de Prácticas Musicales en Colombia se da en el marco del Plan Nacional de Música para la Convivencia –PNMC- que adelanta el Ministerio de Cultura. La página, que en total comprenderá diez secciones, se inició con la capa Músicas Tradicionales por el permanente y detallado trabajo que el Plan ha realizado en esta área, particularmente en lo que tiene que ver con las memorias del patrimonio sonoro, la creación y las prácticas. Vale destacar que uno de los componentes del PNMC son las Escuelas de Música Tradicional, en las que, como punto de partida, se reconocen las Músicas Tradicionales regionales como una práctica musical colectiva de gran arraigo en el país (MinCultura, 2007, p. 1).

En ese orden de ideas, en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Pamplona, se han venido consolidando agrupaciones musicales que realizan un trabajo musical periódico, que involucra experiencias de enseñanza y aprendizaje en la institución, en el cual se condensa el trabajo mancomunado entre docentes y estudiantes que puede ser cartografiado, documentado e investigado como acervo musical.

Las anteriores premisas, que describen la creación del CEDIMUP y el CeR, después de la ejecución del proyecto, son concordantes con los referentes de las teorías de archivo y musicológicas, las cuales conceptualizan la regulación de las normas de bibliotecología aplicadas al acervo especializado como un proceso que resulta de la integración del trabajo conjunto e interdisciplinar entre la música, la archivística y la informática.

Estas teorías enfatizan la organización, selección, catalogación e inventario de las fuentes, como resultante de una propuesta interdisciplinar, en el caso de los archivos musicales hacia la obtención de objetivos (Cabezas, 2005).

Sobre investigación

Con la creación del Centro de Documentación e Investigación y el Centro de Recursos Musicales se generó una organización que incidió sobre la recuperación, salvaguarda del patrimonio inmaterial del archivo y la colección de partituras donado por la Gobernación de Norte de Santander, lo cual per-

mitió comprender que además de la organización, clasificación y preservación, la documentación y la investigación son el producto de la interacción de tareas interdisciplinarias en el ámbito universitario.

Respecto a la investigación y divulgación que surgió a partir de la creación y gerencia del conocimiento depositado en el CEDIMUP y el CeR, la dependencia que tiene injerencia es la Facultad de Artes y Humanidades, con su espacio para el desarrollo de actividades de investigación – creación, así como de posibilidades de generar proyectos de investigación musicológica sobre valores musicales regionales. Tomando como referencia el trabajo de archivos de Uruguay mencionado en este estudio, guardaría correspondencia una primera labor de tipo investigativa, si las partes del equipo interdisciplinar así lo quisieran, como lo expresó la musicóloga Marita Fornaro:

Un primer paso fue la diferenciación de Fondos en el Archivo, y decidir sobre cuál comenzar las tareas. Para esto se tomó en cuenta el perfil de las investigaciones producidas hasta el momento, escasas por cierto, pero con dos productos de especial valor: el trabajo contemporáneo de Daniela Bouret (2004) y el histórico de Alfredo Castellanos (1987); otras referencias pueden consultarse en Ayestarán (1953 y 1956) y Baroffio (1958). Se consideró que el entonces denominado Fondo de Programas de Espectáculos era más adecuado para iniciar la elaboración de bases de datos y el análisis de la actividad de la Institución (Fornaro, 2011, p. 11).

6.6 Conclusiones

Después de ocho años del lanzamiento del proyecto y al año 2020, el acervo del archivo del Centro de Documentación e Investigación Musical concebido inicialmente como proyecto en el año 2012, forma parte de la Biblioteca de la Universidad de Pamplona y la institución lo ha rebautizado como “Centro de Documentación e Implementación Musical y Artística - CEDIMA- Oriol Rangel Rozo”.

En la actualidad, la página del CEDIMUP y el CeR alojada en la Biblioteca Central de la Universidad describe una serie de servicios de capacitación a usuarios, catálogo en línea, consulta en sala, elaboración de bibliografías, préstamo domiciliario, préstamo interbibliotecario, préstamo bibliográfico intercedes y se ubica físicamente en la sede Virgen del Rosario, primer piso de la Universidad de Pamplona.

Este Centro cuenta con los materiales catalogados, principalmente “partituras en soporte físico pertenecientes al patrimonio de Norte de Santander durante el período señalado”, como principal resultado del trabajo realizado por parte del equipo de investigación, entre los años 2012 -2014. Los manuscritos digitalizados, como acción de salvaguarda y conservación, así como las otras expresiones musicales, informes y monografías, dan cuenta del trabajo

académico detallado, con el cual fue realizada esta investigación, así como la significación social del patrimonio regional.

A partir de este momento, se valora la apertura al trabajo de investigación musicológica e interdisciplinaria que se realizará en la región, con base en estos repertorios, gracias a la consideración temática para la creación de un centro de documentación e investigación musical en la Universidad de Pamplona.

Gracias a la preeminencia del patrimonio musical para la historia de la región, en términos de músicas populares, académicas y sus derivados, urge una acción de veeduría desde el área del conocimiento sobre las tareas de salvaguarda, circulación y divulgación. Se trata, en algunos casos, de manuscritos originales de compositores locales del departamento de Norte de Santander, que requieren de espacios, tratamiento, estado actual de conservación y circulación adecuados para el gremio, documentos que fueron hallados por el equipo de trabajo durante el trabajo de campo. En este orden de ideas, se hace necesario nuevamente realizar el inventario para constatar el estado actual y diagnóstico de los documentos y la digitalización de su totalidad con el empleo adecuado de los recursos tecnológicos actualizados que la institución universitaria puede brindar y considerando las condiciones legales relacionadas.

En el ámbito universitario nacional, los centros de documentación e investigación han abierto la puerta a estudios interdisciplinarios de archivo y musicología los cuales propenden por el fortalecimiento de las líneas de investigación en música.

En esta coyuntura entre las políticas públicas, los estudios interdisciplinarios de archivo y las ciencias musicales, se hace necesario el impulso a la producción de conocimiento que permita aprovechar las posibilidades que tiene la investigación musical en el país, como medio para el fomento de la innovación artística, el desarrollo cultural, la participación civil, el reconocimiento de la diversidad cultural y el sentido de pertenencia hacia las formaciones culturales regionales y nacionales. Es parte clave de estas políticas, el diseño de unos lineamientos orientados a los encuentros regionales de investigación y documentación musical.

Después del camino recorrido con el proyecto de creación del Centro de Documentación e Investigación Musical CEDIMUP y el CeR del Programa de Música de la Universidad de Pamplona, que buscó contribuir con la salvaguarda de la colección de partituras donadas por la Gobernación de Norte de Santander, así como de los archivos documentales de los programas de Música y Educación Artística resulta indispensable concretar algunas reflexiones derivadas de la experiencia.

Es necesario entablar nuevas instancias de reflexión, con el fin de que el trabajo de investigación y documentación que se realizó avance hacia niveles

multidisciplinares que sirvan como puente de diálogo con la comunidad, para las tareas de divulgación y circulación del patrimonio.

Debido a la relevancia del patrimonio musical, objeto de estudio para la región e investigación musical, las acciones de salvaguarda resultan urgentes, ya que el área de trabajo interdisciplinar entre archivología y musicología es amplia y puede tener resultados de alto impacto, independientemente de los intereses creados.

Este Centro puede llegar a constituirse en un eje de formación para los músicos en formación, a partir del manejo de fuentes, gestión y circulación de la música allí presente; sin embargo, debido a la antigüedad de los registros, así como al grado de vulnerabilidad e importancia que tiene para el patrimonio inmaterial propio, es imprescindible renovar el diagnóstico general de los materiales, así como la digitalización en su totalidad.

Por último, vale la pena enfatizar que este fondo documental constituye un material único para la región, cuyos beneficiarios son potenciales investigadores locales y extranjeros. Su acceso público virtual es una invitación a la era digital, como una segunda vida a los archivos que se mantuvieron ocultos a la sociedad, producto del liderazgo y gran trabajo documental de pesquisa de las investigadoras y colaboradores e interesados en el futuro.

- Asamblea Nacional Constituyente (1991). *Constitución Política de Colombia*. <https://www.constitucioncolombia.com/titulo-2/capitulo-2/articulo-61>
- Benavides Solís, J. (2013). *Diccionario razonado de bienes culturales*. Sevilla: Padilla Libros.
- Biblioteca Daniel Cosío Villegas. (s.f.). *Curso de investigación documental*. http://biblio.colmex.mx/curso_investigacion_documental/Estrategias%20de%20b%20C3%BAqueda.pdf
- Cabezas Bolaños, E. (2005). La organización de archivos musicales. Marco conceptual. *Información, Cultura y Sociedad*, (13), 81-99.
- Casa Museo Musical del Quindío. (s.f.). *museomusicalquindio.com*. http://www.museomusicalquindio.com/servicio-detalle-id-19-titulo-casa_museo_musical
- CECOLDA, Centro Colombiano para el Derecho de Autor. (1971, 1979). *cecolda.org.co*. Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas: <http://www.cecolda.org.co/index.php/derecho-de-autor/normas-y-jurisprudencia/normas-internacionales/142-convenio-de-berna-para-la-proteccion-de-las-obras-literarias-y-artisticas>
- Congreso de la República. (1997, 7 de agosto). *Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura)*.
- Congreso de la República. (2006, 25 de julio). *Ley 1036*. <https://images.app.goo.gl/gGQoxTxvTRHAhNYa7>
- Corte Constitucional de Colombia. (2000, 2 de febrero). *Ley 565*. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2000/C-1183-00.htm>

- Demotte, R. (2004). Las políticas nacionales en materia de patrimonio cultural inmaterial: El caso de la comunidad francesa de Bélgica. *Intangible Heritage, UNESCO*, 174-179.
- Dirección Nacional de Derecho de Autor. (2008, 24 de abril). *Resolución 112*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/187840/Resolucion+112+de+2008+Version+final+FZAPATA+yrios+24+de+abril+de+2008.pdf/267331c8-8d9d-49ad-886b-447679c5979a>
- El Congreso de Colombia. (1982). *Ley 23*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/182597/23.pdf/a97b8750-8451-4529-ab87-bb82160dd226>
- El Congreso de Colombia. (1992, 21 de diciembre). *ADPIC Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales*. <http://www.derechodeautor.gov.co/documents/10181/13104/Tratado+sobre+Registro+Internacional+de+Obras+Audiovisuales.pdf>
- El Congreso de Colombia. (1993). *Ley 44*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/182597/44.pdf/7875d74e-b3ef-4a8a-8661-704823b871b5>
- El Congreso de Colombia. (2000). *Ley 603*. http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0603_2000.html
- El Congreso de Colombia. (2010). *Ley 403*. http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1403_2010.html
- Facultad de Artes - ASAB. (s.f.). *fasab.udistrital.edu.co*. <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/cda>
- Fernández Calvo, D. (2011). *Investigación musicológica: cinco estudios de caso*. En D. F. Bernal. Compiladora. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Fornaro, M. (2011). Los archivos musicales en Uruguay: Sobre las relaciones entre Musicología y Archivología. En M. C. Fornaro, *Archivos y Música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay* (págs. 59-88). Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente.
- Goubert, B. (2014). Al encuentro de espacios de discusión musicales. *A Contratiempo, Editorial*. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-14/seccion-a>
- La Dirección Nacional de Derechos de Autor. (2009, 30 de julio). *Resolución 244*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/187840/resolucion+244+de+2009.pdf/6b7acffb-0181-4494-a681-7d91b3d7985b>
- La Dirección Nacional de Derechos de Autor. (2010, 5 de noviembre). *Resolución 303*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/187840/Resoluci%C3%B3n303+de+2010.pdf/4527efa7-7de3-49f9-a346-f3a38b6ef37a>
- La Dirección Nacional de Derechos de Autor. (2010, 11 de noviembre). *Resolución 315*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/13166/Resolucion+315+de+Noviemb+re+11+de+2010.pdf>
- La Presidencia de la República. (1989). *Decreto 1360*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/187670/DECRETO+1360+DE+1989.pdf/db076bd8-f8b8-41d2-8f39-76faa2e212db>

- La Presidencia de la República. (1991). *Decreto 2041*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/187670/DECRETO++2041+DE+1991.pdf/c1dccc3d-2718-44dc-b604-bbf999ed38f6>
- La Presidencia de la República. (1995, 2015). *Decreto 460*. <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1101222>
- La Presidencia de la República. (2006). *Decreto 4540*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/187670/Decreto+4540+de+2006.pdf/0ecae4cb-c934-4bc8-915f-d13c5f28ce17>
- La Presidencia de la República. (2008). *Decreto 1070*. <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1218493>
- Martínez Contreras, K. Z. (2013). *Informe final de Co Investigadora*. Pamplona: Universidad de Pamplona, Colombia.
- Melo Ángel, C. (2013). *El documento musical en los procesos de salvaguardia del patrimonio musical colombiano. El centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- MinCultura. (2007, 7 de diciembre). *Prácticas musicales en Colombia*. https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/2007-12-05_6061.aspx
- MinCultura. (2012, 22 de noviembre). *Ministerio de Cultura de Colombia*. <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/La-Biblioteca-Nacional-potenciar%C3%A1-Centro-de-Documentaci%C3%B3n-Musical.aspx>
- MinCultura. (2018, 9 de marzo). *El componente de Investigación y Músicas Populares Regionales (MPR) del Plan Nacional de Música para la Convivencia – PNMC, una apuesta de la comunidad musical del país*. <https://simus.mincultura.gov.co/UtilidadHome/Detalle/2992>
- MinInterior. (1993). *Decisión andina 351 de 1993 régimen común sobre derecho de autor y derechos conexos*. <http://derechodeautor.gov.co/decision-andina>
- MinInterior. (2010). *Decreto 3942*. http://derechodeautor.gov.co/decretos1?p_p_id=110_INSTANCE_McZZQV5PKQZ8&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=1&_110_INSTANCE_McZZQV5PKQZ8_struts_action=%2Fdocument_library_display%2Fview_file_entry&_110_INSTANCE
- MinInterior. (2020, 29 de junio). *Dirección Nacional de Derechos de Autor*. <http://www.derechodeautor.gov.co/>
- Ministerio de Cultura de España. (1995). *Diccionario de terminología archivística*. Subdirección General de los Archivos Estatales.
- Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno España. (s.f.). *Diccionario de Terminología Archivística*. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>
- Miñana Blasco, C. (2013). *Formación de investigadores en música. Preguntas desde el contexto colombiano. IV Encuentro Nacional de Investigación y Documentación Musical*. Bogotá, Colombia.
- OMPI Organización Mundial de Propiedad Intelectual. (1961, 21 de octubre). *derechodeautor.gov.co*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/13104/ROMA.pdf>

- OMPI, Organización Mundial de Propiedad Intelectual. (1996, 2-20 de diciembre). *derechodeautor.gov.co*. <http://derechodeautor.gov.co/documents/10181/13104/Tratado+de+la+OMPI+Derechos+Conexos+1996+LEY+545+de+1999.pdf>
- Presidencia de la República. (2008). *Decreto 4834*. <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1552441>
- Presidencia de la República. (2010). *Decreto 1162*. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=39323>
- Romanos de Tirantel, S. (2000). *Guía de fuentes de información especializadas: Humanidades y ciencias sociales*. GREBYD.
- Villaseñor Rodríguez, I. (2008). *Metodología para la elaboración de guías de fuentes de información*. *Investigación Bibliotecológica*, 113-138. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01

7. *Cantus est orantes. Un archivo musical: rasgo identitario de las MAR¹ (Convento La Merced de Cali, Colombia)*

■ *María Victoria Casas Figueroa*

“La música tiene una única tarea primordial (...) disociar a la razón, mediante sus perfectas relaciones acústico-matemáticas, de los sentidos carnales y elevarla a la verdad inmutable, al único Dios y Señor de todas las cosas (...). Así pues, debe conducir al alma a reconocer que las cosas terrenas están subordinadas a las celestes” San Agustín, Sobre la Música.

Introibo ad altare Dei (introducción)

Abordar el quehacer musical en un convento femenino, trae de inmediato a la mente, una gran cantidad de imaginarios, relacionados con los constructos culturales y experienciales que cada individuo trae en su historia personal. La palabra convento, remite a un espacio cerrado, quizá tras las rejas, probablemente un lugar con jardines y celdas, habitado por monjes de múltiples rasgos de personalidad, en recogimiento y silencio. Y que, visto desde afuera, se alimenta con una idea de soledad, y sin mayor expresividad o emotividad frente a las actividades de la vida cotidiana.

Nada más lejano que ese imaginario. Si bien el convento femenino es un lugar de congregación religiosa, cierto es que está habitado por mujeres, que llevan una vida comunitaria, pero que viven procesos íntimos y personales. En su trasegar como orden religiosa aparecen labores diarias que involucran la música. Música como acto de oración, recreación, obligación, pero también como deseo. Aunque actualmente la cultura de lo inmediato contempla distintas opciones para registrar cualquier actividad, desde un celular, una cámara digital o un computador, y se puede escuchar música y cantar en público o

¹ Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas, en adelante, MAR.

en privado haciendo uso de pistas, karaoke, spotify, tan solo por mencionar recursos y plataformas, que ocurren en instantes y que, según la necesidad o gusto, pueden guardarse y compartirse. Hace tan solo unas décadas la manera de conservar el quehacer musical se limitaba a la tradición oral y a los registros escritos; estos últimos desde la partitura y otros documentos que dieron cuenta de las actividades que involucraron la música. Ni siquiera se sabe en realidad cómo pudieron sonar, ya que la partitura, como afirma Lawson (2009), es tan solo un recurso que habla de una intención para ser interpretada o literalmente sonada.

Este capítulo recoge resultados parciales de la tesis doctoral de la autora, *Cantare Amantis Est* (2019)², en la que se estudió la colección de partituras de la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas en el convento La Merced en Cali, entre 1903 y 1970. Se trata de una investigación cualitativa, con uso de elementos cuantitativos, que se apoya en la teoría fundamentada de Strauss y Corbin (2012), y reconoce como fuente primaria básica el acervo de partituras localizado en la biblioteca del Convento. Emplea herramientas y recursos de la historia cultural, la historia de la religión, la musicología histórica y la musicología urbana, entre otros.

Para dar paso a lo planteado en el título de este capítulo, el recorrido se estructura haciendo una aproximación a lo que conforma el archivo: documentos musicales, la partitura como testigo silencioso, la música conventual, para posteriormente reflexionar sobre las preguntas ¿por qué un archivo musical puede contribuir a la construcción de una identidad congregacional? Este camino se hace tomando como referente un estudio de caso, la colección de partituras de las MAR en el convento La Merced, el cual paradójicamente, siendo el monasterio más antiguo de la ciudad, de tiempos de la colonia, no guarda ningún vestigio documental escrito musical de este periodo, obligando a dar un salto al vacío y situarse en el siglo XX, cuando una comunidad de beatas que llegaron en 1825 a habitar el claustro, fueron reconocidas como terciarias agustinas recoletas en 1932 y, en 1955 mediante decreto pontificio, se unieron a la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas de María, y se configuraron en la orden que se conoce actualmente como MAR. Es en este espacio localizado en el corazón geográfico de la ciudad y en esta temporalidad, Cali en el siglo XX, en donde se asienta la colección.

Una pregunta que puede surgir al ojo de un historiador tradicional, es si es posible que documentos como la partitura, un programa de mano, un disco o una grabación pueden considerarse como fuente para un estudio histórico. Entonces, la mirada hacia la partitura deja de ser la de un simple pentagrama,

² Doctorado en Artes, Universidad de Antioquia 2016-2019.

lleno de pepitas y otros signos, que, como clave Morse, le sirven al músico medianamente entrenado, para traducir e interpretar o repetir literalmente lo que en ella se dice: alturas sonoras, duraciones, textos (si los hay), matices, entre otros insumos útiles para el discurso musical. Por lo tanto, cuestionamientos sobre ese documento escrito se tornan en múltiples interrogantes de significado. ¿Qué dicen esas partituras?, ¿de qué momento histórico hablan?, ¿quién fue su creador?, ¿qué quiere expresar ese compositor?, ¿por qué selecciona unos recursos sonoros y no otros?, ¿por qué escoge un material sonoro?, ¿es un score o una reducción?, ¿cuál es su posible uso?, ¿qué funciones cumple?, ¿qué relación guarda con otras piezas de su misma temporalidad?, ¿quiénes son los propietarios o custodios de la partitura?, ¿es un original?, ¿es un manuscrito?, si es una edición, ¿cuál edición es? [...] tornándose en interminable la lista que obliga a poner en diálogo otras fuentes, y otorgar validez a la partitura como fuente histórica.

Otro interrogante se orienta entonces a ¿quiénes habitan el convento de La Merced en Cali?, ¿quiénes son las MAR?, ¿qué pasó en la dinámica musical religiosa de la comunidad y de la ciudad? Las respuestas dan luces para conocer el archivo musical como un elemento que contribuye a comprender su identidad congregacional religiosa, católica y agustiniana; a la vez que aporta a la construcción de una musicología histórica y urbana regional, que dialoga con otros entornos: la ciudad, el catolicismo local y el catolicismo global.

Antes de hablar de la partitura como fuente histórica, es necesario precisar que esta, aislada, puede comunicar muchos mensajes, pero si no se contextualiza, su lectura puede ser totalmente errónea. Es por ello por lo que debe considerarse como un material que hace parte de un corpus documental, y que seguramente ese corpus puede ser una serie de obras, una colección, que, en todo caso, sumada a otros elementos, conformarán un archivo. Es decir, para que se pueda considerar como fuente histórica que contribuye a identificar y construir una identidad congregacional, debe leerse en todo su contexto: cultural, histórico, musical y de fe. Este escrito se desarrolla en los componentes de fundamentación teórica que refiere lo relacionado con el trabajo de archivo, en el que se caracteriza la documentación musical, la función de la partitura y la música conventual; se detalla el procedimiento metodológico en el marco de un estudio de caso, se muestran resultados desde la identificación de la congregación y su colección; se plantea la discusión frente a los registros en el archivo y sus rasgos identitarios y se cierra con unas consideraciones a manera de coda.

7.1 *Liturgiam Verbi*. Fundamentación teórica

El trabajo que se apoya en la recuperación de archivos musicales invita a revisar diversos elementos. Por un lado, el enfoque musicológico sobre el cual va a documentarse la investigación, por otro lado, la identificación y conceptualización sobre la documentación musical y su relación con el objeto de estudio. Por lo tanto, en esta sección se hace referencia a los elementos mencionados. En primera instancia la mirada hacia una musicología con apellidos, las fuentes, es decir el documento musical, la partitura y, finalmente, el objeto de estudio que se enmarca en la música conventual.

Reconociendo que la investigación musical se articula con otros campos de conocimiento, se tiene en cuenta que la musicología histórica se nutre de la historia con distintos apellidos, la historia cultural, como una forma de entender, a partir de la deconstrucción de esos vestigios, cómo estaba constituida la sociedad (Burke, 2004; Serna & Pons, 2013), la historia local, la historia urbana, la historia de la religión, la historia social, etc; y la musicología urbana³; de la que puede decirse que se enmarca en una corriente historiográfica más amplia, que surgió hacia los años 1960, con mayor difusión en la última década del siglo XX, y que según Marín (2014), esta musicología urbana⁴ se diferencia de la historia local en el papel que ambas otorgan “a la ciudad en la configuración de la vida musical que estudian” (p. 15). Por esta razón, fue menester referenciar autores que trabajan musicología urbana y música conventual, como es el caso de Baker (2003), quién refiriéndose a la ciudad colonial latinoamericana, da luces para comprender cómo puede entenderse el quehacer musical conventual en un entorno de ciudad, más allá del asunto religioso. Las partituras sobre las cuales se trata en este capítulo hacen parte de un archivo localizado en un convento urbano; lo cual invita a una relación más interesante, aun cuando la música conventual ha sido pocas veces considerada como objeto de estudio de la historia urbana, de la historia de lo cotidiano (De Certeu, 2000) y de la misma musicología histórica. Contemplado este cimiento para la realización del estudio, se pasó a estimar las bases de este entramado: lo que se considera documento musical, la partitura y su relación con la música conventual.

³ La musicología urbana podría definirse como el estudio de la música y los músicos dentro del contexto urbano en el que operan, entendiendo que, entre la actividad musical en su conjunto y el contexto urbano en que ésta se produce, existe una relación interdependiente; es decir, que ambas variables se condicionan mutuamente.

⁴ Entre las monografías más relevantes aparecidas en los últimos años sobre la España de la Edad Moderna cabe citar a Miguel Ángel Marín (2002), *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger; Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores (2005), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universidad de Valencia; Clara Bejarano Pellicer (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Universidad de Sevilla.

Documento musical

De acuerdo con Cabezas (2005), “para que la musicología pueda desarrollar su campo de estudio requiere de la materia prima necesaria a nivel musical” (p. 92). Esta materia prima la constituye tanto el documento musical como aquel de tipo personal generado por el músico, ya sea compositor o intérprete, como testimonio de sus actividades públicas, privadas, familiares y artísticas. Reyes (2016) expone que, desde un tratamiento bibliotecológico, los documentos musicales pueden adscribirse a varios criterios⁵ (Tabla 1):

Tabla 1. Principales tipos de fuentes documentales musicales, según criterios bibliotecológicos. Fuente: Reyes (2016)

Documentos escritos	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Manuscritos ▪ Impresos ▪ Digitales 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Partituras ▪ Apuntes ▪ Libros ▪ Revistas ▪ Libretos
Documentos de imagen	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fija 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Grabados ▪ Iconografía ▪ Fotografía ▪ Mapas ▪ Pinturas ▪ Diapositivas
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En movimiento 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Películas (sin sonido) ▪ Presentaciones animadas (sin sonido)
Documentos sonoros	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Analógicos ▪ Digitales 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fonogramas de música ▪ Fonogramas de la palabra ▪ Fonogramas de paisaje sonoro
Documentos audiovisuales	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Combinación de imagen en movimiento con sonido 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Cine ▪ Videos ▪ Animaciones ▪ Multimedia ▪ Producciones televisivas

Jacinto Torres Mulas (2000) afirma que documento musical es todo aquel soporte material cuyos signos allí registrados representan una realidad musical, es decir, que su contenido semiótico sea capaz de producir música. Este concepto es válido para una gran variedad de soportes documentales, mucho más allá del registro gráfico tradicional sobre papel, el cual se ha ido ampliando hasta incluir grabaciones por diversos medios, tanto análogos

⁵ Gráfico: partituras, libros, revistas, programas de mano, libretos, etc. Iconográfico: fotografías, pinturas, grabados, carteles, libros iluminados, esculturas, etc. Fónico: cilindros, discos, carretes, cintas magneto-fónicas, etc. Audiovisual: películas, videos, etc. Plástico: instrumentos musicales, objetos. Electrónico: disquetes, discos óptico-digitales, dispositivos de lectura óptica, etc.

como digitales, e incluso más recientemente a los llamados multimedia. Torres (2000) propone la siguiente estructura para la documentación (Tabla 2):

Tabla 2. *Clasificación de documentación musical. Fuente Torres (2000).*

Tipo de registro musical	Documento
Música anotada o escrita	Borrador o apunte Particella Partitura Reducciones Guiones, parte de instrumento director, partitura vocal, reducción para teclado y partitura abreviada.
Música programada	Programas musicales de ejecución mecánica como rollos, cintas, discos perforados, cilindros gramófonos y discos fonográficos.

Aunque, como lo menciona Lawson (2009), la partitura es imprecisa frente a la real intención que el músico quiere expresar, es, sin embargo, una prueba, tanto testimonial como material de lo que un compositor, transcriptor o intérprete produce en el ejercicio de sus actividades artísticas. Es claro que existen otros documentos más de tipo archivístico o bibliotecológico asociados con determinados hechos musicales, tales como ediciones musicales, programas, álbumes, anuncios, carteles o afiches, fotografías y correspondencia, que complementan la información al momento de comprender el fenómeno de las prácticas musicales en un contexto particular.

Los documentos que conforman el acervo hacen parte de una historia: cultural, social, una historiografía musical e incluso de una musicología urbana, que según Carter (2005), indica que la música pareciera tener una cierta utilidad para manifestar lo que ocurre en la vida eclesiástica y civil urbana. Es así, como en el archivo de una congregación se puede encontrar el registro de uso de ciertos repertorios, en los que se muestra que “la música marca ritos significativos del individuo y del Estado, preservando a la vez continuidad y tradición” (Carter, 2005, p. 59).

La partitura

La partitura es ese testigo dispuesto a expresarse a partir de una adecuada interpretación. Ella está presta a contar un momento histórico, un contexto cultural, el compositor o comunidad que la creó, un estilo y un uso para ser revelada e ilustrada y así cumplir finalmente su función.

Según Iglesias y Lozano (2008), la partitura muestra las secciones “de un conjunto pensadas para ser oídas al mismo tiempo” (p. 205), que, como se consigna en el manual de música notada (GTCCPB⁶, 2010), “aparecen superpuestas en una misma página, todas las partes vocales y/o instrumentales de una obra” (p. 144). La particularidad de este “documento”, es que el registro

⁶ GTCCPB. Grupo de Trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico del Consejo de Cooperación Bibliotecaria.

de sus signos corresponde a algún sistema de escritura musical, que, para el caso de esta colección, es de notación moderna y en algunas pocas ocasiones de notación mensural. Su lectura posibilita la interpretación o representación y reproducción de una obra musical (Cabezas, 2005; Torres, 2000). Así, la partitura es una representación gráfica de la concepción musical del creador, una herramienta para el intérprete y fuente de conocimiento para la investigación musical. La partitura es, sin embargo, solo una parte de la realidad de la obra. Su notación es una aproximación a la intención del compositor, y aun así es una herramienta de validación y autenticidad en el transcurso del tiempo (Reyes, 2016).

Desde la referencia de los autores mencionados, es claro que la partitura en sí misma no es música. Es tan solo una guía que, enmarcada en un contexto tanto espacial como temporal y temático, logra adquirir significado. Ese significado es, sin embargo, parcial, más cuando se conoce el propósito, su uso y su función, y se elabora una recreación de la misma, es decir una interpretación, es cuando ella adquiere la característica de música. Mientras no se estudie y se interprete, será un documento mudo, en medio de los estantes de una biblioteca.

A diferencia de la pintura, producto en que el observador tiene contacto directo con el autor a través de su obra; en la partitura, el oyente (observador), está moderado por un agente (intérprete), que, desde su propio conocimiento y experiencia, hace la recreación de la obra. He aquí un rasgo fundamental que muestra cómo la partitura, siendo evidencia de la creación artística, deja la huella del intermediario, y siendo objetivos, se reconoce que esta mediación no siempre lleva a una válida presentación del propósito del autor. Por esto, el tratamiento de la partitura representa en sí mismo un riesgo, en el que, de pasar de ser testigo silencioso de la creación de un compositor, se convierta en una deficiente transmisión de mensajes y significados.

La colección de partituras de las MAR proviene de una herencia musical eclesiástica, que tiene cimientos en la producción musical medieval (canto llano y canto gregoriano⁷), aunque no se cuente con ediciones musicales antiguas en la biblioteca, y que si bien actualmente existen numerosos estudios para la interpretación del canto llano medieval, para el momento de la colección, las transcripciones y adaptaciones o incluso la escritura de los acompañamientos para el teclado, provienen del auge de los estudios de *Solesmes* en cabeza de

7 El Canto Llano es un género vocal tradicional, antiguo, ligado a la Iglesia Cristiana, cuya principal característica es la monodía y comprende varias expresiones (ambrosiano, galicano, gregoriano, etc.). El canto llamado gregoriano es un tipo de canto llano que se caracteriza por ser monódico (como todos los cantos llanos), escrito exclusivamente para voces masculinas que cantan al unísono sin acompañamiento. Su ritmo es libre y depende únicamente de la estructura del texto. Su melodía es fluida y está escrita en uno de los ocho “modos gregorianos”.

Dom Próspero Gueranger (1805-1875), Dom Joseph Pothier (1835-1923) y Dom André Mocquereau (1849- 1930), quienes, en el siglo XIX, constituyeron una especie de restauración del mencionado canto llano medieval. Como afirma Lawson (2011), solo en el siglo XII, se ideó un sistema para indicar las alturas de los sonidos, aunque no su valor exacto; y una de las dificultades para recrear la música medieval fue que la improvisación y el acompañamiento instrumental (si lo hubo), no están presentes en las notaciones conservadas⁸.

La existencia de las ediciones vaticanas aprobadas a comienzos del siglo XX, y otras publicaciones de uso común en la iglesia católica, se pueden observar en el repertorio de estas piezas, que además centran su atención en las producciones de la primera mitad del siglo XX.

La partitura es, entonces, un documento sujeto a análisis, y puede considerarse como componente de una cultura material, que según algunos autores se centra “en la idea de que la materialidad es una dimensión integral de la cultura, y que hay algunas dimensiones de la existencia social que no pueden ser comprendidas completamente sin ella” (Tilley, 2006, p. 1). Según Catalina Melo Angel (2013), es posible establecer entonces, una relación directa entre el documento musical y como este puede reflejar el desarrollo cultural, social, político y económico de una comunidad e incluso de un territorio.

Pensar en cómo la partitura es una fuente histórica en un contexto particular implica la revisión de un caso, que obliga a la pregunta quiénes son sus custodias o propietarias, asunto que se trata en el apartado de resultados.

La música conventual

La música conventual no hace referencia a un género particular de música o a una forma de composición musical. La música conventual, por tanto, es la música que se practica en los conventos, ya sean estos misionales⁹ o de clausura¹⁰. Está ligada al quehacer de la comunidad religiosa con proyección externa o interna a los muros del claustro y puede ser de carácter profano o religioso, según la actividad en la que se enmarque. La literatura que refiere investigaciones sobre la música conventual y particularmente compuesta o

⁸ Al comienzo del siglo XX, una edición de los cantos de la misa (Gradual romano, 1908) y otro Antifonario monástico (1934), evidencian el proceso de restauración del canto llano. Es sobre estos documentos de aprobación vaticana de la primera mitad del siglo XX, sobre los que se encuentra el canto gregoriano en la colección. Los trabajos posteriores de Don Eugene Cardine (monje de *Solemes*) (1903- 1988, aclara las leyes que rigen la escritura de los neumas primitivos y pone las bases de una “Edición crítica del Gradual romano”, pero no alcanzan a observarse en este estudio.

⁹ Lo misional implica el contacto directo con el mundo, con el fin de evangelizar y llevar el mensaje cristiano; mientras que la clausura tiene la finalidad de mantener un clima de recogimiento, silencio, oración y otros recursos ascéticos para la búsqueda de la unión mística con Dios.

¹⁰ Referida a la vida monástica principalmente contemplativa, en contacto restringido con el mundo exterior al convento o monasterio.

interpretada por monjas de diversas comunidades y distintos claustros ha ido ampliándose en las tres últimas décadas. Una muestra de ello se aprecia en trabajos resultados de tesis doctorales o proyectos de musicólogos anglosajones que abordan estas temáticas particularmente en la Edad Moderna en Italia y España, y en el periodo virreinal en la América Hispánica.

Baker (2003) explica que los conventos fueron importantes centros de interpretación musical, educación y empleo, y en ello involucra la importancia de ciertas fiestas que siendo de carácter religioso, implican un nexo obligado con el quehacer musical de la ciudad. Los diferentes tipos de convento, sus liturgias, las políticas de los sucesivos arzobispos y los conflictos que surgen, son aspectos centrales en obras como la de Kendrick (1996), que muestra prácticas representativas, ediciones o impresiones musicales dedicadas a las monjas y la música escrita por ellas. En escala más pequeña, en el siglo XX, el caso del convento de la Merced en Cali puede observarse como una ventana para comprender un hacer musical local. Las referencias a celebraciones de actos cívico-religiosos, procesiones, fiestas marianas y congresos, las obras musicales de la colección que aparecen con dedicatorias para las madres agustinas, las copias manuscritas de obras ya editadas, que dan una idea sobre la circulación de repertorios, entre otros acontecimientos, evidencian un hacer musical (de las religiosas) en su contexto.

Así, música conventual comprende varias dimensiones. La dimensión de las prácticas litúrgicas, en las que se encuentra la música para la misa y el rezo, y el canto del oficio divino y, en el mismo sentido, religioso; la dimensión de una práctica musical relacionada con los ejercicios de piedad, que de la mano de la piedad popular se encuentran en procesiones, rezos de rosarios, advocaciones, entre otros. Pero más allá de un hacer musical religioso, existe una dimensión de la vida cotidiana, de contenido espiritual o humanístico (De Certeau, 2000). La bendición de alimentos, los cantos misionales y las prácticas recreativas, en las que la música juega un papel fundamental, conformando una visión integral de estas dimensiones musicales.

7.2 *Método examinandas opus. Procedimiento metodológico*

La investigación se realizó en dos grandes fases que corresponden a: 1. Estructuración y 2. Organización para la Planeación, Ejecución y Seguimiento. Se trata de un estudio principalmente cualitativo que se apoya en la Teoría Fundamentada de Strauss y Corbin (2012), y considera los aportes de las metodologías de trabajo de investigación documental y de archivo. Para caracterizar la colección fue menester revisar elementos cuantitativos, como el número de obras sacras, y qué tipo de cantos y en qué proporción aparecían dentro del conjunto. Esto se logró mediante la aplicación de una estadística

descriptiva, en la que se recurrió a la creación de una base de datos en Excel la cual permitió reconocer rasgos y características del repertorio a partir del uso de filtros y tablas dinámicas.

Asimismo, se responde a una investigación de carácter exploratorio descriptivo y analítico, que hizo uso de herramientas y técnicas propias de la nueva musicología, la investigación histórica y el manejo de información documental: trabajo de campo, entrevistas, consulta de archivos, búsquedas especializadas, elaboración de reseñas y fichas, crítica de fuentes, entre otras. Todo este abordaje, trató las obras como un conjunto de repertorios que se agrupan por características compartidas. La fuente primaria es la colección de partituras y su inventario, pero considera otras fuentes ya mencionadas. En este estudio no se realizaron comparaciones con otras colecciones, pero la indagación por ellas permitió encontrar obras comunes, y aunque no se puede realizar inferencias, sí deja vislumbrar algunas generalizaciones tal como afirma González (2009), siendo así otro aporte a la musicología latinoamericana. La aplicación de herramientas propias de la musicología, la investigación histórica y la archivística posibilitó plantear un análisis sólido y reconocer los espacios históricos en los que transita la colección. Por otro lado, permitió construir un documento especializado de una expresión simbólica desde la música religiosa en su contexto. Como fuente primaria se consideró también la revisión detallada de documentos histórico-religiosos, musicológicos, que implicaron un trabajo centrado en la colección de las MAR en La Merced, el archivo de la congregación, el archivo del Museo de Arte Colonial y Religioso, la visita a la casa provincial de la comunidad en Madrid y Leganés (España), entre otros. Si bien la partitura representa la posibilidad de interpretar aquello que el compositor tuvo como intención de plasmar en su obra, la misma partitura es imprecisa. Siempre hay una cantidad de detalles que, como afirma Lawson (2009), de los cuales el compositor no se ocupó para dejar explícitamente escrito en la partitura, por lo que para su análisis y caracterización se requiere del uso de otros recursos.

Las fuentes secundarias, de carácter documental, se identificaron en bibliografía general, como son las obras referentes a la Iglesia, la religión y la espiritualidad, la música sacra y sus reglamentaciones, libros de texto, tesis doctorales y artículos de musicología consultados tanto en Bibliotecas (virtuales y en físico), registros en Archivos conventuales y en la página web del Vaticano. Fue necesario hacer la consulta en colecciones musicales y archivos, y la participación en cursos que promovían las instituciones que se relacionan a continuación: el Archivo del Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales del grupo Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia (Medellín); la sala Patrimonial de la Biblioteca de la Universidad

Eafit (Medellín); la sala especializada de la Biblioteca Franciscana ubicada en la Universidad de San Buenaventura (Cali); el archivo musical (digital) de las hermanas Oblatas (Cuenca, Ecuador); la Biblioteca de la casa Monticello de la orden de Carmelitas Descalzos (Medellín); la sede del Centro de Mística Edith Stein de los Carmelitas descalzos (Cali); El Gabinete Patrimonial de Música –oficina del historiador de La Habana (Cuba); la participación activa en *Tallis Scholar Course* -Seminario Internacional organizado por Zenobia Música- (Ávila- España) bajo la dirección de Peter Phillips; Archivo Central del Cauca (Popayán); Archivo Histórico de Cali; la revisión de los fondos Ramella (Luigi Ramella 1873-1950) y Arnaldo Bambini (-1951) del PIAMS de Milán; entre otros. También se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas a investigadores, músicos y religiosos que tienen relación directa con el objeto de estudio, como fueron la Dra. María Antonia Virgili Blanquet, musicóloga catedrática de la Universidad de Valladolid; el Doctor en filosofía y organista Hernando Uribe Carvajal OCD (Medellín); la Madre Myrian del Carmen Neira, Directora de Formación de las MAR (Leganés-España y Bogotá); el Doctor en filosofía y teología, músico, Rodolfo de Roux, SJ. (Bogotá y Cali); la hermana Fabiola Taborda MAR; la hermana Deysi Leiva Eslava MAR; y el señor Alejandro Archila Castaño, Director del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced en Cali; entre otros.

En la tabla 3 se puede observar algunos elementos contenidos en el diseño de la herramienta Excel.

La ilustración anterior representa solo parcialmente algunas de las categorías de análisis, en ella se puede apreciar diversos aspectos tanto musicales como de contexto, para entender la colección. La tabla completa en Excel integra información enriquecedora para comprender los alcances de la 3coleción, por lo que implica datos sobre el compositor, su nacionalidad, fechas de nacimiento y muerte. De igual manera, se incluye aspectos musicales como el nombre de la obra, el indicador de compás, el modo, la estructura y el material sonoro; aspectos de carácter archivístico como el número de folios, gramaje del papel, las dimensiones, el tipo de documento, la edición, el año de copia o publicación, observaciones como anotaciones manuscritas sobre la partitura, estado de conservación, entre otros.

Tabla 3. Modelo de tabla con aplicación de filtros para recolectar la información

Compositor	Nombre de la Obra	Formato Instrumental o Vocal	Tonalidad o modalidad	Compás	Forma	Uso genérico	Uso específico	Tiempo litúrgico	Tipo de Documento	Lugar de Publicación	Editorial
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	A la Santísima Trinidad	Órgano y voz	La m	4-Apr	Canción	No litúrgico	Evangelización	Fiestas del Señor	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Haydn, Joseph	Alabanzas a Dios	Órgano y voz	La M	4-Apr	Canción	No litúrgico	Evangelización	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Himno Matutino	Órgano y voz	Fa M	2-Apr	Himno	No litúrgico	Alabanza	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Oración para la mañana	Órgano y voz	Sol M	¾	Responsorio	Litúrgico	Liturgia de las horas	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Himno Vespertino	Órgano y voz	Sol M	6-Aug	Himno	No litúrgico	Alabanza	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Pedrell, Felipe	Oración para la noche	Órgano y voz	La m	2-Feb	Responsorio	Litúrgico	Liturgia de las horas	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Santo Dios	Órgano y voz	Fa M	Sin división de compás	Canción	Litúrgico	Misa o parte de misa	Fiestas del Señor	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Romeu, Luis-Pbro. (Luis Romero)	Dios, sumo bien	Órgano y voz	Fa M	¾	Canción	No litúrgico	Evangelización	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Guzmán, P. - O.S.B.	Trisagio a la Santísima Trinidad	Órgano y voz	Do M	¾	Canción	Litúrgico	Misa o parte de misa	Fiestas del Señor	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Trueba, Antonio	En solo Dios está la dicha	Órgano y voz	Fa M	4-Apr	Canción	No litúrgico	Evangelización	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona

En estos documentos de archivo es fundamental conocer más allá de lo técnico musical, el uso genérico y específico de la obra encontrada, así como el tiempo litúrgico en el que se emplea. Implicando así la importancia de la función (litúrgica o no). Por otro lado, desde el estudio de la colección se pueden apreciar aspectos tan variados como los fenómenos de inculturación. Es decir, una cultura musical religiosa en el marco del catolicismo que, encontrándose en un momento previo al Concilio Vaticano II, implementa en los territorios de misión, las disposiciones vaticanas en todo lo relacionado con la liturgia, pero que cuando se trata de expresiones de la piedad popular, permite el uso de cantos locales. En la siguiente Figura puede apreciarse el proceso metodológico de la investigación a manera de algoritmo:

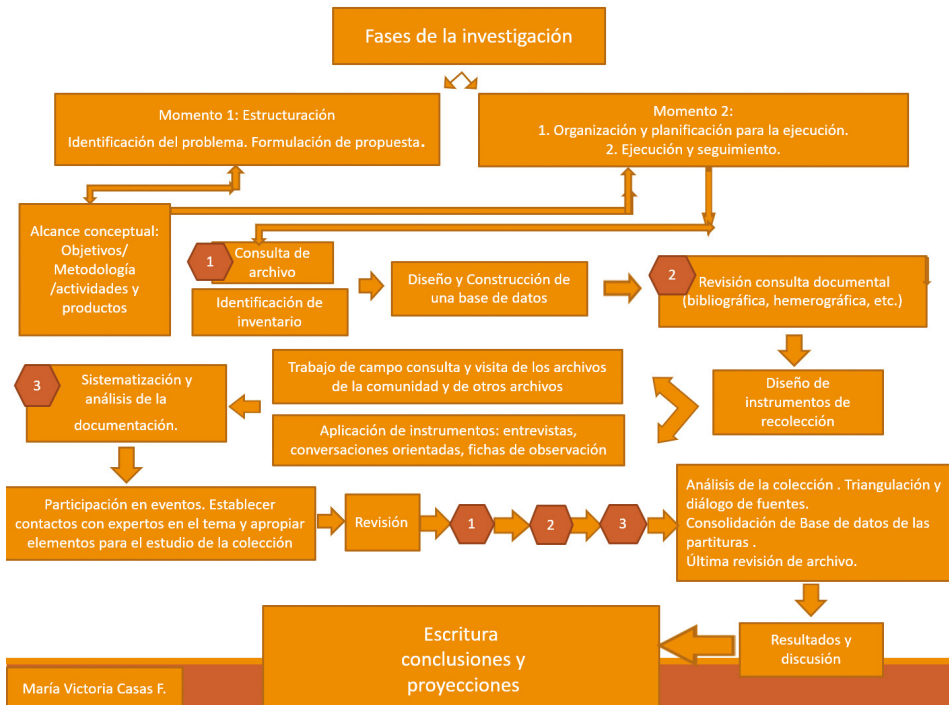


Figura 1. Algoritmo proceso metodológico. Elaboración propia.

7.3 Results. Resultados

Los resultados del estudio de la colección se agrupan en dimensiones de orden musicológico, que comprenden una caracterización detallada de aspectos técnicos como la construcción formal y estructural de las obras, la temporalidad, los autores, las temáticas, los idiomas, la concordancia de títulos,

las tonalidades o modalidades, el uso y la función en relación con el calendario litúrgico, entre otros. Lo anterior sugirió, para el análisis de resultados, la triangulación de fuentes. Para este capítulo se exponen solo dos aspectos: Las Misioneras Agustinas Recoletas como propietarias de la colección, en el entorno en el que se circunscriben, y aspectos generales de la colección, para luego en el apartado de discusión comentar rasgos identitarios y registros de archivo.

Las MAR. Contexto y entorno

Las Misioneras Agustinas Recoletas - MAR son una congregación misionera, de derecho pontificio que se identifica por los tres rasgos de su nombre: misión, recolección y seguidoras de san Agustín. Una comunidad que nace en la primera mitad del siglo XX y que a Colombia arriba desde 1945 y se consolida en Cali a partir del año 1955, cuando la orden naciente se une a las Terciarias Recoletas de San Agustín o Agustinas Terciarias Recoletas.

En los asuntos normativos de la orden, como son las Constituciones de la congregación, se expresan los rasgos que la identifican. Por un lado, un carácter misionero que les exige la disponibilidad como personas, para anunciar el mensaje de salvación, trabajando con poblaciones en condiciones de vulnerabilidad en distintas partes del mundo. Por ser seguidoras de San Agustín, la Regla y la doctrina del obispo de Hipona, son entes reguladores en los aspectos espirituales. Ello se traduce en una vida sin posesiones personales a imitación de la primitiva comunidad de Jerusalén. Esto se observa al estudiar los documentos musicales, pues si bien algunos de ellos se encuentran marcados con el nombre de alguna religiosa, la posibilidad de uso de estos no es de uso exclusivo para quien ostenta el nombre; por el contrario, está a disposición de toda la congregación. Por esta razón, muchos de los libros y diarios, entre otros documentos que podrían considerarse como “personales”, se encuentran en la biblioteca del convento. Como Recoletas son fieles al espíritu de la Recolectión agustiniana¹¹.

La reconstrucción de la historia de las Agustinas Terciarias Recoletas, hoy Misioneras Agustinas Recoletas, fue una tarea lograda por la comunidad mediante el minucioso y riguroso trabajo de las hermanas Sauria Paredes (2004) y María Judith Londoño (2005), quienes para el caso de Cali, presentan

¹¹ En sus constituciones se define la recolección como: un proceso continuo de recogimiento y de conversión del hombre que, derramado por la soberbia en la dispersión de las cosas temporales, retorna por la gracia mediante la purificación de la humildad hacia sí mismo, hacia el hombre interior, donde habita la verdad. Recolectión es también espíritu de silencio para escuchar la Palabra de Dios que habla al corazón en la soledad; es atención concentrada y amorosa a esa palabra en la contemplación y en la meditación; es espíritu de oración, trato y diálogo filial con el Padre y con su enviado Jesucristo. Es espíritu de abnegación, de austeridad, de penitencia y de renovación interior a imagen del hombre nuevo que es Cristo; es anhelo de participación en la cruz del Señor, para completar su Pasión.

el recorrido de una congregación fundada por el agustino Fray Javier de Vera en 1739 y que en Santiago de Cali surgió inicialmente con el nombre de Beatas Agustinas, para posteriormente ser reconocidas con el nombre de *Terciarias*.

La consolidación de la comunidad es resultado de varias situaciones. Los órdenes religiosos de origen español vivieron serios procesos de transformación y adaptación durante la década del treinta del pasado siglo XX, debido a la situación política y económica de ese país; entre los acontecimientos se encuentran sucesos significativos como el cambio de la Monarquía a la República española en 1931¹², y la guerra civil española (1936-1939), que se ven reflejados en la naciente congregación de Misioneras Agustinas Recoletas. Además, es pertinente atender en los orígenes de las MAR lo relacionado con los conflictos mundiales. El nacimiento de la congregación se da en un periodo de conflictos bélicos; la guerra entre Japón y China (1937- 1941) y la segunda guerra mundial (1939-1945), que fueron factores decisivos para el afianzamiento de esta organización religiosa. De igual manera, el contexto eclesiástico en el que surge la orden, en el caso de la ciudad de Cali, está marcado por la fundación de una diócesis que trató de incidir en la colectividad católica y que muestra una cierta injerencia en el devenir de la capital del departamento del Valle del Cauca. En la educación, se evidencia en la creación de varios colegios, tanto masculinos como femeninos, dirigidos por religiosos, instituciones que, desde el ámbito privado, contribuyeron a financiar obras de caridad cristiana. Estas acciones estuvieron enmarcadas en la concepción de la Bula Papal de 1926, que impulsó el trabajo misional y en el Concordato firmado con la Santa Sede en 1887¹³, y las sucesivas reformas a dicha declaratoria que se afianzaba la colaboración Iglesia-Estado.

Esta comunidad inició sus actividades en Cali en donde hoy funciona el Hospital San Juan de Dios, con el propósito de servir a las gentes de la ciudad mediante la atención, cuidado y educación de niñas huérfanas. En 1825, se trasladan al actual Convento de la Merced; son reconocidas como *Terciarias* a partir de 1896, cuando el sacerdote Ezequiel Moreno les adjudica dicho nombre. En 1932, el superior General de los Agustinos Recoletos las incorpora con el nombre de *Recoletas* y reencamina su misión de servicio en el campo de la educación, la evangelización y las misiones. Es la primera orden religiosa fe-

¹² Un mes después de la instauración de la República, la quema de conventos significó un gran choque para una parte de la sociedad española, para quienes habían aceptado con resignación el cambio de régimen político. Seis de los 170 conventos de Madrid fueron incendiados en mayo de 1931.

¹³ Firmado entre el Papa León XIII y Rafael Núñez, presidente de Colombia. En su Artículo 10 se indica: *Podrán constituirse y establecerse libremente en Colombia órdenes y asociaciones religiosas de un sexo y de otro, toda vez que autorice su canónica fundación la competente superioridad eclesiástica. Ellas se regirán por las constituciones propias de su instituto; y para gozar de personería jurídica y quedar bajo la protección de las leyes, deben presentar al Poder Civil la autorización canónica expedida por la respectiva superioridad eclesiástica.*

menina que surge en Cali, y que pasó de *Beatas Agustinas*, a *Religiosas Agustinas*, luego a *Terciarias Recoletas* que en 1955 se unen a las *Agustinas Recoletas de María*, congregación que hoy se conoce como *Misioneras Agustinas Recoletas MAR*.

Como consta en diversos documentos tanto eclesiásticos como civiles, en el tránsito del siglo XIX al XX, se incrementaron el número de fundaciones religiosas católicas, y con ello la realización de congresos, asambleas, semanas misionales, que como indica Córdoba (2015), también se tradujo en un incremento de publicaciones, libros y revistas sobre la labor misional. Todo ello implicó el uso de cantos de misión, que en buen número fueron cantos españoles, o creaciones propias en diversos lugares de Europa y Latinoamérica, eso sí, derivados de la normativa pontifical. Tal situación se observa en la colección de las MAR.

En 1926, el Papa Pío XI promulga la encíclica *Rerum Ecclesiae*, sobre la acción misionera, en la que se expresa el interés de la iglesia por las misiones, en esta se hace explícita la necesidad de fomentar las vocaciones misioneras, promover las obras misionales pontificias y se manifiesta la importancia del clero nativo. Lo cual incentivó la fundación de nuevas congregaciones en distintas partes del mundo. La formación y creación de seminarios, las nuevas órdenes contemplativas, las vocaciones y congregaciones religiosas nativas, la organización y división del territorio de misión, lo cual exhortó favorecer las misiones. Todo ello de la mano de la migración de frailes y monjas que llegaron a países latinoamericanos, dada la situación española de los años 30. En el caso colombiano, el Ministerio de Relaciones Exteriores otorgó permiso para el ingreso de frailes y monjas, que no solo tenían vínculo a la vida de clausura. La migración también se relacionó con el surgir de nuevas comunidades dedicadas a trabajar extramuros del convento en labores de asistencia social y educación (Córdoba, 2015).

El arte es un instrumento para aproximarse a la población, iconografía y música, así lo evidencia esta comunidad. Las expresiones artísticas se presentan en distintos espacios de la vida misional: la iglesia, la escuela, el orfanato; pero también su uso se observa en los espacios públicos como calles y plazas.

Las Misioneras Agustinas Recoletas y su colección de partituras

La colección de partituras propiedad de las MAR, que se encuentra en la biblioteca san Agustín del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced en Cali, contiene un acervo documental de partituras de música religiosa y música profana. Durante el año 2015, la autora de este documento efectuó un inventario somero que permitiera identificar el material básico de lo que se organizó como colección. Se procedió a separar estos materiales y se inició un estudio de los documentos seleccionados, desde lo relacionado con la

música sacra. Este acervo contenía obras editadas y obras copiadas a mano, principalmente de piezas compuestas, producidas o editadas a partir de 1903, luego de la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X, en el que se reglamentó y orientó todo lo concerniente a la música sacra, teniendo en cuenta una serie de factores como la necesidad de fortalecer la práctica musical en monasterios, seminarios y colegios católicos, así como la escogencia de los repertorios y tipo de texturas, registros, formatos instrumentales y vocales que rigieran lo ya expuesto en las reformas musicales en el catolicismo de la segunda mitad del siglo XIX en Europa.

Durante el siglo XIX, se observó una fuerte tendencia a interpretar de forma teatralizada, casi como en la ópera, los cantos para la liturgia dejaron ver, cómo la música en lugar de prestar un servicio a las celebraciones se estaba convirtiendo en un ente independiente, en el que el derroche de virtuosismo invitaba a feligreses a disfrutar un espectáculo musical, en lugar de cumplir con el objeto de la música en el culto. Esto llevó a formular algunas reformas y a consolidar el *cecilianismo*, que intentó volver a la simpleza de las formas y a ocuparse de sugerir música sencilla, pero de buena calidad.

Por ello se establecieron características precisas sobre la composición musical católica: esta debía ser bella, sencilla y con un “carácter de universalidad”, para cumplir con su función de difusora y afianzadora de la fe. No obstante, se corrió el riesgo de perder el norte de la posibilidad de componer una obra verdaderamente “artística”, ya que todo se centró en la funcionalidad y el servicio.

Estas normativas también invitaron o más bien, intentaron obligar a las comunidades a retornar al canto gregoriano medieval y a la polifonía, al estilo de Palestrina, es decir lo propuesto en el siglo XVI durante el Concilio de Trento, en respuesta a la reforma protestante y lo relacionado con las prácticas musicales. Lo anterior se tradujo entonces en una serie de elementos como la restricción de uso de registros extremos (agudos o graves), y de acompañamientos instrumentales (siempre para teclado), polifonías que permitieran la comprensión de los textos, con acompañamientos instrumentales que fueran de nivel bajo o medio de complejidad a la hora de interpretar, ya que no se esperaba contar con curas, frailes o religiosas con altos niveles de formación musical que pudiesen tocar estas piezas en los servicios católicos. Esto es, pues, lo que se encuentra en la colección: música manuscrita y música editada, que constituye el cuerpo de partituras de la Biblioteca en las que se aprecian cuadernos, hojas sueltas, libros y colecciones. Para efectos de este capítulo solo se tratará lo concerniente a la música sacra que contiene temas relacionados con la recolección agustiniana.

El total de obras del acervo en partituras de música sacra cubre 1868 títulos, que si bien se logran identificar como música religiosa y en la mayor parte de los casos, como música sacra, una buena parte de estas partituras, que son música vocal, ya sea con acompañamiento instrumental o *a capella*, pertenecen a interpretaciones para la liturgia, lo que evidencia que podrían ser utilizados por distintas congregaciones religiosas católicas, pero también hay algunas composiciones propias de la espiritualidad agustiniana.

El corpus es variado y rico en diversas expresiones: canto gregoriano y canto llano al estilo medieval, misas, oficios divinos, himnos, motetes y obras de la piedad popular, cantos procesionales, cantos marianos, letanías, rosarios, villancicos, cantos de advocaciones y cantos misionales, entre otros. Muchas de estas obras están consignadas en libros publicados en España, Francia e Italia. Sin embargo, en períodos álgidos para el catolicismo, las ediciones que se encuentran fechadas en la colección para momentos como la guerra civil española, y la segunda guerra mundial, son publicaciones realizadas en Colombia, aunque contengan obras europeas de distintos momentos históricos, y de obras procedentes de tierras de misión, como el caso de la Araucanía en Chile.

No obstante, también se identifican obras de compositores colombianos, o de músicos extranjeros radicados en Colombia (también procedentes de las migraciones de posguerra), que se relacionaron y convirtieron en figuras de la música en Colombia hasta mediados del siglo.

La información y caracterización detallada se contemplan en el capítulo 3 de la tesis doctoral. Para efectos de este capítulo se muestra una ilustración genérica sobre el tipo de obras en las siguientes, Tabla (4) y Figura (2):

Tabla 4. *Formato instrumental o vocal y número de obras asociadas*

Formato	Número de obras en formato vocal o instrumental
Órgano y voz	995
Voz	603
Órgano	115
Armonio y voz	93
Órgano o Armonio	62
Total general	1868

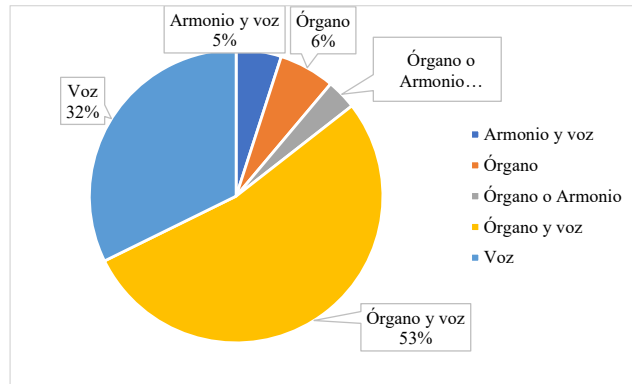


Figura 2. Información porcentual de formato vocal o instrumental de la colección

Lo anterior se traduce en un 10% de obras instrumentales solas, 32% de partituras vocales y 58% de obras cantadas con acompañamiento de órgano o armonio. Una mirada a esta conformación indica que este repertorio es en un 90% para ser cantado, bien sea en celebraciones litúrgicas, paralitúrgicas o no litúrgicas. Refuerza la normativa de la importancia del uso del canto en las actividades religiosas católicas. Este canto sagrado está representado en diversas expresiones que van desde la cantiga medieval, el canto gregoriano, pasando por la polifonía renacentista, el coral barroco, el motete clásico, himnos y canciones estróficas del siglo XX. Al hablar del canto sacro necesariamente hay que referirse a cómo se estructura ese canto, lo cual lleva a tratar lo relacionado con la forma.

Unas cuantas obras propias de la orden agustiniana aparecen reiterativamente en la colección, tanto en impresos como en manuscritos, y su uso se refrenda desde la consulta a los archivos de la Merced, en la correspondencia, constituciones y libros de diario.

Por otro lado, es menester recordar, que, igual como había ocurrido en Trento en el siglo XVI, entrado el siglo XX, se promovieron las celebraciones que públicamente permitieran diferenciar el rito católico del cristianismo protestante en sus diversas denominaciones. Por ello dos fiestas centrales del calendario litúrgico fueron incentivadas a hacerse visibles para todas las comunidades católicas: las fiestas marianas y la celebración del Corpus Christi. Estos elementos evidencian en la colección un gran número de cantos relacionados con las advocaciones marianas y la fiesta de Corpus, asunto que no es exclusivo de las MAR, por el contrario, fue de carácter más que invitatorio, de orden normativo en las diócesis católicas, comprometiendo a todas las comunidades religiosas. Procesiones, misas y celebraciones civiles, enmarcaron esta ritualidad.

Desde una directriz vaticana, se conformaron grupos como la Acción Católica, con la participación de laicos comprometidos, que de manera contundente apoyaron de la mano a los gobiernos católicos, para intentar “erradicar” o por lo menos disminuir el impacto de las misiones evangélicas que comenzaron a crecer durante toda la primera mitad del siglo XX. Colombia no fue la excepción, y así, desde las parroquias, conventos, seminarios y colegios se efectuaron acciones de defensa del culto mariano y de la sagrada eucaristía, a la par que se presentaron ataques poco “cristianos” a los creyentes y profesores protestantes. En este sentido, también hubo cantos invitando a mostrar una imagen de Jesucristo defensor de la Ley, e incluso como un héroe de Batalla. En múltiples localidades del país se cantó a Cristo como el vencedor de la opresión, el rey de la patria. Como se aprecia en obras de compositores colombianos como Vidal y Tobón en la región antioqueña.

Las MAR al ser misioneras, también evangelizaron teniendo en cuenta el canto como un medio práctico y atractivo, praxis llevada a cabo históricamente desde las misiones en épocas de la colonia. Pero esta vez, los cantos misionales harán uso de lo propio de la cultura en la que realizan su labor. La devoción popular constituyó y sigue conformándose como una fuente inagotable de cantos populares que se interpretan en lengua vernácula y con aires propios de las regiones evangelizadas.

Para efectos de este capítulo, la discusión se centrará en los elementos de la colección de partituras que pueden identificarse como rasgos identitarios de la congregación.

7.4 *Communio. Discusión*

Rasgos identitarios de la música en los conventos agustinos

Se asume la identidad como una representación que tienen los individuos o grupos de su posición (distintiva) en el espacio social y de su relación con otros individuos o grupos que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio (Giménez, 2000), y para el caso particular de la congregación religiosa, se hace necesario reflexionar en la identidad colectiva. La construcción de la identidad colectiva se relaciona con el proceso de socialización que se desarrolla en función de un contexto social. Y es aquí donde se puede pensar que la congregación religiosa tiene unos rasgos identitarios. Las religiosas de una comunidad se encuentran unidas por valores e imágenes, que constituyen un marco normativo de grupo y, por ende, un elemento cohesionador. En este caso, la homogeneidad del grupo hace posible el predominio de la identidad colectiva sobre la individual (Habermas, 1987). Es en este sentido en el que se considera el hacer musical en los conventos

agustinos, como un elemento constructor de esa identidad congregacional. De este modo, desde una visión piramidal habría que abordar la identidad colectiva desde una jerarquía que implica de mayor a menor grado así: el catolicismo (como conjunto universal), que acoge en su interior a las comunidades agustinianas (subconjunto mayor), y a su vez a él pertenece la orden de Agustinos Recoletos (subconjunto de la orden), hasta llegar a las MAR, Misioneras Agustinas Recoletas (subconjunto de la recolección agustiniana). Aun así, esta congregación, como pudo observarse, cuenta con otras particularidades como son el hecho de ser congregación femenina y misionera. Aunque para Mercado y Hernández (2010), la identidad supone un ejercicio de autorreflexión, en el que la persona valora sus capacidades, y tiene conciencia de lo que es como sujeto, el individuo que pertenece a una orden religiosa reconoce que aún en el recogimiento de la clausura o el claustro, convive con otros. Su conocimiento propio lo lleva a reconocerse como miembro de un grupo. Este grupo es particular y se diferencia de otros grupos. Así, no es lo mismo ser monja carmelita, monja de la Presentación que monja Misionera Agustina Recoleta, aunque todas sean religiosas católicas. Para el caso de las MAR, es preciso hablar de la identidad colectiva. La identidad colectiva es una construcción del sentido de pertenencia que se relaciona con otras interacciones sociales, la cultura y el contexto social micro y macro. Implica, por tanto, semejanza al interior y diferencia al exterior. Según Mercado y Hernández (2010), la diferencia requiere la sanción del reconocimiento mutuo para que exista social y públicamente.

Las comunidades religiosas que siguen la espiritualidad de san Agustín, así como la mayoría de las congregaciones cristianas que se conforman en identidades colectivas, hacen uso de la música en diferentes momentos del día, sean o no momentos litúrgicos. La mirada de san Agustín a la música es profunda, permanente y reiterativa. En primer lugar, se refiere a ella como la ciencia del movimiento o de la modulación (Prada, 2014), y es para San Agustín un mecanismo para conectarse con lo divino. En su literatura se hallan múltiples alusiones a la música, incluidos sus seis libros titulados *De Musica*. En el libro de las confesiones trata varios aspectos con las respuestas emocionales a la música, al canto de los himnos ambrosianos y al poder incluso peligroso que puede ejercer la música, si únicamente se queda como respuesta sensorial y no logra el trabajo profundo de conectar con lo divino. Las referencias de san Agustín al canto de los salmos se encuentran en sus escritos y en los registros de los monasterios agustinos, donde con frecuencia se mencionan estas prácticas. Manuel Villegas Rodríguez (2011), en su estudio *El monasterio de agustinas de Hipona (s. IV-V)* consigna múltiples citas al respecto:

... se ha cantado hoy el salmo de penitencia; [...] Es el salmo sobre el profeta Natán, después que David pecara con Betsabee: que se canta y se lee con frecuencia en la Iglesia; cantemos esto con devoción fecunda, con voz animosa, con sincero corazón [...] oír el sermón, oír las lecturas, coger el libro, abrir y leer (Enarr.in Ps. 50,1/50,2/66,1/66,3).

Históricamente, monasterios y conventos agustinos, en diferentes provincias, han mostrado una trayectoria particular sobre la práctica musical. Para el caso de las comunidades en América Hispana, durante el periodo virreinal,

... la orden religiosa agustina no se limitó a su labor de conversión y de evangelización, sino que dentro de su programa también incluyó el establecimiento de una serie de escuelas, asentadas en los pueblos de indios, para inculcar en ellos los contenidos que le dan forma al entendimiento para pensar el mundo desde la cosmovisión europea (Aranda, 2009, p. 154).

Más allá de la música en las comunidades misioneras, está claro que la práctica musical es inherente también a la “recolección”. Así, monjas y monjes recoletos, de clausura o misioneros, siempre hacen uso de la música como una herramienta acompañante en la oración e incluso en la toma de decisiones para efectos de la orden.

Una manera de reconocer estos rasgos se logra elaborando un mapeo sobre la actividad musical en el Convento de la Merced en Cali entre 1900 y 1970 de la mano del acontecer cotidiano de las MAR, lo que obliga a seguir el rastro en varias direcciones. Por un lado, identificar físicamente los vestigios de esta ocupación, lo que se detalla en los instrumentos musicales, la iconografía y las partituras (en este caso la colección de la que trata este estudio), por otro lado, reconocer las monjas músicas de la congregación e indagar minuciosamente los registros de archivo del convento.

La inhabitación de las monjas en el convento implica la atención de ciertas actividades propias de la capellanía en la Iglesia de la Merced y sus dos capillas; celebración de eucaristías comunitarias diarias, preparación de fiestas propias de la congregación y del santoral católico. A esto se suma lo propio de la congregación, como el rezo del rosario y las horas canónicas. En estos acontecimientos siempre hay uso de la música. Actualmente, habitan en el cenobio las hermanas mayores que, si bien no se encuentran en tierras de misión, o en la labor educativa directa, sí ejercen un importante apostolado y tareas de acompañamiento espiritual a feligreses y vecinos de La Merced.

El mapeo sobre la música en el convento arroja tres elementos que lo identifican: los instrumentos musicales en el monasterio, las monjas músicas de la congregación y los registros de archivo del convento. Para efectos de este capítulo se centra la atención en la relación de la colección de partituras y los registros de actividad musical en el archivo del convento. Sin embargo, se

hace una invitación al lector a que en una visita al Museo de Arte Colonial y Religioso (Cali, Colombia), pueda conocer los instrumentos ahí presentes, que dan cuenta de la actividad musical: un piano vertical alemán que se ubica en la sala de recreo de la congregación; un órgano eléctrico *Mishall* (en mal estado); un armonio, que testifica su constante uso; y un órgano electrónico *Hammond*, que simula el sonido de los órganos de tubos; instrumentos todos fabricados antes de 1950; y más contemporáneos, un órgano *Yamaha* de los años 1970 y una guitarra acústica *Yamaha* de 2010. Esta última en uso.

Registros en el archivo del Convento

La consulta a documentos de archivo del Convento permite confirmar un corpus informativo sobre la actividad musical en el monasterio entre los años 1900 – 1970. En su gran mayoría, responde a interpretaciones en actos litúrgicos, fiestas propias y actos recreativos, realizados por las monjas, pero también se encontró el registro de cómo se vivió la música religiosa en la ciudad en el marco de congresos y eventos religiosos dirigidos desde la diócesis de Santiago de Cali (Valle del Cauca, Colombia).

En las pesquisas se encuentran registrados los mismos eventos año tras año, en distintos documentos que corroboran el uso de repertorios comunes y a la luz de la información de las fuentes se aprecia el manejo de cantos como son salmos, himnos y otras obras propias de la liturgia de las horas y de las misas.

En el siguiente mapa se aprecian los distintos documentos que permiten alimentar una construcción del hacer musical en el Convento, en el periodo en estudio. Ellos dan cuenta de cómo la permanencia y reiteración de ciertas acciones y labores, van conformando aquellos rasgos de la práctica musical de esta colectividad. Se distingue entonces que la música sacra es un elemento cohesionador de las órdenes religiosas, en cuanto su uso se da en celebraciones comunitarias como la misa o el rezo del oficio, y más allá de la orden religiosa católica, se comienza a particularizar con el hecho de ser una organización que sigue la espiritualidad agustiniana, regida por unas constituciones y una regla que obliga al empleo de ciertos repertorios propios de dicha orden. Éstos y las prácticas diarias de oración y trabajo se constituyen en atributos distintivos de la identidad congregacional. Por tratarse de un ejercicio exhaustivo, la consulta de estos registros, no se detalla en este capítulo, sin embargo, a manera de ilustración se comentan algunos de los hallazgos.

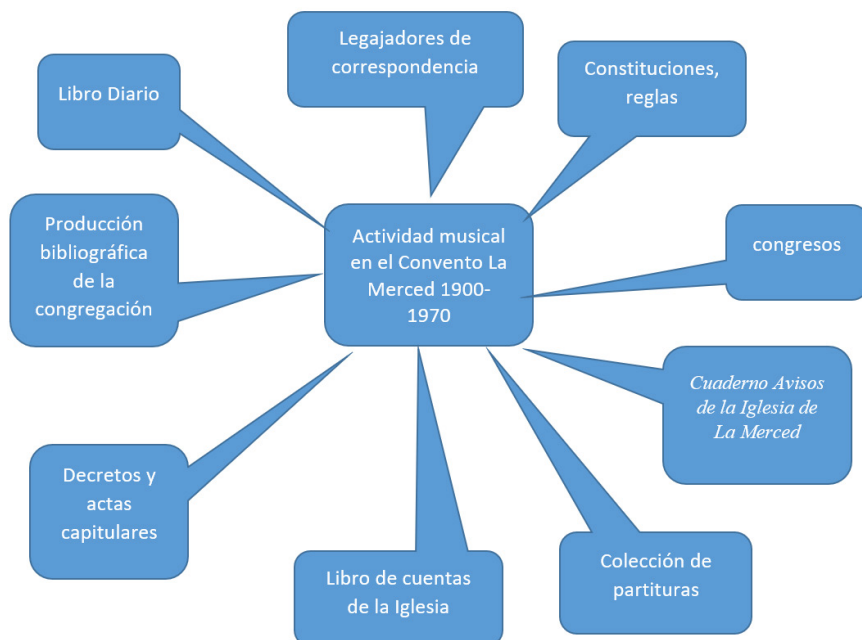


Figura 3. Mapeo de documentos. Elaboración propia.

Una revisión a las Constituciones y a la regla de los distintos momentos de esta congregación confirma el uso permanente de la música. Como ejemplo se puede citar la *Regla y constituciones de ermitaños de san Agustín, acomodadas a las religiosas de la misma orden*, publicadas en 1927. En el capítulo 1 de las constituciones, acerca del oficio divino en el numeral 4 se lee: “todas, pero principalmente la hebdomadaria¹⁴ y las encargadas de rezar las antífonas y entonar los salmos, deben registrar anticipadamente el oficio y el orden que ha de observarse al terminar” (p. 24). En la parte 2 sobre la admisión de las postulantes numeral 3: “las admitidas para coro, deben estar instruidas en leer latín, escribir correctamente y disponer de dote” (p. 35). Una significativa instrucción aparece en el capítulo sobre la elección de la priora: “Durante los nueve días que preceden a la elección, se hará después de laudes y vísperas el himno *Veni Creator Spiritus* y su oración *Deus qui corda* (p. 73). [...] el día de la elección después de cantado en la iglesia el *Veni Creator Spiritus*, se hace la votación [...] enseguida se repican las campanas y se cantará el *Te Deum*” (p. 75).

¹⁴ En los cabildos eclesiásticos y comunidades regulares, semanero, persona que se destina cada semana para oficiar en el coro o en el altar.

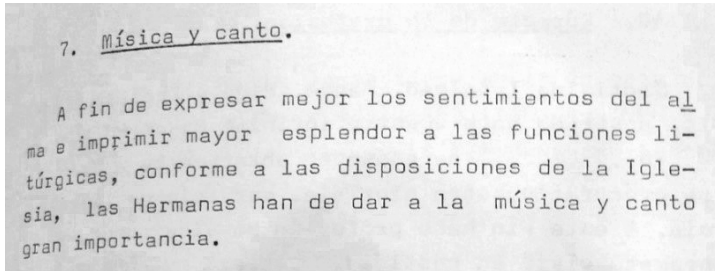


Figura 4. Detalle Actas de 1947

Fuente: *Libros de actas y constituciones*. Archivo Convento la Merced.

En las *Constituciones y ritual de las Misioneras Agustinas Recoletas* de 1969, por su parte en el numeral 63, se registra: “honren cada día a la santísima Virgen, reciten las antifonas *Nativitas tuas y crucem sanctam*, excepto cuando se cante la *Salve*. Sábados, y solemnidades y fiestas de la Virgen y de *san José*. Cántese la *Salve* y el *Joseph* con sus oraciones” (p. 23). Las orientaciones perviven aún en el ritual de la congregación de las MAR, publicado en 1990. Este libro plantea el seguimiento de las normas establecidas para los actos comunitarios, diarios, semanales, mensuales y en otras celebraciones. En las fiestas propias de la congregación, se cita que deberá cantarse el *Tedeum* por toda la comunidad, así como los himnos *Joseph*, *Nuestra Señora de la Consolación*, *Himno de la Congregación* y *Dios te salve* (p. 60). Además, en los capítulos (general, provincial y viceprovincial) menciona que se debían cantar el *Veni creator Spíritus*, *Te Deum Laudamus* y el *Magne Pater Agustín* u otro himno.

En el documento *Cuaderno Avisos de la Iglesia de La Merced 1940-1945*, constantemente aparecen referentes de prácticas musicales. Cada año, se registra en el mes de agosto el rezo de la novena a san Agustín, en donde hay también misa cantada. De igual manera, se referencian encargos de misas cantadas por el alma de algún difunto, que mencionan como misa gregoriana cantada, así como las misas cantadas de media noche los 24 de diciembre, entre otros. El registro de sus diarios y cuadernos evidencian que el oficio se cantaba en latín hasta antes del CV-II, y era frecuente el canto del *Magnificat*, el *Benedictus*, el *Tedeum*, el *Angelus*, el *Salve* y el *Joseph*.

Si bien las MAR son misioneras, al interior de sus prácticas diarias comunitarias, en las cuales se incluye la misa y la liturgia de las horas (por lo menos las horas canónicas Laudes y Vísperas), la música es un elemento constitutivo que refuerza la oración. La parte musical suele estar a cargo de alguna hermana, en el caso de que tenga formación musical, o se encarga diariamente a quien corresponda la organización de lecturas y cantos eucarísticos, o lecturas, salmos e himnos para la liturgia de las horas.

Estas partituras de la colección muestran un dinamismo, en el sentido que, aunque muchos de los cantos conservan el mismo texto, las líneas melódicas y los acompañamientos armónicos dan fe de las distintas temporalidades. Por ejemplo, el *Te Deum*, tan anunciado y mencionado, basado en el himno de Tomás de Aquino, inicialmente se cantó en latín, al estilo gregoriano, y con el paso del tiempo fueron creándose nuevas melodías que conservaban el texto; o incluso conservando la melodía original, se tradujeron al castellano, para ser cantadas así, luego de la promulgación del Concilio Vaticano II. De lo mencionado, hay muestras en las grabaciones en cintas magnetofónicas encontradas en la biblioteca del Convento.

Dentro de la colección de partituras, es imprescindible mencionar el manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado (1899-1984), quien desde 1934, copió manualmente partituras en un precioso cuaderno que contenía una miscelánea de obras religiosas, desde letanías marianas hasta villancicos de la tradición popular y misas de distintos momentos históricos. El cuaderno no siempre incluyó las fechas de copia de las obras, sin embargo, la continuidad del mismo se da, al identificar una misa en español, compuesta entre 1965 y 1968, es decir una obra posconciliar, que fue y sigue siendo interpretada en diversas comunidades católicas.

Son incontables los registros sobre el uso de la música y sobre la escogencia de cantos que se repiten año tras año en las mismas celebraciones, configurando un entramado que hila tiempo-espacio y propósitos unitivos. De manera que la práctica musical que se devela desde la colección de partituras, muchas de ellas con huellas y marcas, nombres y anotaciones, revelan a la luz de un buen cubero, cómo la partitura es y seguirá siendo una de tantas herramientas que puede usarse como fuente histórica para configurar una identidad colectiva.

7.5 *Ite, missa est.* Consideraciones finales

El documento musical, en el entendido de una amplia diversidad de materiales físicos (partituras, grabaciones, programas de mano, actas, entre otros), permite abordar un sinnúmero de oportunidades para consolidar investigaciones musicológicas a partir de lo que constituye un archivo. En este sentido, la partitura se convierte en una fuente histórica que contribuye a la construcción de una identidad congregacional.

En el estudio aquí descrito, de los documentos musicales que conforman el Archivo de las Misioneras Agustinas Recoletas, es preciso manifestar que las fuentes son múltiples y variadas, y que en esa construcción, la colección de partituras que se encuentra en la biblioteca de las MAR se constituyen en un archivo que permite comprender unas prácticas musicales que se muestran

como rasgo identitario de una congregación religiosa; sin embargo esto no hace exenta su vinculación con la vida cotidiana, más allá del claustro, de la ciudad misma. Las prácticas urbanas, como lo afirma De Certeau (2000), transforman el concepto de ciudad y reinventan lo cotidiano.

El estudio de archivos musicales se ha convertido en un asunto de interés desde la segunda mitad del siglo XX; porque, de manera particular, los archivos musicales religiosos han sido tratados ampliamente en el caso de las catedrales europeas e hispanoamericanas, pero los estudios de archivos conventuales son apenas un tema en desarrollo; de igual manera, porque compete a diversas disciplinas el abordaje de estos objetos de estudio. Se trata entonces de una musicología histórica que debe dialogar con la historia de la religión, la historia urbana y la historia cultural, ya que estas congregaciones se encuentran geográficamente inmersas en ciudades a la vez que basan su práctica en un importante legado musical que data incluso de la Edad Media, momento en el que se agrupaba la documentación musical en el código del canto llano y se ubicaban incluso en arcas, salas capitulares o sacristías, y que, con el paso del tiempo, pasaron a convertirse en elementos custodiados más allá de lo artístico, como objeto de valor comunitario. Pero, en el caso de la ciudad de Cali, la custodia de estos bienes materiales no ha sido un asunto de gran trascendencia. Como registro de sus archivos, correspondencia y actas, entre otra documentación, emergen estas cuestiones de prácticas musicales, que develan diversos asuntos más allá de la musicalidad en sí misma.

Las congregaciones religiosas se identifican por comprender y construir valores e imágenes que constituyen un marco normativo de grupo y que se convierten en un elemento de unión, que los hace homogéneos y que muestran un predominio de lo colectivo sobre lo individual, como lo afirma Habermas (1987). Es esto lo que permite comprender las órdenes religiosas como identidades colectivas, en las que algunos rasgos las hacen diferenciadoras de otras similares y quizá con el mismo objetivo de constitución.

La música y su práctica, en el caso de los conventos agustinos, ya sean de misión o recolección, o de misión y recolección, son un elemento que contribuye a construir esa identidad congregacional. Esto puede verificarse desde diferentes puntos de proximidad. Basta con asistir a una celebración litúrgica y encontrar en ella la participación musical, o con visitar un convento como el del desierto de la Candelaria en Boyacá, el Escorial en España, la capilla de Ostia Antica, o cualquier otro cenobio agustino, para darse cuenta de que la música ha estado ligada a su devenir histórico. De igual forma, cuando se puede indagar más a fondo el hacer cotidiano y ordinario de un convento femenino se encuentra presente el canto, con un menú amplio de ofertas que

alimentan el espíritu, como los cantos de la liturgia de las horas, los cantos de la misa y hasta los cantos de acción de gracias por los alimentos.

La reiteración de obras, en los distintos libros y manuscritos, confirman la presencia de repertorios comunes a la congregación y, desde una mirada más amplia, en obediencia a las reglamentaciones pontificias, se comparte y encuentran similitudes con la música de otras congregaciones.

La mirada a la historia musical en conventos femeninos es un proceso en construcción que apenas comienza en Colombia, mientras que en otros lugares del mundo cuenta con una trayectoria importante, principalmente en momentos del periodo virreinal en América, la Edad Moderna en Europa y algunos trazos del periodo republicano.

Las fuentes encontradas dan cuenta de un hacer musical en el convento, que se relaciona con lo que sucede temporalmente, no solo al interior de la congregación y el mundo católico, sino que también permea y se alimenta del acontecer local. Por lo que la musicología urbana, pasa a ser un elemento que contribuye a comprender estos sucesos y objetos de investigación.

Actualmente, la conformación de archivos está mediada por una apuesta de digitalización documental, en ocasiones sistemática y en otras carente de rigurosidad para su conservación. Aunque un archivo no necesariamente implica una historiografía minuciosa, sí permite recuperar el registro de un hecho musical, ya sea sonoro o escrito, invitando a recordar que, en lo cotidiano, simple y llano, habitualmente, se pasa desapercibido todo un cúmulo de historia y significado. La música puede ser, desde su partitura, una herramienta para proveer toda esta información, además de la consulta de fuentes, oportunidades para continuar el intento de responder cuestiones sobre “nosotros” mismos.

- Aranda Juárez, B. (2009). La educación en los religiosos agustinos del siglo XVII. *Destiempos.com*, 3(18), 144-176. <http://www.destiempos.com/n18/aranda.pdf>
- Baker, G. (2003). Music in the convents and monasteries of colonial Cuzco. *Latinamerican Music Review* 34(1).
- Bejarano Pellicer, C. (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Bombi, A., Carreras, J., & Marín, M. (2005). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Universidad de Valencia.
- Burke, P. (2004). *¿Qué es la Historia Cultural?* Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Cabezas Bolaños, E. (2005). La organización de archivos musicales marco conceptual. *Información, Cultura y Sociedad*, 13, 81-99.
- Carter, T. (2005). El sonido del silencio, modelos para una musicología urbana. En M. Marín López; A. Bombi, y J. Carreras López (Eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Universidad de Valencia.

- Constituciones y Ritual de las MAR (1969).
 Córdoba Restrepo, J. F. (2015). *En tierras paganas. Misioneros católicos en Urabá y La Guajira, Colombia, 1892-1952*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1, Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Giménez, G. (2000). Identidades étnicas: estado de la cuestión. En L. Reina (Ed.), *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XXI*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Nacional Indigenista, Miguel Ángel Porrúa.
- González, J. P. (2009). Musicología y América Latina: una relación posible. *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*, 10, 43-72.
- GTCCPB. (2010). *Manual de música notada*. Consejo de Cooperación Bibliotecaria, Grupo de Trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/6041/1/MusicaMARC-jun2010conM.pdf>
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa, Vol. 1*. Taurus.
- Iglesias Martínez, N. & Lozano, I. (2008). *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Biblioteca Nacional de España. Ministerio de Cultura.
- Kendrick, R. (1996). *Celestial sirens: nuns and their music in early modern Milan*. Oxford Monographs on Music, Clarendon Press.
- Lawson, C. (2009). *Interpretación histórica de la música*. Alianza Música.
- Lawson, C. (2011). La interpretación a través de la historia. en J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. Alianza Música.
- Londoño, M. J. MAR (2005). *Ensayo histórico Misioneras Agustinas Recoletas*. Leganés, España.
- Marín, M. Á. (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Edition Reichenberger.
- Marín, M. Á. (2014). Contar la Historia desde la periferia musical y ciudad desde la musicología urbana. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 2, 10-30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4915842>
- Melo Ángel, C. (2013). *El documento musical en los procesos de salvaguardia del patrimonio musical colombiano, el centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura*. [Tesis de Maestría no publicada]. Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/13997>
- Mercado Maldonado, A. & Hernández Oliva, A. V. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia*, 17(53), 229-251. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352010000200010&lng=es&tlng=es.
- Misioneras MAR (2019). <http://www.misionerasmar.org>
- Paredes, S. MAR (2004). *Agustinas Terciarias Recoletas. Primera comunidad religiosa caleña*. Carvajal.
- Prada Dussán, M. (2014). Aproximación al sentido de la palabra música en las obras de San Agustín. *Franciscanum 161(LVI)*, 17-49.

- Regla y Constituciones de la Orden de Ermitaños S. Agustín, acomodado a las religiosas de la misma orden. (1927). Imprenta del Pacífico.
- Reyes Gallegos, A. M. (2016). Los acervos de documentos musicales. ¿Libros raros, libros especiales? *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, 30(70). <http://revb.unam.mx/ib/index.php/ib/article/view/57609/51749>
- Serna, J. & Pons, A. (2013). *Historia cultural. Autores, obras, lugares*. Ediciones AKAL.
- Strauss, A. & Corbin, J. (2012). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Tilley, C. (2006). *The handbook of material culture*. Sage Publications.
- Torres Mulas, J. (2000). El documento musical: ensayo de tipología. *Cuadernos de documentación multimedia*, 10. <http://www.ucm.es/info/multidoc/revista/um10/paginas/pdfs/Jtorres.pdf>.
- Villegas Rodríguez, M. (2011). El monasterio de agustinas de Hipona (s. IV-V): comunidad de oración y estudio. *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular Simposium* (XIX Edición). San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1.

8. De la musicología a la sociedad: interpretando críticamente las estrategias de la propaganda musical nazi

■ Sebastián Wanumen Jiménez

*El presente escrito*¹ propone que una de las labores de la musicología y la historia de la música en el aula de clase sea fomentar y desarrollar el pensamiento crítico. Dado el fácil acceso a la información y sus complejas tendencias de mediación en el presente siglo, se sugiere que desde el estudio de las manifestaciones musicales se promueva el juicio crítico de los productos culturales y artísticos. Teniendo en cuenta que la música es un medio efectivo para la difusión de ideologías, muchas veces enmascaradas en el contenido estético y afectivo, es necesario que los propósitos e implicaciones de las músicas y sus prácticas sean escrutadas desde el criticismo, la crítica literaria y la musicología crítica e histórica. En otras palabras, se necesita del pensamiento crítico para evaluar las manifestaciones y prácticas culturales, ya que estas pueden influenciar las relaciones humanas de manera significativa; y, por ende, la musicología debe asumir un papel activista en el aula de clase fomentando un análisis que vaya más allá del texto musical². De tal manera, se propone que un ejercicio, a modo de estudio de caso, para afinar la crítica de los productos culturales (y a su vez el pensamiento crítico³), es diagnosticar el *modus operandi* de la música de propaganda nazi. Adicional a esto, se postula que los proble-

1 Un agradecimiento especial a Daniela Montoya quien leyó diligentemente el borrador final de este documento y a Toby Thacker (Universidad de Cardiff) quien comentó generosa y extensamente sobre la temática y el trabajo histórico acá presentado.

2 Es importante mencionar que, en Colombia, no todos los profesores de historia de la música son musicólogos o etnomusicólogos, más esto no debe ser una barrera o un desaliento para que se puedan involucrar activamente en tal propuesta. Lo mismo aplica para quienes hacen historia del arte o similares, pues la invitación aquí es la de combinar el análisis de las manifestaciones culturales, tanto folclóricas como artísticas o populares (si es que hay caso para tal división), con el pensamiento crítico y el propósito de pensar los problemas reales y locales a los que se ven los sujetos enfrentados en la cotidianidad.

3 Las posturas sobre pensamiento crítico de las cuales parte este artículo se han referenciado en Ennis (2016, 7-8) y Hitchcock (2018).

mas del distante pasado, así como los globales, pueden estar situados aún en el presente y en la localidad de los contextos propios. Por tal motivo, se presenta también como ejemplo la marcación y rechazo de la alteridad en el contexto local-presente al mencionar el antisemitismo en Colombia.

Antes de introducir la estructura de la investigación aquí comunicada, es importante aclarar que la justificación de este escrito dentro de un libro colombiano dedicado a la revisión documental en la investigación en música y no en una revista de estudios judaicos o una publicación de historia europea del siglo XX, obedece a la necesidad de conectar la academia con los asuntos urgentes de la vida social contemporánea. ¿Cómo el escudriñamiento de un archivo o la interpretación hermenéutico-histórica de una pieza documental sobre música ayuda, no a entender una sociedad del pasado, sino a comprender los problemas del presente? En otras palabras, se debe buscar que el ejercicio intelectual e historiográfico sea alimentado por la rigurosidad metodológica documental, pero que a su vez, prevea una aplicación en las necesidades del propio contexto. Por tal razón, se parte de una revisión teórica sobre la urgencia de la actualización de los objetivos de la musicología, mientras se aborda una descripción metodológica sobre la documentación y, prosiguiendo, se llega a una conclusión interpretativa para suscitar la reflexión sobre el entorno colombiano.

De tal manera, el proceso descrito anteriormente inicia con las proposiciones de la musicóloga estadounidense Bonnie Gordon, quien considera que la musicología puede ser una herramienta para revelar las expresiones culturales que incitan el rechazo al otro. Una vez justificado el papel activista de la musicología, se exponen los procedimientos metodológicos con los que se abordó el estudio de caso (la propaganda en la música nazi). Principalmente se menciona cómo la revisión documental y su diversificación metodológica es necesaria para la investigación musicológica, tanto histórica como crítica. Tras introducir el estudio de caso, se demuestran los mecanismos propagandísticos con los que las actitudes de ataque al otro se propagaron en la Alemania Nazi. Para terminar, se observarán algunas expresiones culturales tanto históricas como presentes que demuestran la latencia de la marcación y el rechazo al otro en el contexto colombiano, esto para proponer que a través del estudio de la historia de la música y su documentación es posible abordar problemáticas sociales actuales.

8.1 El objetivo social de la musicología: fundamentos teóricos

Pasado-presente, global-local

A pesar de que los estudios musicológicos enmarcados en la teorización posmodernista avanzan con gran rapidez y se entienden cada vez más las músicas en sus diferentes contextos de acción; la plétora de eslóganes románticos, idealistas y engañosos sobre esta son una realidad peligrosa en el mundo neoliberal⁴. Por ejemplo, las estrategias de la mercadotecnia y publicidad empleadas por las instituciones musicales describen la música como un lenguaje universal con la capacidad de impactar positivamente, y por esencia propia, la vida de los humanos. Así, las instituciones educativas en su publicidad le adjudican a la música una capacidad transformadora *per se*, que haría a los estudiantes disciplinados, solidarios, tolerantes, etc. Sin duda alguna, la música puede tener una gran influencia en la formación de las características positivas de los sujetos, además de un poder curador que se va revelando en la actualidad con los avances de la musicoterapia. No obstante, la música, a pesar de todo, es un objeto creado y manipulado por humanos con intenciones específicas y que no discierne por sí sola entre personas buenas y malas, altruistas y egoístas. Es por esta razón que la musicología, y su labor pedagógica en las aulas educativas, debe procurar incentivar la reflexión crítica respecto a la música que se escucha, se apropia, se consume, etc.

En el coloquio de 2018 de la *Revista de la Asociación Americana de Musicología (JAMS)*, titulado *Violencia sexual en la ópera: Academia, pedagogía y producción como resistencia*, se hace un análisis de la recepción social y artística que han tenido algunas de las óperas que contienen escenas de acoso sexual y violación: *Don Giovanni*, *El rapto de Lucrecia*, *El rapto de Europa*, *Rigoletto* y *Lady Macbeth of Mtsensk* (Cusick & Hershberger, 2018). Escenas que no son escasas y que evidencian la condición privilegiada del género masculino. Las consideraciones de tal publicación tratan las diversas críticas que deben adoptar quienes se ven involucrados con la ópera en las aulas de clase, es decir ¿cómo se enseña tal repertorio si se quisiera? O, por el contrario, ¿se debe eliminar dicha música del currículo? La labor de los profesores no es apartar a los estudiantes de aquellos títulos o escenas, pues esto sería censura, ni desvirtuar la construcción técnica de las obras o prevenirlos de la apreciación estética del mencionado repertorio. Pero tampoco se puede suponer que enseñar desprevenidamente este repertorio no los impactará. Mientras algunos de ellos se harán preguntas

⁴ Desde tortura (Cusick, 2006), o como elemento normalizador en términos foucaultianos (Baker, 2014), hasta una actividad cotidiana y método de supervivencia (Rouget, 2011), los usos y roles de la música abarcan un espectro infinito de actividades humanas.

críticas al respecto, otros ignorarán las implicaciones que tiene diseminar ingenuamente tales historias. En su aporte al coloquio, Bonnie Gordon, atribuye las manifestaciones de *Unite the Right*⁵ a la incapacidad de las instituciones de Virginia y Charlottesville de “reconocer los símbolos culturales que pronto transformarían a criaturas del inframundo del internet en gente real marchando con antorchas y cantando” (2018, p. 236). Por la anterior razón, Gordon afirma estar convencida que:

...si podemos enseñarles a los estudiantes a interpretar los símbolos en las óperas que ellos estudian, tal vez nosotros podamos darles un arma [de defensa] en la guerra cultural en contra de los campus universitarios. La misoginia y la cultura de la violación que reverbera en la tradición operática también sirve como una droga de inicio a los movimientos nacionalistas blancos que saltan de sus cavernas en el internet al mundo real (2018, p. 236).

Finalmente, Gordon concluye que las difíciles discusiones sobre violación sexual en las óperas que más gustan son una manera de entender las relaciones entre los símbolos culturales y las acciones humanas, y que, a la larga, buscan prevenir la circulación de las banderas confederadas, los símbolos nazis, las arengas supremacistas y la materialización del odio (Gordon, 2018)⁶.

Conforme a lo anterior, la musicología puede asumir el activismo en el aula de clase con carácter tanto correctivo como preventivo a través de la discusión crítica de los símbolos y significados culturales de la música. Así, actitudes como la misoginia, el chovinismo, la intolerancia política e ideológica, la homofobia o el antisemitismo pueden ser evaluadas a través del análisis histórico-musicológico, tanto en la perspectiva global como en la perspectiva local. Esto último, es de gran importancia, porque comúnmente, y a pesar de la globalización, se suele hacer caso omiso a las conexiones que existen entre los fenómenos locales y sus orígenes globales y viceversa. Por esta razón, es que este texto, además, pretende fomentar el estudio crítico en las aulas de clase de las manifestaciones culturales que se presentan, sin conexión aparente con las realidades locales. Es decir, la justificación obedece a la convicción de que el contenido de las historias del arte y de la música incluyan un espacio sustancial y significativo para el ejercicio crítico y no se limite a la descripción cronológica y técnica de las expresiones culturales y, especialmente, musicales. Pero a su vez, invita a los académicos para que observen los fenómenos cotidianos de las realidades locales contemporáneas que son producto de

5 Manifestaciones en Virginia (EE. UU.) de extrema derecha, en las que participaron supremacistas blancos, nacionalistas blancos, neo-confederados, miembros del Ku Kux Klan y neonazis, que resultaron en actos de violencia y la afectación física de varias personas, incluyendo una persona fallecida

6 Para justificar dichas afirmaciones no se presentará un aparato teórico sustancial, ya que el objetivo, más que teorizar, es justificar la acción social a través de las humanidades en las instituciones educativas.

una macro-estructura globalizada y para que construyan explicaciones que sean diseminadas no solo a través de su quehacer investigativo sino en su oficio docente.

8.2 La documentación musical y la musicología histórica y crítica. Fundamentos metodológicos

Tras exponer la importancia de la relación de la musicología y el quehacer docente para el uso de la historiografía como herramienta de construcción de sociedades más tolerantes, se presenta a continuación la metodología empleada. Para el estudio de caso se usó la evaluación documental de la musicología histórica, así como las herramientas metodológicas de la interpretación hermenéutico-histórica de la musicología crítica (Bread & Gloag, 2005). Es así como, las lecturas generadas en el estudio de caso son posibles gracias a la revisión documental. Dicha revisión, sin embargo, adopta una forma particular debido a las nuevas maneras de circulación de la documentación que se constituye como fuente primaria. Mientras que la exploración tradicional del archivo físico e *in situ* sigue siendo un procedimiento valioso, la contemporaneidad ha abierto las puertas a otras maneras de proceder, entre estas, la *adquisición de fuentes primarias*, la *exploración de los archivos virtuales* y de las *bibliotecas colectivas*.

Mientras que la adquisición de fuentes primarias en el pasado dependía de múltiples factores difícilmente logrables, la creación del comercio electrónico ha facilitado la compra y venta de productos bibliográficos y documentales rompiendo con ciertas barreras económicas, y espaciotemporales. Compañías alemanas como Booklooker o Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher (catálogo central de anticuarios de libros) permiten a los musicólogos adquirir fuentes primarias raras y/o antiguas que son relevantes para sus investigaciones. Por ejemplo, la presente investigación usa recurrentemente una serie de libros impresos en Alemania entre 1930 y 1940: *Das Neue Soldatenliederbuch*, serie que fue adquirida a través de estos dos portales. Por otra parte, los archivos virtuales hoy son también un repositorio vital para los investigadores. En el caso de la música, proyectos como el Center for Computer Assisted Research in the Humanities (<http://ccarh.org/>), de la Universidad de Stanford, ha logrado acercar a estudiosos de la música a documentos (epistolarios manuscritos, partituras y bocetos manuscritos, primeras ediciones, entre muchos otros) que se encuentran a miles de kilómetros de su ubicación. Asimismo, las bases de datos no especializadas albergan material valioso que puede ser fundamental en una investigación que parte de las fuentes primarias. El presente texto, por ejemplo, usa de manera continua la novena edición del *SS-Liederbuch*, libro de

origen alemán impreso en los años cuarenta y cuya versión digitalizada está depositada (con acceso libre) en Internet Archive (<https://archive.org/>).

Por último, es importante anotar que colectividades (estudiosos, partidarios, aficionados) de distintas temáticas crean además sus propios repositorios online; colectividades que pueden ser tanto filantrópicas como misantrópicas, como en el caso nombrado a continuación. La versión de “El Talmud Desenmascarado” fue encontrado gracias a las publicaciones de dichos repositorios colaborativos. Tal documento, sin embargo, puede ser también consultado en la Biblioteca Luis Ángel Arango - BLAA y su red de bibliotecas (Banco de la República de Colombia). Es importante mencionar que, a diferencia de las copias de la BLAA, la versión encontrada online presenta un sello (mostrado posteriormente en la imagen 7) que es importante para la interpretación hermenéutica-histórica, pues reconfirma ciertas especulaciones planteadas más adelante. Consecuentemente, la adquisición de fuentes primarias, la exploración de los archivos virtuales y de las bibliotecas colectivas, como ejercicios de revisión documental, son procesos esenciales para proseguir con la interpretación crítico-histórica de los artefactos musicales (canciones, partituras y libros) usados en esta investigación.

Estudio de Caso: Propaganda, música, identidad alemana y naturaleza

La sección que sigue es un estudio de caso basado en la evidencia documental recolectada, como se indicó en la sección anterior. En este análisis se interpretan ciertas expresiones culturales y musicales que generaron situaciones de injusticia social. El objetivo principal de esta sección es, mientras se revisa la documentación musical histórica, poner en uso el aparatage crítico musicológico para entender cómo la propaganda aliena la cultura nativa y las tradiciones folclóricas con fines perversos.

Una de las preguntas irresolutas y paradójicas de la segunda guerra mundial es si los cerca de ochenta millones de habitantes que tenían los territorios germanoparlantes para 1939 estaban de acuerdo con el exterminio programático de ciertos humanos categorizados por su religión y supuesta etnia. Obviamente, no se puede llegar a una solución totalizadora y menos simplista, pues sería un insulto tanto para la comunidad judía como para el pueblo alemán. En la Alemania Nazi hubo tanto oposición rotunda, como personas envueltas en un estado en el que ser la oposición era un riesgo mortal; por lo tanto, las actitudes del pueblo son entendibles, y más si se evalúa con la posterior *Denazificación* (Monod, 2005). Mas como se hace imposible responder esta pregunta con certeza, se puede, en cambio, evaluar los métodos y estrategias con las cuales el Partido Nazi - NSDAP (Partido Nacionalista Obrero Alemán) intentó ganar la aceptación masiva. Por ende, el objetivo de

lo que prosigue no es evaluar la efectividad de la propaganda, sino estudiar su *modus operandi*, sobre todo, a través de un medio tan sensible como la música y el folclor. Adicionalmente, se demostrará que las ideas sobre la naturaleza y el medio ambiente encapsuladas por la música folclórica fueron también incluidas extensamente en la propaganda para lograr una mayor aceptación de la ideología nazi. En otras palabras, se propone que la propaganda aliena ciertas características de la identidad germana del momento, para ponerlas al servicio del proselitismo político extremista.

Durante el Tercer Reich, Como Theodor W. Adorno (2002) lo ha comentado extensamente, el Partido Nazi – NSDAP fomentó la creación e interpretación de música que pertenecía al pueblo idealizado ario, o *Volke* en alemán. En este sentido, poetas, compositores, arreglistas y editores, quienes fueron tanto simpatizantes del nazismo o, simplemente, estaban involucrados por las circunstancias políticas generales de aquel tiempo, entendieron el adjetivo *Völkisch* como “simple”, “inmediato” y, sobre todo, tradicional (Adorno, 2002). De tal manera, usar las expresiones e imaginarios folclóricos como propaganda fue una estrategia que empleó elementos de la identidad alemana arraigada en la consciencia colectiva. Por tal motivo, en esta segunda parte se explora cómo la percepción del medio ambiente (entendido tanto como la apreciación del paisaje como de la experiencia de estar rodeado por la naturaleza), es un elemento significativo del *Deutschtum* (alemanidad)⁷. Este estudio también evalúa las diversas maneras en las que la percepción alemana de lo natural fueron incluidas en la propaganda, influenciado a los seguidores del NSDAP, y en general a los alemanes, y cómo este partido buscó conseguir el apoyo y la aprobación de los propósitos expansionistas del Tercer Reich, o lo que se conoció como el *Lebensraum* (Adam, 1992). Por ende, se propone que las canciones de la propaganda nazi emularon los *topoi* (temas literarios recurrentes) de la música folclórica alemana. Los propósitos y las connotaciones del lenguaje *völkisch* fueron alienados con el objetivo de satisfacer las necesidades de la propaganda ideológica.

Una explicación de la efectividad de la música vocal como propaganda es la presencia del lenguaje musical (su constitución acústica) y el lenguaje verbal (la constitución semántica). Pero adicionalmente, otro elemento que hace a la música un medio efectivo de propaganda fue el hecho de que la alemanidad alrededor de 1930, así como lo sigue siendo hoy en día, fuera directamente relacionada con musicalidad. En el capítulo introductorio a *Música*

⁷ La traducción de la palabra *Deutschtum* no se encuentra registrada en el DRAE. Algunos autores la traducen como “alemanidad” (Ferrary, 2012), mientras que otros se refieren a “alemanidad” (Gómez, 2017; Rivas, 1995). En el presente escrito se seguirá la traducción como alemanidad, ya que existe como precedente en la literatura colombiana (Gómez, 2017)

e identidad nacional alemana, Celia Applegate y Pamela M. Potter (2002b) afirman que, “para las audiencias de hoy, las palabras alemán y música se fusionan tan fácilmente en un solo concepto que su conexión es difícilmente cuestionada” (p. 1). Applegate y Potter (2002a), a través de un recuento histórico, muestran las recurrencias desde finales del siglo XVII de esta noción de musicalidad como una característica fundamental de la identidad alemana. Toby Thacker (2007), también ha demostrado que antes de 1945, la idea de que los alemanes eran los protagonistas de la escena musical del mundo era ampliamente aceptada. No obstante, para 1933, diferenciar entre identidad alemana en términos de nación y estado era problemático, si no imposible, por los constantes y abruptos cambios geopolíticos. Antes del Tercer Reich, los objetivos políticos de unificar los territorios alemanes fueron siempre causantes de discordia en las diferentes regiones alemanas (Applegate & Potter, 2002a; Kolb, 2004)⁸. Por tal motivo, es importante subrayar que el sentido de identidad alemana, y especialmente en el caso de la identidad musical, será entendida en este escrito como una identidad definida por el uso de un lenguaje común y manifestaciones culturales similares, y no como un estado político cohesivo. En otras palabras, para el tiempo de la República de Weimar, las tierras alemanas sentían que tenían características y expresiones culturales (como la música) que la hacían trascender sobre las barreras geográficas de los estados.

Anthony D. Smith (1993) sugiere que la nación y el estado son diferentes conceptos que inclusive suelen presentar una “falta de congruencia”. Para Smith, nación es “una población humana autodeterminada que comparte un territorio histórico, mitos comunes y memorias históricas, así como una cultura pública y masiva, una economía común con derechos y responsabilidades legales acordadas para todos los miembros” (1993, p. 14). Recientemente, las humanidades han enfatizado esta distinción. Por ejemplo, Pascal Grosse menciona tres categorías: ciudadanía, nación y nación-estado. A pesar de que las tres están estrechamente relacionadas, “nunca colapsan en un único concepto coherente, sino que se refieren a diferentes registros de la esfera política y legal” (2007, p. 181); también, indica que lo más importante es que “una nación no tiene fronteras territoriales, en contraste a la nación estado” (Grosse, 2007, p. 181). Estos planteamientos permiten pensar en retrospectiva, en una identidad alemana (durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarenteno del siglo XX), independiente de las muchas formas de estados adoptadas por las tierras alemanas (Estado Federal de Austria, Reino Alemán, etc.). Con base

⁸ Haciendo un paralelo entre el sentido de alemanidad de los músicos y los cambios políticos en los diferentes territorios alemanes, Applegate y Potter (2002a) demuestran que tales aspectos no siempre coinciden. Similarmente, Eberhard Kolb (2004) sugiere que durante la República Weimar había diversos partidos con ideas diferentes acerca de lo que el *Deutsches Reich* [Reino Alemán] debía ser en términos de Estado.

en la diferenciación entre nación y estado, y reconociendo que la identidad nacional puede ser construida por múltiples factores, es posible evaluar cómo la relación de la apreciación alemana del medio ambiente fue crucial tanto para las artes antes del Tercer Reich como para las canciones nazis usadas para la propaganda.

Una de las singularidades de la relación entre la apreciación del medio ambiente y la música, es que puede ser rastreada históricamente, tanto en la “música artística” [*Kunstmusik*] como en la música folclórica [*Volkmusik*] de los territorios germano parlantes. La naturaleza como objeto del arte y expresión folclórica, sin embargo, no es exclusiva de la cultura alemana y, de hecho, se presenta en diversas culturas del mundo. No obstante, las expresiones culturales alemanas han dado especial atención a la representación de la naturaleza, así como al estar en la naturaleza (rodeado por esta). Por ejemplo, Raymond Monelle (2006) y Andrew Haringer (2016) han discutido la presencia de “tópicos” (estilos musicales en forma de texturas, sonidos o ritmos que significan lugares, culturas o actividades, aún usados fuera de contexto), en la música instrumental alemana de comienzos del siglo XVIII. Tanto Monelle como Haringer notan que las referencias del paisaje pastoral o las actividades en los bosques (como la caza) adoptaron sonidos musicales y así se convirtieron en tópicos musicales (esto a través de un proceso de significación y mediación mucho más complejo, pero para los objetivos presentes se ofrece solo una descripción brevísima). Para final de siglo, los compositores ‘clásicos más alemanes’ habían incluido estos tópicos en sus composiciones. Ludwig v. Beethoven, por ejemplo, incluye el tópico pastoral en su Sinfonía No. 6 en Fa mayor, Op. 68; Haydn también hace uso extenso de los cuernos de caza en sus sinfonías, expresando los tópicos de los bosques. Pero también en el caso de la teoría de la música, eruditos del siglo XVII como Athanasius Kircher, por ejemplo, justificaron muchos de sus postulados sobre la música a través de la observación de la naturaleza. En su *Musurgia universalis*, uno de los más importantes tratados de la época, Kircher compara el llamado de algunas aves y el llamado de los folívoros (perezosos) con líneas melódicas musicales y escalas hexacordales (Head, 1997).

En el caso de la música folclórica, Philip V. Bohlman (2002) ha demostrado la importancia del paisaje en la música popular de diferentes regiones de los territorios germanoparlantes. La serie de cuarenta y cuatro volúmenes de las Canciones del paisaje [*Landschaftliche Volkslieder*] es una colección de canciones tradicionales alemanas alusivas a los entornos naturales compilada entre 1924 y 1972. A través del análisis de esta colección, Bohlman también comenta que las canciones folclóricas y sus referencias a los paisajes son un elemento de la identidad nacional alemana.

Por otra parte, la literatura alemana y la filosofía también han referenciado ampliamente la naturaleza. El movimiento literario del *Sturm und Drang* [tormenta y pasión] tiene como ideal estético la expresión libre, la subjetividad y las emociones pasionales. La polisemia de la palabra alemana *sturm* es un ejemplo interesante de cómo las emociones en las artes alemanas son relacionadas con fenómenos naturales. De acuerdo con el Diccionario de la Academia de las Ciencias y las Humanidades de Berlín-Brandemburgo, desde la edad media la palabra *sturm* significa tanto un fenómeno atmosférico (tormenta) como un ataque o una reacción contundente (“DWDS – Sturm”, s.f.). Johann Wolfgang von Goethe, uno de los escritores más reconocidos del idioma alemán y miembro de este movimiento, epitomiza la recurrencia de la naturaleza en la literatura germánica. Por ejemplo, sus novelas *Afinidades electivas* o *el viaje a Italia* manifiestan diversas emociones a través de la apreciación del paisaje (McCormick, 1988; Neumeyer, 1947). También, en el caso de la filosofía, Donald Burke ha demostrado que los filósofos alemanes como Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel o Adorno han privilegiado los discursos relativos y referencias a la naturaleza dentro de sus teorías estéticas (Burke, 2009).

Es así como la propaganda nazi logra encontrar dos elementos esenciales en la identidad cultural alemana: la música y el aprecio por la naturaleza. De tal manera, la música no solo es un medio efectivo, en términos generales, sino que también hace parte de la construcción identificativa de alemanidad. Igualmente, la estrecha relación con la naturaleza es entendida por los ideólogos nazis como un tema constitutivo de la alemanidad, pero que además está relacionada e incrustada en las artes y la música (Figura 1).

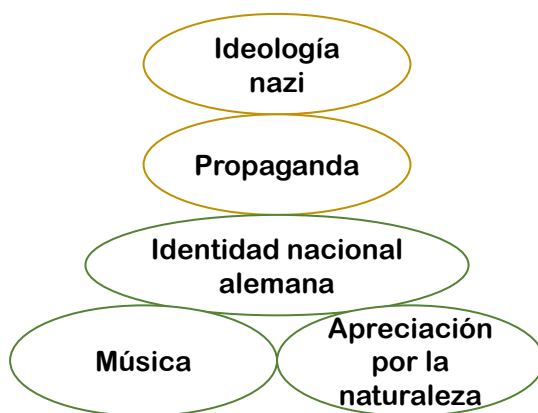


Figura 1. Flujo de los vínculos entre nazismo, propaganda, identidad, música y apreciación por la naturaleza.

Así pues, la propaganda nazi explota un conjunto de referencias de ideas, situaciones, imágenes que aparecen continuamente en el folclor alemán. Tal conjunto será referenciado como *topoi* (plural de *topos*). El término *topos* proviene de los estudios de crítica literaria y denota un “lugar común”, en otras palabras, una mención o referencia que aparece comúnmente en la literatura occidental (Baldick, 2015; Hunter, 1991; Mikics, 2007). Los *topoi* usados en la música de propaganda nazi son principalmente tres: *der Sturm* (la tormenta y su conjunto polisémico), el paisaje y el amor romántico. Aunque los dos primeros están directamente relacionados con la naturaleza, como se comentará más adelante, el amor romántico generalmente interactúa con los elementos del paisaje. Ahora bien, antes de proponer el mecanismo en el que la música de propaganda nazi emplea los tres *topoi anteriores*, es necesario hacer algunas menciones sobre las fuentes primarias, su historia y su localización dentro del contexto de la Alemania Nazi.

Las fuentes primarias y su contexto

Investigadores han sugerido que existen varios mitos alrededor de la vida musical en Alemania Nazi. Por ejemplo, Potter duda sobre la popularidad y el reconocimiento diseminado de las marchas militares nazis. De la misma forma, la “Alemanización” o “Nazificación” de la vida musical nunca fue guiada por principios uniformes y centralizados (Potter, 2007). El intento de restringir y coordinar la música siempre fue una difícil tarea; en parte por las diferentes oficinas y los numerosos líderes que tenían incidencia en el control de la música (Levi, 1996; Steinweis, 1991). De hecho, los organigramas operativos eran diseñados de manera centralizada, pero muchas de las políticas eran adaptadas a nivel regional y local. Además, existían diversas agencias que tenían que ver con la música, pero estas no lograban lineamientos estandarizados; entre aquellas, el *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP) [Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda] liderada por Joseph Goebbels, la *Dienststelle Rosenberg* (también conocida como Amt Rosenberg) [Departamento Rosenberg], Alfred Rosenberg y el *Reichserziehungsministerium* [Ministerio de Educación del Reich], Bernhard Rust. Así, la creación de varias instituciones nazis que observaban la música generó desacuerdo respecto a las políticas de censura, a la tipificación del repertorio y al veto o promoción de compositores. Pero a pesar de las disputas entre las autoridades del partido, se puede aún observar que varias composiciones nazis, grabaciones, partituras y cancioneros salieron a la luz y que, además, gozaron de gran difusión; de los cuales se destacan los *Soldatenlieder* [canciones de soldados], la música de los *Schutzstaffel* [SS o Escuadra de protección] y las canciones de los *Sturmabteilung* [SA o Sección de asalto].

Algunas de estas canciones de soldados, por ejemplo, están localizadas en el *Das Neue Soldatenliederbuch* [El nuevo libro de canciones de soldados], una colección de canciones tradicionales y contemporáneas editadas por Schott alrededor de 1938⁹. Este libro tiene como subtítulo *Die Bekanntesten und Meistgesungenen Lieder Unserer Wehrmacht* [Las canciones más conocidas y cantadas de nuestras Fuerzas Armadas]¹⁰. Controversialmente, la afiliación política Schott ha sido debatida de manera extensa. Por ejemplo, Erik Levi ha demostrado que la Editorial Schott estaba comprometida con promover compositores no alemanes cuya raza, religión y/o posiciones políticas estaban cuestionadas por el régimen, verbigracia, Igor Stravinsky y Paul Hindemith (Levi, 1996). Pero al mismo tiempo, Levi (1996) indica que también las relaciones entre Schott y el Estado nazi eran positivas; por ejemplo, existe un registro en el *Zeitschrift für Musik* en donde Hitler envía un saludo oficial felicitando al dueño de la compañía, Ludwig Schott, por su aniversario. Si la participación de Schott como editorial fue comercial o en contraste puramente ideológica, o incluso oportunista, requiere de más estudio en otro espacio. No obstante, los tres volúmenes de la colección antes mencionada demuestran que las canciones o eran promovidas por el nazismo (caso en que la editorial sería cómplice) o aclamadas por la demanda de los consumidores (caso en que sería por razones netamente comerciales).

Adicionalmente, canciones de los SS también fueron impresas en los libros producidos por las editoriales nazis: la *Hammer-Verlag* de Theodor Fritsch en Leipzig y la *Franz Eher Nachfolger GmbH* de Franz Eher en Munich (Levi, 1996). La novena edición del *SS-Liederbuch* (Reichsführung SS, 1942) fue impresa en 1942 en Munich por la *Zentralverlag der NSDAP* que operaba junto con la editorial de Eher¹¹. Los libros de canciones combinan música (la letra de las canciones, así como la línea melódica sin acompañamiento), imágenes y frases propagandísticas. La contraportada, por ejemplo, incluye el slogan de los SS (“mi honor se llama fidelidad”) seguido de una cita atribuida a Adolfo Hitler: “que suenen hoy las canciones de nuestra gente, no solo en nuestra nación sino también más allá de este. Que sean cantadas con devocional fervor, porque en ellas reposan las esperanzas y anhelos de todos

⁹ A pesar de que el libro no contiene esta fecha de edición, existen fuentes primarias en la Biblioteca de Bavaria que confirman una edición y tiraje sustancial en este año (Bibliotheksverbund Bayern n.d.).

¹⁰ Todas las traducciones, a menos que indicado, son hechas por el autor.

¹¹ Edición también disponible online en Internet Archive (“SS-Liederbuch”, s.f.).

los alemanes”¹². Contrariamente, las canciones de los SA no se encontraban contenidas en un solo libro, sino que estaban dispersas en ejemplares, tales como en el *SS-Liederbuch*, el *Das Neue Soldatenliederbuch de Schott* o el *Liederblatt der Hitler-Jugend* [Cancionero de las juventudes hitlerianas] (Meyer, 1977). La *Reichsmusikkammer* (Oficina estatal de música) también grabó, imprimió y distribuyó las canciones de los SA, que de hecho son las que más se han conocido en la historiografía. Estas canciones fueron las apropiadas más tempranamente por el partido nazi y por ende las que más eran reconocidas por la población general (Meyer, 1977). Por esto, se puede inferir que su amplia diseminación se atribuye también a la demanda masiva de los seguidores del partido.

Los topoi alienados: der Sturm, el paisaje y el amor romántico

Como se había mencionado anteriormente, la palabra *sturm* en alemán tiene el doble significado, el de la tormenta y el de la reacción física. Ambos significados habían sido usados en la cultura alemana. Para la propaganda nazi, sin embargo, el primer significado de la palabra (la tormenta como símbolo del romanticismo) funcionaba como un vínculo que dirigía la atención hacia el segundo significado, cuya esencia era más belicosa. En el siglo XIX la palabra *sturm* ya era un *topos* romántico convincente; canciones folclóricas como *Hörst du den Sturmwind gehn?* [escuchas los vientos de tormenta pasar?] (Braun, 1838) o la canción arreglada y popularizada por Felix Mendelssohn-Bartholdy *Schnur freier Männer*, también conocida como *Heult der Sturm es braust das Meer* [resuena la tormenta, ruge el mar] (Erk / Silcher, 1888) usan la tormenta como un fenómeno natural que invoca a la auto-determinación del ser humano. De manera similar, la canción *Wir lieben die Stürme*, incluida en el DNS (a partir de ahora para el *Das Neue Soldatenliederbuch*), es sobre marineros y piratas cruzando los mares de leva y la tempestad, sobre estar inmersos en la naturaleza. Así, en la primera estrofa de la canción se dice que “[...] *die brausenden Wogen, der eiskalten Winde rauhes Gesicht*” [amamos las rugientes olas, los vientos helados, ásperos, en nuestras caras]. El origen de la canción no es claro; se conocen cuatro posibles autorías, y solamente una correspondería a ser de origen nazi (Widmaier, 2012); y ya que el *Soldatenliederbuch* atribuye las canciones a “nuestros tiempos”, se podría inferir que ningún compositor reclamó los derechos de las mencionadas canciones. A pesar del aire beligerante de la canción, la letra hace un especial énfasis en la valentía al salir al mar y no

¹² Texto original: “Und so klingen denn auch heute die Lieder unseres Volkes nicht nur innerhalb des Reiches, sondern weit darüber hinaus. Sie werden mit einer gläubigen Inbrunst gesungen; denn in ihnen lebt die Hoffnung und die Sehnsucht aller Deutschen”. La misma cita se encuentra en el Libro de canciones de la escuela superior alemana. Allí se menciona que tal declaración proviene del discurso de Hitler de 1937, en el decimosegundo Festival de la Liga Alemana de Canciones (*Deutschen Sängerbundesfest*) en Breslau.

tanto en el batallar. La inclusión de la canción *Wir lieben die Stürme* en el DNS, más que ser un mensaje inequívoco de un ideal específico nazi, representa una estrategia en la que se insinúa sutilmente la convergencia entre el discurso nazi y el *Deutschtum*. En otras palabras, los consumidores de música podían ser inducidos a percibir neutralmente esta canción ‘no-nazi’ dada la polisemia de lo *stürmisch* (lo relativo a *sturm*) en la alemanidad.

Por otra parte, el segundo significado de la palabra *sturm* también fue empleado en el ámbito militar: en la táctica de asalto y emboscada. Durante la era nazi, todo un conjunto de palabras derivadas de esta connotación comenzó a ser usado (Imagen 1):

<i>Stürme</i> [compañías de asalto]
<i>Sturmabteilung</i> [división de los soldados de asalto]
<i>Sturmtruppen</i> [soldados de asalto]
<i>Sturmabteilung</i> [batallón de asalto]
<i>SA-Mann</i> [hombre de asalto]
<i>Sturmkolonnen</i> [columna de asalto]
<i>Sturmsoldaten</i> [soldado de asalto]
<i>Sturmartillerie</i> [artillería de asalto]
<i>Sturmgeschütze</i> [arma de asalto]

Imagen 1. Palabras militares que usan *sturm*

No solamente uno de estos términos era el nombre de una de las divisiones de asalto más importantes del partido nazi (*Sturmabteilung*), sino que también fue usado ampliamente en canciones con propaganda. El DNS, el SS-Liederbuch y las grabaciones de las canciones de los SA, por ejemplo, presentan un extenso uso del *topos* bélico de la tormenta. La novena edición del SS-Liederbuch, no solamente menciona la palabra *sturm* y sus diferentes derivadas, sino que también incluye imágenes (Imagen 2).

La palabra tormenta se encuentra en una de las canciones más reconocidas de los SA en ese entonces. La *Sturmlied* está basada en el poema de Dietrich Ekart *Deutschland Erwache* [Alemania, ¡despierta!] y fue musicalizado por Hans Gansser (el hermano de Emil Gansser) en 1922 (Meyer, 1977; Tyson 2008). En esta canción, el comienzo de las tres estrofas inicia con la repetición de la palabra *sturm* seis veces. Dada la polisemia de la palabra, el significado no es confirmado sino hasta que se empieza a presentar y desarrollar el texto. Al mismo tiempo, las estrofas incluyen varias de las ideas nazis que el partido estaba tratando de implantar en la población: la persecución a los judíos, “*Judas erscheint, das Reich zu gewinnen*” [Judas aparece para conquistar el Reich]; la venganza por la derrota en la primera guerra mundial y sus consecuencias “*Läutet Sturm, daß die Erde sich bäumt, Unter dem Donner der rettenden Rache!*”

[Suenan tormentas, que la tierra se levanta, bajo el rayo que trae la venganza]; y la militancia del NSDAP para el beneficio de la *Volks-gemeinschaft* (la comunidad del pueblo), “Wehe dem Volk, das heute noch träumt! Deutschland, erwache! Erwache!” [alerten al pueblo que aún sueña, Alemania, ¡despierta! ¡Despierta!]. Similarmente, otras canciones, como la del *Seemannslied* [el marinero] del NDS (escrita por Rudolf Bender), la *Ihr Sturmsoldaten Jung und Alt* [ustedes, soldados de asalto jóvenes y viejos] y *Wir sind die Sturmkolonnen* [somos las columnas de asalt], ambas del SS-Liederbuch y sin autor mencionado, están cargadas con este mismo significado de tormenta/asalto.



Imagen 2. “Nosotros somos las columnas de asalto”. En *SS-Liederbuch*.

Los otros dos *topoi principales* encontrados en canciones de propaganda militar nazi son los paisajes (específicamente las montañas, *Berge*, y los ríos) y el amor romántico. La primera estrofa del *Lied der Deutschen* [canción de los alemanes] de 1841 incluye el verso “Del Mosa al Niemel, del Adigio a los Estrechos daneses, Alemania, Alemania sobre todo” ((Hermand, 2002, p. 251). La mención del río Mosa (Mass), el Adigio (Etsh), el Nieman (Memel) y los Estrechos daneses (Belt) indica de nuevo la importancia dada por los alemanes al territorio que han ocupado. En este su himno, los ríos no sirven solo como una referencia a la admiración del paisaje, sino como un símbolo de que los alemanes tienen un territorio común dentro de unos límites geográfico-ambientales (una manifestación de la teoría de la identidad de Smith). De igual forma, la canción nacionalista *Deutsch-Österreich, du herrliches Land* de la República Austro-Alemana tiene connotaciones parecidas. La primera estrofa de esta canción resalta los Alpes y el Danubio: “*Deutschösterreich, du herrliches Land, wir lieben dich! Hoch von der Alm unterm Gletscherdom, Stürzen die Wasser zum Donaustrom*” [Germanoaustría, tu tierra querida, nosotros te amamos, de lo alto de los Alpes bajo la cúpula de los Glaciares, bajan las aguas al Danubio].

En la propaganda nazi, diversas marchas expresaban que Francia, Inglaterra y Polonia representaban una amenaza para la soberanía alemana. Las marchas mencionaban los ríos como un símbolo de la alemanidad de las personas situadas dentro de tales confines naturales. Mientras tanto, quien fuese que estuviera por fuera de tales barreras naturales era el “otro” y representaban un peligro inminente para la nación. Por ende, las canciones sugieren que para proteger su tierra es necesario atacar a los reinos vecinos primero. Por ejemplo, la *Frankreichlied* de Herms Niel y *Bomben auf Engelland* de Norbert Schultze animaban explícitamente a los soldados a atacar o a alegrarse por los ataques a Francia e Inglaterra. Los versos “*Die Losung ist bekannt: ran an den Feind! Bomben auf Engelland*” [la respuesta es bien sabida: ¡corred hacia ellos! ¡Bombas para Inglaterra!] son un claro ejemplo de tal posición defensiva-ofensiva. Similarmente, la *Frankreichlied* dice “*Sie wollten das Reich uns verderben [...] Über die Maas, Über Schelde und Rhein, Marschieren wir siegreich Nach Frankreich hinein!*” [ellos quieren destruir nuestro reino... sobre el Mosa y el Rin, nosotros triunfantes marchamos hacia Francia]. Sin embargo, una vez más, los mensajes expansionistas (atacar a los extranjeros) son fomentados con el pretexto de proteger su tierra.

Como se mencionó anteriormente, el amor romántico también se constituye como un tema que aparece recurrentemente en la propaganda nazi. El *SS-Liederbuch* presenta la canción *Steig' ich den Berg Hinauf* [subo la montaña], que es principalmente sobre el amor de un hombre hacia su pareja. La canción prosigue diciendo “*Das macht mir Freude, Mein Mädels hab' ich gern [...] Sie hat zwei Wunderschöne blaue Augen*” [esto me hace feliz, yo tengo una hermosa querida muchacha... Ella tiene dos hermosos ojos azules]. En este caso, el *topos* no es alienado. El amor del hombre, sin embargo, es adicionalmente hacia la montaña. De tal manera, la letra sugiere que aquello que le es querido al hombre alemán está ubicado en su hogar, en las montañas. De manera parecida, la canción *Bomben auf Engelland* menciona que las “pretendientes” (*mädels*) de los soldados deben esperar porque el deber de ellos es primero, proteger a Alemania. Para apoyar tal idea, la canción menciona los ríos después del coro: “*Wir flogen zur Weichsel und Warthe, wir flogen ins polnische Land!*” [volaremos sobre el Vístula y el Warta, volaremos a las tierras polacas]. En estas dos canciones, el *topos* del amor romántico es usado en combinación con las referencias del paisaje y a su vez es la representación del hogar siendo amenazado por los extranjeros. Sin sorpresa alguna, el *SS-Liederbuch* también incluye imágenes afines (Imagen 3) que pretenden enfatizar las relaciones entre el amor, el patriotismo y la naturaleza. Por ende, tal y como el mensaje de proteger la soberanía del Reich impulsado con la mención de los ríos y las montañas, estas canciones

comunican la urgente protección de la mujer amada que, adicionalmente, se encuentra en la tierra natal.



Imagen 3. “El amor trae gran alegría”, el *topos* del amor romántico. En *SS-Liederbuch*.

Respecto a la música, las canciones del DNS presentan estilos tanto marciales como folclóricos, buscando mezclar ideales nazis con alemanes. Por ejemplo, la canción *Steig' ich den Berg Hinauf*, cuyo origen es folclórico, no es modificada ni adaptada para ser marcial. En este caso, el acompañamiento rítmico del bajo tiene el um-pah característico del tradicional *Blaskapelle*, o sea, de la banda de bronce (Imagen 4). En contraste, y como ejemplo de las modificaciones que Schott se abstuvo de hacer, la grabación de Polydor de 1961 está arreglada con un acompañamiento rítmico que suena más como una marcha militar que como es presentada en la edición de Schott (folclóricamente).



Imagen 4. *Steig' ich den Berg Hinauf*. Bajo um-pah en el compás uno y tres.

Fuente: DNS. Este también es el caso de la canción *Wir lieben die Stürme* mencionada anteriormente.

Si la canción es tradicional folclórica, se podría inferir que la versión de Schott no cambió su estilo original. Por otro lado, si esta es de autoría de un compositor nazi, se puede sugerir que la canción fue concebida en el estilo folclórico. En ambos casos, la canción demuestra la intención de la editorial de incluir música que sonara tradicional. La calidad vocal, el acompañamiento sin

puntillos y sin ritmo de marcha indican el estilo tradicional (Imagen 5a) que, fácilmente, puede ser modificado para hacerse marcial (Imagen 5b).



Imagen 5a. *Wir lieben die Stürme*, tal cual como aparece en el DNS



Imagen 5b. Modificaciones que pudieron haber sido hechas a *Wir lieben die Stürme*

Por otra parte, la música de la *Frankreichlied* y de *Bomben Auf Engelland* refleja claramente el mensaje beligerante del texto. La introducción de *Bomben Auf Engelland*, por ejemplo, introduce en los compases uno y dos las tópicas trompetas de guerra; prosiguiendo, en los compases tres y cuatro, la fanfarria es reemplazada por un motivo melódico corto del coro (más adelante aparecerá con las palabras “bombas para Inglaterra”). De ahí en adelante, la marcha trae el ritmo de negra, característico en el bajo, y las corcheas con puntillo marciales en la melodía (Imagen 6).

Imagen 6. *Bomben auf Engelland*, primeros dos sistemas. En el DNS.

En conclusión, la percepción alemana del paisaje y su experiencia de la naturaleza eran sinónimos del concepto de hogar (*heimat* y *vaterland*, por ejemplo, son palabras mencionadas constantemente tanto el repertorio ‘artístico’ y folclórico como en el nazi). Previo al Tercer Reich, existen muchos ejemplos de la conexión del imaginario medioambiental y la identidad nacional alemana. Desde el emocional *Wintereise* de Schubert hasta el tratado estético de Johann Gottfried Herder sobre la belleza de los árboles, la apreciación alemana de la naturaleza y las expresiones culturales han estado profundamente ligadas. La maquinaria de la propaganda nazi reconoció efectivamente tal aspecto de la identidad alemana. Adicionalmente, las personas foráneas, en los ojos nazis, amenazaban la felicidad alemana. Por ende, las canciones comunicaban que los seguidores y soldados del partido nazi necesitaban preservar primordialmente su Reich. Como resultado, un significativo número de canciones de propaganda contienen elementos de las tradiciones alemanas mezcladas con ideología nazi. Las canciones nazis, por tal razón, introducen tormentas, montañas, ríos y el amor romántico como *topoi*, procurando disolver la subjetividad de la alemanidad con aquella de la ideología del NSDAP.

Mutatis mutandis. Del pasado global al presente local

La interpretación musicológica, histórica, hermenéutica y crítica del caso de propaganda musical nazi es un ejercicio que puede llegar a despertar interés intelectual pero no se constituye como una manera de fomentar el pensamiento crítico y el análisis de las circunstancias presentes y locales en las clases de historia de la música. Si bien, la abstracción de las estructuras constituyentes de los casos históricos puede estar naturalizada en los académicos,

no es común que se practique o se ilustre en los espacios que revisan las líneas del tiempo de la música. Los profesores en Colombia se ven forzados, por los diseños curriculares, a instruir cronologías y repertorios de la música canónica centroeuropea (y en el mejor de los casos sus derivados no europeos), los momentos para la reflexión de cómo los contenidos históricos o los procesos investigativos sobre el canon de la ‘música occidental’ afectan la cotidianidad son poco comunes. Los procesos de abstracción pueden ser catalizados por preguntas críticas en las que los conceptos abstractos de un caso histórico pueden ser trasladados e interpretados en una realidad cotidiana. Si bien, el currículo tradicional constriñe regularmente en un modo de pensamiento estructuralista, no significa que no se pueda aprovechar tal sistema para fomentar un humanismo postmodernista, o inclusive post-humano. En el estudio de caso ya mostrado, el concepto abstracto recurrente fue, sin duda, la alteridad. Se observó cómo la alienación de sentimientos de pertenencia y amor por la naturaleza era empleada para rechazar la otredad. Es decir, el mecanismo de la propaganda nazi consistía en inculcar que el amor propio y por las personas cercanas comenzaba con la marcación del otro (la diferenciación) y su eventual rechazo.

En este estudio de caso, una buena manera de trasladar las abstracciones del pasado- global al presente local es precisamente cuestionarse por la alteridad. Si bien en la sección anterior no se mencionó explícitamente que otredades entraban en la propaganda, el rechazo hacia el otro en el Tercer Reich se materializó con mayor impacto en la Cuestión judía (*Judenfrage*). El antisemitismo fue, sin duda alguna, una marcación y rechazo del otro, que se usó con diversos fines. Además, el estrechamiento de las relaciones globales en el siglo XX hizo que el antisemitismo se propagara rápidamente, al punto que Estados como Colombia llegaron a plantearse también la cuestión judía. Esto a su vez, perpetuó percepciones sobre el judaísmo que perduran aún en la actualidad.

Dos fuentes secundarias son claves para entender que en Colombia el antisemitismo y las concepciones y opiniones públicas derivadas son reales. La primera es la investigación de Lina Leal Villamizar, quien observó que en la primera mitad del siglo XX Colombia intentó impedir la inmigración y el asilo a los judíos europeos. A través del estudio de fuentes primarias, Leal Villamizar (2011) logra “comprender las restricciones (legislativas, sociales, políticas, económicas y/o culturales) que atravesaron judíos polacos y alemanes en su proceso de asentamiento en Colombia entre 1933 y 1948, así como el antisemitismo emergente” (p. 8). Adicionalmente, Leal Villamizar (2015) enfatiza también en que la actitud antisemita es:

“... un producto de discursos globales que se transfieren y adaptan a nivel local en confluencia con experiencias cercanas con los judíos, lo cual construye a la figura ‘del judío’ a partir de la referencia de la otredad, así que este pasa a ser antípoda dependiendo del lugar desde el que se le mire” (p. 122).

Por ende, es evidente que hay una transferencia de concepciones externas antisemitas, entendidas como globales, que se asientan en la ideología local. No obstante, Leal Villamizar ofrece una perspectiva histórica en un marco cronológico de la primera mitad del siglo veinte. Por esto, la segunda fuente es también de gran importancia: el reporte *ADL GLOBAL 100* de la Liga Antidifamación. Para la actualización de 2015, ADL le encargó a la compañía:

First International Resources investigar las actitudes y opiniones con respecto a los judíos en más de 100 países alrededor del mundo. El trabajo de campo y recopilación de datos para este proyecto de opinión pública mundial lo realizó y coordinó Anzalone Liszt Grove Research. Todas las entrevistas se realizaron entre julio de 2013 y febrero de 2014 (ADL, n.d.).

De esta manera, el reporte arroja un índice de puntuación por país que “representa el porcentaje de adultos en ese país específico que respondió ‘probablemente cierto’ a la mayoría de los estereotipos antisemitas planteados”. Los resultados para Colombia son más que reveladores. De todo el continente americano, Colombia comparte con República Dominicana la segunda posición (con un 41% del índice) con mayor número de prejuicios sobre los judíos, solo superado por Panamá. De los adultos mayores de cincuenta años entrevistados, el 40% alberga algún tipo de actitud antisemita. Como es de esperarse, los más jóvenes, adultos entre los 35 y los 49 años, albergan un 1% menos. La sorpresa llega con los jóvenes adultos, entre los 18 y 34 años, quienes superan a los grupos demográficos anteriores, con un 44%, lo cual quiere decir que las personas nacidas antes de 1965 tienden a tener menos tendencias antisemitas (4% menos exactamente) que aquellas nacidas entre 1981 y 1997. Tales cifras llevan a sugerir que los postulados históricos de Leal (2013) no son un problema del pasado, sino un componente latente de la realidad que se debe analizar de manera crítica.

Otros casos también aparecen en la prensa y sus medios virtuales. En agosto de 2018, ante un medio radial nacional, Marco Sermoneta, embajador de Israel en Colombia, denunció que fue víctima de un ataque antisemita a través de las redes sociales (Rico, 2018). Sermoneta apareció en una foto que circuló por internet con una camiseta de un equipo local colombiano; por esta razón, fue insultado por los usuarios virtuales con alusiones a su origen judío. En 2020, la compra de la revista *Semana* por parte del empresario judío Gabriel Gilinski y su interferencia en las decisiones editoriales fueron criticadas por la opinión pública. En algunas de las defensas de la libertad de

prensa (y en contra del manejo de Semana), se vieron impresos estereotipos y prejuicios en contra de los judíos. De igual manera, la columna de Julio César Londoño (2020) en *El Espectador*, si bien no fue un ataque directo, reforzaba ideas antisemitas. Al escribir Londoño “¿le dará el joven Gabriel Gilinski explicaciones al rabí de la familia, que las transmitirá a esa potencia irascible que truena en las páginas de la *Torá*?”, reproduce el estereotipo en el que el judío es por naturaleza negociante y ortodoxo. Irónicamente, quienes defendieron a Gilinski y al judaísmo tampoco lograron evitar los lugares comunes antisemitas. Algunos de los defensores de Gilinski calificaron al judaísmo como una ‘raza’ o ‘estirpe’ que se debe apreciar por su ética de trabajo, demostrando que en “comentarios, aparentemente judeófilos, se afirma el estereotipo de que los judíos son trabajadores, disciplinados y buenos negociantes” (Ganitsky & Schwartz, 2020).

A pesar de que parecieran estas actitudes infundadas, en un lugar como Colombia en donde la comunidad judía ha logrado una adaptación social aparentemente satisfactoria, es un aspecto con asidero real. Por un lado, la consideración del judío como una raza, estirpe o etnia crea una representación de los judíos como personas esencializadas, obviando erróneamente el amplio mestizaje epistémico, étnico, religioso que el judaísmo puede representar para cada individuo. Así mismo, la construcción identitaria de una persona judía depende de factores que pueden ser dependientes o independientes el uno del otro (raza, religión, etnia, ascendencia) (Kaplan, 2003). Una persona se puede considerar judía por su ascendencia, pero no por sus prácticas espirituales; otra puede llegar a ser practicante a pesar de no tener un linaje ‘racial’. De tal manera, el constructo identitario de judío, así como cualquier otro, no se puede someter a una lista de características que son concebidas *a priori* (como en la defensa y el ataque a Gilinski). Pero la esencialización y la categorización *a priori* es un componente fundamental para la marcación del otro, es la notación de la alteridad. Este mecanismo de marcación, como lo vimos en el caso de la propaganda, se ha desplazado con cierta facilidad entre un contexto aparentemente aislado (el Tercer Reich) hasta la contemporaneidad colombiana.

Es por esto que se debe hacer eco a los comentarios de Gordon sobre las manifestaciones de Charlottesville, los profesores deben ayudar a que los estudiantes se doten de herramientas del pensamiento crítico para que se enfrenten al mundo de simbologías, así como al mundo virtual. ¿Cómo se puede evitar que se conviertan en habitantes del inframundo tecnológico llenos de actitudes de odio causado por la información desmesurada del internet, si no se puede evitar que la encuentren? Tanto en la prensa como en el ciberespacio, todos están expuestos a manifestaciones culturales que afectan la opinión individual, por tal razón, es necesario que la educación, desde cualquier ángulo,

incentive el consumo crítico de los productos culturales. Escribiendo este documento, el investigador de este trabajo denunció una página antisemita en español en la que se publicita la “propaganda” de su sitio para “¡luchar contra el pulpo judío!”. Como es obvio, la página se encuentra atiborrada de artículos nazis escritos por Adolfo Hitler, Julius Streicher, etc. La cantidad de imprecisiones históricas y ataques ideológicos que este portal alberga son más que evidentes, sin embargo, más preocupante es el hecho de que acusa al judaísmo de muchos de los males actuales del mundo; sin duda alguna, un galvanizador de misantropía para aquellos que están proclives a albergar actitudes extremistas. Pero el asombro del autor del escrito aquí presentado no terminó ahí. Anonadado por la cantidad de texto contenido en la señalada página web (desde imágenes de periódico, textos de antisemitas nazis, de la segunda mitad del siglo XX, actuales, teorías de conspiración judía, ensayos mitificando el holocausto etc.), se encontró el libro antisemita *Christianus in Talmud Iudaeorum: sive, Rabbinae doctrinae Christiani secreta* (Cristianos en el Talmud judío, o la Doctrina secreta de los rabinos de los cristianos) en traducción al español y titulado “¡El Talmud Desenmascarado!” de Justin Bonaventure Pranaitis; libro que tenía el siguiente sello en la portada (Imagen 7).

EDICIONES ESOTERICAS
Derechos Reservados
Avda. San Juan No. 35-90
A. A. 30130
Medellín Colombia

Imagen 7. Sello en la copia online del libro ¡El Talmud Desenmascarado! De Justin Bonaventure Pranaitis

Adicionalmente, dicho texto digitalizado es el ejemplar que circula libremente con mayor frecuencia en internet. La editorial original pareciese estar oculta por el sello. A pesar de que no se puede leer histórico-hermenéuticamente el significado de dicho sello con exactitud, se confirma, primero, que ha existido un fenómeno antisemítico en Colombia y, segundo, que el internet es nicho para la convergencia de agentes y símbolos culturales que soterrada y abiertamente, aunque suene como un oxímoron, incitan al odio de las colectividades que representan la otredad. Como se mencionó anteriormente, el libro reposa no solo en el mundo virtual, sino también en redes bibliotecarias como la del Banco de la República. A pesar de que en Colombia no hay una política organizada antisemita o grupos sociales proselitistas específicos, permanecen en

el imaginario colectivo ciertas ideas que han sido heredadas y llevan a caer en lugares comunes de antisemitismo, los cuales pueden ser de-construidos haciendo uso del pensamiento crítico en el ámbito académico, y que, para la construcción de una mejor sociedad y la prevención de hostilidades colectivas ante las minorías, no deben ser soslayados.

8.3 Conclusiones

En la primera parte de este escrito se propone que uno de los objetivos de la musicología y de las clases de historia de la música sea entrenar el aparato crítico de los jóvenes con el fin de que puedan entender los símbolos inmersos en su cultura, y sus expresiones, y hacerse de opiniones informadas, que combatan la tensión excesiva de la otredad, así como la polarización radical. Para esto se propone que se debe analizar los fenómenos musicales tanto globales como del pasado, para encontrar, *mutatis mutandis*, su resonancia en lo local y en lo presente, y viceversa. Debido a que el fenómeno del antisemitismo es evidente en términos estadísticos en Colombia, y considerando a la comunidad judía como una materialización del ‘otro atacado’, se puede evaluar la música de propaganda nazi. En este tipo de manifestación político-cultural, se observó que los elementos con los que se intentó manipular la opinión pública no eran foráneos de la identidad alemana, sino que hacían parte de su definición del ‘yo’ y del ‘nosotros’. Como consecuencia, los ideólogos nazis tergiversan ciertos aspectos de la alemanidad, específicamente los que tienen que ver con los tres *topoi* comentados, para persuadir a sus seguidores del violento proyecto expansionista del *Lebensraum*.

Ahora bien, una futura parte de este trabajo no sería el indicar y comentar cómo en el medio local se persigue inconsciente o desprevenidamente a ciertas minorías, grupos étnicos etc.; o cómo se acepta manifestaciones culturales que validan tal comportamiento o se perpetúan ciertas actitudes que pueden llegar a ejercer violencia simbólica. En cambio, una tercera parte del proyecto, aquí comenzado, sería el de llevar tales reflexiones al aula de clase, dedicando parte de los programas y currículos a mostrar cómo en la historia, la música ha servido para impulsar proyectos políticos violentos, como es el caso de la música de la propaganda nazi; mientras se tiene en cuenta que es un mecanismo propenso a repetirse¹³. Es decir, sería una tercera parte que salga de los límites simbólicos del papel y se transforme en acciones tangibles. Adicionalmente, es fundamental entender que la máxima ciceroniana, *Historia est Magistra Vitae*, no es una esencia monolítica de la historia, ni de la historia

¹³ Para este ejemplo se ha escogido un problema en el que la música juega un rol negativo, sin embargo, no significa que no pueda estudiarse escogiendo casos en los que esta impacta positivamente.

de la música, ni tampoco el ejercicio de historiar, pues de los estudiantes de música, solo una minoría serán historiadores; sino la de dotar con nuevas herramientas críticas, oídos amplificados y descolonizados, actitudes humanísticas y curiosidad epistémica a los jóvenes con los que los profesores tienen contacto en el aula de clase. Sin embargo, las limitaciones de este texto son obvias en cuanto a la formulación metodológica de un proyecto como este; limitaciones que no cesarán jamás, ni en extensión ni en cantidad, pues las posibilidades son infinitas. Adicionalmente, es importante señalar que tampoco se aborda la interacción disciplinar (multi-, trans-, inter-, etc.); pero es a su vez una invitación abierta para pensar cómo la musicología puede incluir a otras áreas del pensamiento sistemático y crítico para vislumbrar y buscar soluciones a distintos problemas culturales en los que la música está presente. Así como también, un llamado para aquellos académicos por fuera de las áreas musicales, para que incluyan la música como un documento histórico (Thacker, 2009), un sistema de símbolos culturales, una manifestación de la psicología o de las comunidades.

- Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*. First edition. New York: Harry N Abrams Inc.
- ADL. n.d. “Acerca de la encuesta metodología”. ADL Global 100. <http://global100.adl.org/es/about>
- Adorno, T. (2002). *Essays on Music*. Edited by Richard Leppert. Translated by Susan H. Gillespie. First edition. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Applegate, C. & Potter, P. (2002a). German as the ‘People of Music’: Genealogy of Identity. In C. Applegate y P. Potter (Eds.), *Music and German National Identity*, 1–35. University of Chicago Press.
- Applegate, C. & Potter, P. (2002b). *Music and German National Identity*. University of Chicago Press.
- Baker, G. (2014). *El Sistema: Orchestrating Venezuela’s Youth*. Oxford University Press USA: New York.
- Baldick, C. (2015). “Motif.” In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-749>
- Beard, D. & Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. Routledge Key Guides. London; New York: Routledge.
- Bibliotheksverbund Bayern. n.d. *Bibliotheksverbund Bayern*. <http://www.gateway-bayern.de/>.
- Bohman, P. V. (2002). “Landscape-Region-Nation-Land: German Folk Song in the Nexus of National Identity.” In C. Applegate y P. Potter (Eds.), *Music and German National Identity*, 105–27. University of Chicago Press.
- Braun, J. M. (1838). *Die Volksbarfe. Sammlung Der Schönsten Volkslieder Aller Nationen. Erstes Bändchen*. WENTWORTH PR.

- Burke, D. (2009). On the dialectic of natural beauty and artistic beauty. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.1460191>
- Cusick, S. G. (2006). Music as torture / Music as weapon. *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*, 10. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>
- Cusick, S. G. & Hershberger, M. A. (2018). Colloquy: Sexual Violence in Opera: Scholarship, Pedagogy, and Production as Resistance. *Journal of the American Musicological Society*, 71(1), 213–253. <https://doi.org/10.1525/jams.2018.71.1.213>
- “DWDS – Sturm.” n.d. <https://www.dwds.de/wb/Sturm>
- Ennis, R. (2016). Definition: A Three-Dimensional Analysis with Bearing on Key Concepts. *OSSA Conference Archive*, May. <https://scholar.uwindsor.ca/ossaarchive/OSSA11/papersandcommentaries/105>
- Erk, F. & Silcher, F. (1888). *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*. M. Schauenburg, Lahr: M. Schauenburg.
- Ferrary, A. (2012). Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945. *Memoria y Civilización; Pamplona*, 15, 583–88.
- Ganitsky, S. & Schwartz, D. (2020, 22 de abril). Gilinski, el rabí y la Torá. *ELESPECTADOR.COM*. <https://www.elspectador.com/opinion/gilinski-el-rabi-y-la-tora-columna-915940>
- Gómez, E. (2017). *El viajero que nunca llega y otros ensayos*. Primera edición. Bogotá, D.C., Colombia: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura: Ediciones Uniandes.
- Gordon, B. (2018). On Teaching Monteverdi’s L’Arianna. Edited by S. G. Cusick & M. A. Hershberger. *Journal of the American Musicological Society*, 71(1), 213–53. <https://doi.org/10.1525/jams.2018.71.1.213>
- Grosse, P. (2007). Conceptualizing Citizenship as a Biopolitical Category from the Eighteenth to the Twentieth Centuries. In G. Eley y J. Palmowski (Eds.), *Citizenship and National Identity in Twentieth-Century Germany*, 1 edition, 181–87. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Haringer, A. (2016). Hunt, Military, and Pastoral Topics. In D. Mirka (Ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Edición: Reprint. New York, NY: OUP USA.
- Head, M. (1997). Birdsong and the Origins of Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 122(1), 1–23.
- Hermant, J. (2002). On the History of the ‘Deutschlandlied’. In C. Applegate y P. Potter (Eds.) *Music and German National Identity*, 1–35. University of Chicago Press.
- Hitchcock, D. (2018). Critical thinking. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/critical-thinking/>
- Hunter, L. (1991). *Towards A Definition of Topos: Approaches to Analogical Reasoning*. Springer.
- Kaplan, S. (2003). If there are no races, how can Jews be a ‘Race’? *Journal of Modern Jewish Studies*, 2(1), 79–96. <https://doi.org/10.1080/14725880305901>
- Kolb, E. (2004). *The Weimar Republic*. 2 edición. London; New York: Routledge.

- Leal Villamizar, L. M. (2011). Colombia frente al antisemitismo y la inmigración de judíos polacos y alemanes 1933-1948. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- . (2013, 12 de mayo). Antisemitismo en Colombia. ELESPECTADOR.com. <https://www.elespectador.com/noticias/politica/antisemitismo-colombia-articulo-421672>
- . (2015). La ‘cuestión judía’ en la prensa colombiana (1933-1939). El debate en relación con las comunidades judías que antecedió las restricciones a su inmigración. *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/78588>
- Levi, E. (1996). *Music in the Third Reich*. Edición: 1994. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Londoño, J. C. (2020, 18 de abril). Gabriel Gilinski, un alquimista invertido. ELESPECTADOR.COM. <https://www.elespectador.com/opinion/gabriel-gilinski-un-alquimista-invertido-columna-915180>
- McCormick, E. A. (1988). Young Goethe in the Landscape. *Modern Language Studies*, 18(4), 61–67. <https://doi.org/10.2307/3194723>
- Meyer, M. (1977). The SA song literature: a singing ideological posture. *Journal of Popular Culture*, 11(3), 568–80.
- Mikics, D. (2007). *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven, UNITED STATES: Yale University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bu/detail.action?docID=3420303>
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Monod, D. (2005). *Settling scores: German music, denazification, & the Americans, 1945-1953*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Neumeyer, E. M. (1947). The Landscape Garden as a Symbol in Rousseau, Goethe and Flaubert. *Journal of the History of Ideas*, 8(2), 187–217. <https://doi.org/10.2307/2707155>
- Potter, P. (2007). Music in the Third Reich: The complex Task of ‘Germanization.’ In J. Huener y F. R. Nicosia (Eds.), *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, 85–110. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Reichsführung SS. (1942). *SS-Liederbuch*. Munich: Zentralverlag der NSDAP, F. Eher Verlag <http://archive.org/details/SS-Liederbuch>
- Rico Torres, A. (2018, 3 de agosto). Marco Sermoneta: soy amante del fútbol colombiano y no me impresiono por insultos. <https://www.lafm.com.co/internacional/marco-sermoneta-y-su-decepcion-con-independiente-santa-fe-tras-portar-su-camiseta>
- Rivas, G. L. (1995). *Nación y pueblos indios en el neoliberalismo*. 1. ed edition. México, D.F: Plaza y Valdes Editores.
- Rouget, G. (2011). Musical efficacy: musicking to survive - The case of the pygmies (M. Buckner, Trad.). *Yearbook for Traditional Music*, 43, 89-121. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.43.0089>
- Smith, A. D. (1993). *National Identity*. Edición: Reissue. Reno: University of Nevada Press. “SS-Liederbuch.” n.d. Internet Archive. <https://archive.org/details/SS-Liederbuch>

- Steinweis, A. E. (1991). Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund Für Deutsche Kultur. *Central European History*, 24(4), 402–23.
- Thacker, T. (2007). ‘Gesungen Oder Musiziert Wird Aber Fast in Jedem Haus’: Representing and Constructing Citizenship Through Music in Twentieth-Century Germany. In G. Eley y J. Palmowski (Eds.), *Citizenship and National Identity in Twentieth-Century Germany*, 1 edition, 164–78. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- . (2009). Using Music as Historical Text in Teaching European History. *Cultural and Social History*, 6(2), 187–94. <https://doi.org/10.2752/147800409X411047>.
- Tyson, J. H. (2008). *Hitler's Mentor, Dietrich Eckart: His Life, Times, & Milieu*. New York: iUniverse.
- Widmaier, T. (2012). Wir Lieben Die Stürme, Die Brausenden Wogen — Liederlexikon. Populäre Und Traditionelle Lieder: Historisch-Kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/wir_lieben_die_stuerme_die_brausenden_wogen/



Esta obra se terminó de imprimir en los talleres gráficos Búhos Editores Ltda. de la ciudad de Tunja, en el mes de enero de 2021.