

---

## LECCIÓN 3

### EL ESCENARIO ACTUAL DE LA CULTURA MUSICAL COLOMBIANA: REVISIÓN HISTÓRICA E IMPLICACIONES PARA LA FORMACIÓN MUSICAL

*Ruth Nayibe Cárdenas Soler; Oswaldo Lorenzo Quiles*

Entender el actual fenómeno de la cultura musical en Colombia implica visitar la historia y los antecedentes sociales, educativos y legislativos de este país sudamericano, en especial los relacionados con las artes y, por supuesto, los más cercanos a la música. Este recorrido histórico permitirá al lector una mejor comprensión del complejo contexto de las recientes prácticas y manifestaciones culturales musicales colombianas, las cuales aún mantienen un desequilibrio entre las músicas populares y las músicas académicas. Además, debe anotarse que son prácticas que han generado miradas estéticas disímiles entre la gente del común que habita este territorio.

Si trasladamos el análisis de estos antecedentes al siglo XV, época del descubrimiento europeo de América, se evidencia que en los territorios que hoy comprende Colombia existía un diverso conglomerado cultural, social, religioso y económico. De acuerdo con Rojas<sup>1</sup>, estas culturas amerindias nativas contaban con manifestaciones musicales relacionadas principalmente con prácticas simbólico-sagradas y una especial concepción cosmogónica del mundo y el arte. Así, la música era empleada en calidad de oración para la sanación de enfermedades, la prosperidad de las cosechas, la resolución de conflictos individuales o colectivos y como agradecimiento a los dioses por los beneficios otorgados a la comunidad. La práctica musical tenía también una función ocasional de tipo lúdico, pues servía de base en algunos momentos de diversión grupal. Miñana señala que estos usos musicales se mantienen actualmente en algunas comunidades indígenas de

---

<sup>1</sup> Lucía Rojas de Perdomo, "Antropología de la música. La hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos", *Pensamiento y cultura*, vol. 8, n.º 1, 2005: 207-232.

Colombia<sup>2</sup>, las cuales, según el censo nacional de 2005, suponen el 3,4 % del total de la población del país<sup>3</sup>. En la segunda mitad del siglo XX dichos usos fueron traducidos en composiciones musicales propias del movimiento estético indigenista.

Los orígenes y situación histórico-artística de las actuales comunidades indígenas de Colombia se enmarcan en un conjunto de costumbres compartidas por la mayoría de comunidades indígenas de América—desde México hasta Chile—, que mantienen una relación armónica con el cosmos. Esta relación quizá provenga de cierto simbolismo oriental trasladado por la estela migratoria Este-Oeste, de donde se cree que proviene el poblamiento primitivo del territorio americano. En la cultura mesoamericana de los nahuas, por ejemplo, se pueden encontrar evidencias musicales de este hecho en Huehucóyotl, el dios de las artes y de la música, que era representado con la mirada dirigida hacia oriente. También está el caso de los mapuches, en Chile, quienes consideran que las manifestaciones musicales forman parte del *ethos* (costumbres), por lo cual para ellos la música se constituye en un instrumento divertido y alegre que permite la renovación permanente del cosmos<sup>4</sup>. Esto último es coherente con el misticismo y paganismo de oriente y el tipo de manifestaciones musicales ancestrales presentes en esta región del mundo. También cabe resaltar el caso de Perú, donde se ha encontrado una clara similitud en la afinación de las antiguas flautas andinas con las de China<sup>5</sup>.

El paulatino proceso de conquista europea de los territorios americanos durante la edad moderna y la pronta llegada de los esclavos procedentes de África, junto con los esclavistas españoles, produjo un choque cultural entre las costumbres ancestrales de los indígenas y el bagaje cultural de los conquistadores y los negros esclavizados. Esto provocó un forzado hibridismo racial y cultural, así como el

---

2 Carlos Miñana, “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional”, *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, n.º 13, 2009.

3 En este censo se calculó que la población total del país era de 46 millones de habitantes.

4 María Grebe, “Algunos paralelismos en los sistemas de creencias mapuches: los espíritus del agua y de la montaña”, *Cultura, hombre y sociedad*, vol. 3, n.º 2, 1986; José Pérez de Arce, *Música mapuche*. Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

5 Maximiliano Salinas, “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *Revista musical chilena*, vol. 193, n.º 54, 2000.

surgimiento de un nuevo pueblo mestizo, dado que en un contacto étnico como el que se dio durante el proceso del descubrimiento de América, es común que se imponga la cultura más industrializada, evolucionada y poderosa, al mismo tiempo que se produce la absorción de aquellas culturas que tienen un menor grado de industrialización. Por tanto, le corresponde forzosamente a estas últimas ceder y someterse o, como señala Ocampo<sup>6</sup>, perecer durante el proceso. Estas dinámicas provocaron, en distintas regiones del continente americano, una mixtura estética que los individuos tuvieron que asumir.

*Antecedentes históricos de la cultura musical en Colombia y sus imbricaciones en la formación musical*

Durante los momentos álgidos del proceso conquistador, las manifestaciones musicales —cantos, danzas y música instrumental— de los indígenas y de los negros esclavos se consideraron impropias, pues los españoles las entendían como sonidos paganos y diabólicos. Aunque les era llamativo el contenido rítmico de estas músicas aborígenes, criticaban el uso social que estas comunidades les daban; como, por ejemplo, cuando los indígenas se reunían durante varios días a bailar al ritmo de sus músicas y a beber chicha hasta embriagarse, tal como señalan Escobar y Salinas<sup>7</sup>. En este sentido, los españoles consideraban que era un deber moral alejar a aquellas gentes del paganismo y del salvajismo, por lo que debían prohibir y erradicar todas estas expresiones ligadas con malas maneras, y convertir a las comunidades indígenas a la verdadera fe, la cristiana<sup>8</sup>. Desde este momento se comenzó a notar una distancia entre las músicas populares, entendidas como aquellas que son oídas y aceptadas por la gran masa de gentes, y la música académica, en especial aquella de tradición centroeuropea.

De un modo inevitable, la conquista subordinó paulatinamente la cultura indígena a la española, aculturando, por medio de la evangelización impuesta por el nuevo credo católico, a la mayoría de

---

6 Javier Ocampo López, *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés Editores, 2004.

7 Luis Antonio Escobar, *La música en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Lotería de Cundinamarca/ Corporación Financiera de Cundinamarca/ Empresa de Licores de Cundinamarca, 1987; Salinas, “¡Toquen flautas y tambores!”.

8 Jaime Valenzuela, “Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en América colonial”, *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, n.º 2, 2007: 51-52.

la América descubierta. En este proceso de evangelización, según cuentan Aharonián y Valenzuela<sup>9</sup>, se empleó con frecuencia la actividad musical, además de otras herramientas mucho menos inocentes, como estrategia para acercar la fe cristiana a los nativos. Según los estudios de Barriga y Rojas<sup>10</sup>, fue así como la Iglesia se convirtió en foco del arte musical de la región —fuertemente imbricado en el oficio religioso—, al mismo tiempo que se consolidó como regulador de la música identificadora de los nativos, dado que para acompañar el credo se utilizaban músicas tradicionales europeas en latín.

Según Ocampo<sup>11</sup>, dichos procesos de aculturación se pueden evidenciar hoy en Colombia no solo en el legado musical y religioso —este último mediante el sincretismo de patrones católicos y elementos religiosos indígenas—, sino también en diferentes manifestaciones artísticas. Un ejemplo de ello son los trajes típicos de la región que comprende el actual altiplano cundiboyacense (centro del país), los cuales tienen un origen español y una adaptación al estilo indígena; también están los diferentes bailes coreográficos, tales como la “Danza de las espadas”, que simulaba las luchas entre musulmanes y cristianos, y la “Gallarda”, un baile de salón de origen europeo.

Los misioneros jesuitas que viajaron a América durante el periodo de la conquista utilizaban en sus ritos religiosos el mismo repertorio musical de las iglesias europeas, desde el cual desarrollaron un buen tejido de formación social en el arte de la música. Con esto se enseñaba a los indios principalmente el canto llano; ellos, según manifestaban los clérigos, tenían buenas habilidades musicales, participaban con obediencia en las actividades propuestas en las iglesias y aprendían sin problema la construcción de algunos instrumentos. A partir de una crónica del jesuita Mercado, un músico religioso, se sabe que los primeros indios que aprendieron a leer notación musical eran

---

9 Corián Aharonián, “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, *Latin American Music Review*, vol. 15, n.º 2, 1994; Valenzuela, “Confesando a los indígenas”.

10 Martha Lucía Barriga, “La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata”, *El artista*, vol. 3, n.º 1, 2006; Rojas, “Antropología de la música”.

11 Ocampo, *Música y folclor*.

procedentes del pueblo de Cajicá, ubicado en la región central del actual territorio colombiano<sup>12</sup>.

En el siglo XVI comenzó la división cultural del arte musical en Colombia, y seguramente en el resto de las zonas americanas conquistadas: la música del conquistador era considerada *arte mayor* (música culta), mientras que se negaba la tradición y la creatividad del indígena, pues sus patrones culturales propios eran considerados artesanales, arte menor, música folclórica o impura, por parte de los europeos<sup>13</sup>.

También en este contexto cultural y situacional, la tradición musical negra, que al igual que la indígena se vio sometida y menoscabada por parte de los españoles, fue prohibida y condenada al reducido y estricto ámbito de la vida privada de esta comunidad. Aschner<sup>14</sup> señala que, al considerarse a los negros y a los indios (incluyendo su mezcla, a la cual se denomina zambo) las peores razas, cualquier manifestación cultural o tradicional que estos produjeran, incluidas las actividades artísticas, era desvirtuada y ridiculizada por la raza blanca.

Junto con los clérigos, algunos compositores europeos viajaron a Colombia como maestros de capilla. Ellos aportaron a la región el conocimiento técnico de la teoría musical y ejercieron como primeros educadores de los músicos criollos<sup>15</sup>, que eran acogidos en las iglesias para recibir esta formación. Destacan en este ámbito algunos nombres como los de Juan Pérez Materano, pionero en formación musical, fray Juan de los Barrios, quien sentó las bases de la música religiosa, y el

---

12 Al respecto véanse Juliana Pérez G., "Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico", *Fronteras de la historia*, vol. 9, 2004; Víctor Rondón, "Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación", *Revista musical chilena*, vol. 51, n.º 188, 1997 y Guillermo Wilde, "Poderes del ritual y rituales del poder: un análisis de las celebraciones en los pueblos jesuíticos de guaraníes", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 33, 2003.

13 Coriún Aharonián, "Músicas populares y educación en América Latina", en Actas electrónicas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama latinoamericana, 2000, <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/aharonian.pdf>

14 Camila Aschner, "La música en las fiestas y celebraciones del Caribe colombiano, siglos XVII y XVIII", *Memoria y Sociedad*, vol. 9, n.º 18, 2005.

15 El término *criollos* se emplea para hacer referencia a aquellos nacidos en el continente americano, pero de padres africanos o europeos.

padre José Hurtado, organizador de la primera escuela de solfeo en Bogotá<sup>16</sup>.

En el periodo colonial en Colombia (1550-1717), la conjunción de religión y formación musical trajo consigo que la iglesia catedral de cada ciudad se convirtiera en un importante centro musical, en especial como dinamizador de la formación de los coros que acompañaban los oficios religiosos. Las prácticas musicales de iniciativa religiosa se institucionalizaron más tarde en los seminarios y conventos, donde se sigue haciendo énfasis en la música coral. Todo este florecimiento musical surgido al amparo de las capillas de las iglesias catedrales podría considerarse como el comienzo de una labor de educación musical, que se ve debilitada como consecuencia de la expulsión de los jesuitas de doce provincias españolas, autorizada por Carlos III de España en 1767: Castilla, Aragón, Andalucía, Toledo, México, Nuevo Reino de Granada, Quito, Perú, Chile, Paraguay y Cerdeña. Esto ocasionó, como bien señala Barriga, una carencia de profesores y escuelas especializadas que dieran continuidad a esta actividad formativo-musical<sup>17</sup>.

A partir de los estudios de Hernández<sup>18</sup>, podemos afirmar que más allá de las reminiscencias de lo que fue la música en Colombia en épocas de la Colonia, por lo que se puede observar en los registros de la música interpretada en las iglesias catedrales colombianas —principalmente en Santafé de Bogotá—, es difícil saber cómo eran en realidad las manifestaciones musicales de los indígenas o de las clases populares entre los siglos XVI y XIX, y menos aún en la época prehispánica.

A partir del siglo XVIII se comenzó a exportar al territorio americano la mayoría de formas musicales desarrolladas entonces en Europa, especialmente las procedentes de España e Italia. Asimismo, llegaron a Colombia instrumentos, partituras, libros de música, de teoría musical y de técnica instrumental, entre otros. Estos recursos permitieron consolidar el inicio del trabajo musical llevado a cabo en las iglesias

---

16 Escobar, "La música en Santafé".

17 Barriga, "La educación musical".

18 Oscar Hernández, "Colonialidad y post-colonialidad musical en Colombia", *Latin American Music Review*, vol. 28, n.º 2, 2007.

catedrales y más tarde en la Academia Nacional de Música, con lo cual se privilegió una formación musical social de corte centroeuropeo <sup>19</sup>.

Según expone Pérez, las iglesias catedrales ubicadas en los virreinos tenían la decidida vocación de mantener una actividad musical de buena calidad, para lo cual disponían de suficiente material musical, como partituras e instrumentos. También contaban con maestros de capilla de quienes se han encontrado registros históricos con una descripción detallada de sus fechas y lugares de nacimiento o defunción, así como de sus principales composiciones y destrezas musicales<sup>20</sup>. Toda esta actividad se vio truncada por las guerras de independencia ocurridas durante el primer cuarto del siglo XIX.

El proceso de consolidación de Colombia como un Estado-nación se da en el siglo XIX. En este contexto, los músicos del entorno académico retoman la discusión respecto al estudio de las músicas populares con un sentido nacionalista. Este fue el sustrato a partir del cual en el XIX las artes musicales en Colombia presentaron una nueva misión social: contribuir a la construcción de una identidad nacional, acogiendo géneros andinos como el bambuco y el pasillo.

El bambuco, una danza de procedencia campesina y mestiza, fue el primer género en ser reconocido como música nacional, dado que fue asumido como importante elemento motivador en las luchas independentistas de la época<sup>21</sup>; sin embargo, por su origen humilde, era considerado música marginal por parte de las élites letradas, que, por el contrario, defendían la supremacía del vals y de la polka, entre otras danzas de procedencia europea. Ante esta situación de discordia, para que el bambuco fuera reconocido como música nacional por la sociedad de la época, requería despojarse de todos los elementos que lo relacionaran con el pueblo indígena o negro y asemejarse a la tradición musical de los españoles, ya fuera mediante los instrumentos utilizados

---

19 Angélica Ruiz, “Caracterización social de la Academia de música bogotana. Una reconstrucción del proceso de institucionalización”, *El artista*, vol. 5, n.º 1, 2008.

20 Pérez, “Génesis de los estudios”.

21 Diana Jaramillo, “An analysis of Colombian folklore music and Development of musical Resources for clinical improvisation” (Tesis de maestría, Wilfrid Laurier University, 2010).

para su interpretación o por los arreglos musicales incorporados, basados en el estilo musical centroeuropeo<sup>22</sup>.

José María Samper, en un texto escrito en 1868 y publicado en el diario *El Hogar*, hace una descripción coloquial de lo que significaba el bambuco para los imaginarios populares de comienzos del siglo XIX. Además, presenta los diferentes usos sociales que se le daba (bodas, serenatas, reuniones familiares, festividades), así como el contenido temático de sus letras (infancia, labores agrarias, amores) y las diferentes formas en que se interpretaba en las distintas regiones del país. Pero, sobre todo, Samper recababa en el valor patriótico y sentimental que este género popular imprimía en las mentes de los colombianos de la época.

Ahora bien, Miguel Antonio Cruz expresa que no se puede dar fe de la existencia del bambuco en la época de la independencia porque los escritos que lo mencionan son posteriores a 1840. Además, basándose en una crónica del inglés Charles Stuart Cochrane (quien visitó el país entre 1823 y 1824), plantea que este género pronto se infiltró en las altas esferas sociales, mientras que fue el pasillo el que dirigió su desarrollo hacia las clases populares. De esta forma, Cruz concluye que el bambuco no es más que un ritmo musical como muchos otros, que por circunstancias históricas ha sido connotado como música nacional y que hoy en día ha desaparecido de las fiestas de los pueblos en donde antes florecía, dando paso a otras manifestaciones como la cumbia, el porro y, más recientemente, el vallenato<sup>23</sup>.

Al igual que en Europa, el siglo XIX es para Colombia un momento de nacimiento y consolidación de importantes instituciones culturales decisivas para el futuro de la música. Es así como, a finales de ese siglo, se crea en Bogotá el antecedente del actual Conservatorio Nacional de Música, el cual emprende labores en 1882 como Academia Nacional de Música y supone la primera institución colombiana de educación musical formal y específica; y que, como bien rastrean Barriga y Pérez, en 1934 se convierte en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. La filosofía de trabajo de este Conservatorio,

---

<sup>22</sup> Hernández, "Colonialidad y post-colonialidad".

<sup>23</sup> Miguel Antonio Cruz, "Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano", *Nómadas*, n.º 17, 2002.

institucionalizado por el compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín, era tomar el arte musical desde sus orígenes y edificar sobre él las bases de la buena música, entendida esta como música de tradición europea. De esta forma, cualquier tipo de manifestación musical que no se ajustara a las características del estilo artístico europeo era excluida de los programas formativos del Conservatorio Nacional de Música.

En sus estudios sobre el origen y el desarrollo de la educación superior musical en Colombia, Zorro señala que el Conservatorio Nacional, así como las demás instituciones musicales que surgen en el país con este mismo objetivo de formación, comenzaron entonces a contratar músicos extranjeros que desempeñaran la necesaria labor docente, al mismo tiempo que dotaron de becas a sus estudiantes para desplazarse a Estados Unidos y Europa a perfeccionar su formación y regresar luego al país para fortalecer los procesos musicales internos<sup>24</sup>. Así, por ejemplo, los colombianos Guillermo Uribe Holguín y José Ignacio Perdomo Escobar se formaron en el extranjero y luego hicieron sus aportes al enriquecimiento de la actividad académica musical del país. Uribe Holguín fue un músico de la alta sociedad colombiana de la primera mitad del siglo XX, a quien se le criticó su labor académica por no contemplar dentro de la formación a su cargo en el Conservatorio la cultura musical nacionalista<sup>25</sup>. En su libro *La vida de un músico colombiano*, Uribe Holguín presenta un manifiesto de su concepción respecto a lo que es música nacional y música popular, y de las diferentes dificultades que estos pensamientos le acarrearón en su vida profesional y personal<sup>26</sup>.

Egberto Bermúdez<sup>27</sup>, por su parte, comenta que en las primeras décadas del siglo XX en Colombia se comienza a conocer un repertorio internacional de música europea diferente a las danzas de salón y otras

---

24 Jorge Zorro, "Orígenes y desarrollo de la educación superior musical en Colombia: Una visión desde diferentes perspectivas pedagógicas y curriculares", *Musiké. Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico*, vol. 1, n.º 1, 2008.

25 Eliécer Arenas y Beatriz Goubert, "Los usos del patrimonio: una introducción a las fusiones musicales en la Colombia de principios del siglo XXI", en *Tradición e innovación en las músicas tradicionales. Simposio en el 1.º Encuentro interdisciplinario de investigaciones musicales*, coord. Manuel Bernal, Bogotá, 2007.

26 Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Editorial Voluntad, 1941.

27 Egberto Bermúdez, "Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo?", *Revista Credencial Historia*, n.º 120, 1999.

pequeñas transcripciones de pasajes clásicos. Al mismo tiempo, de la música local resaltaba formas como el pasillo, en las ejecuciones instrumentales, y el bambuco como modelo de canción. En esta época se exhiben las primeras diferencias de importantes académicos musicales: por una parte, Emilio Murillo y Guillermo Quevedo, quienes defendían el “provincialismo”, y, por otra, Guillermo Uribe Holguín, buen conocedor de la música europea, pero desinteresado por la tradición musical local.

La geografía fue otro factor que determinó la formación musical a la que hemos aludido hasta ahora: la situación geográfica de las tierras conquistadas generó las decisiones políticas del lugar en donde se establecería el florecimiento de la civilización. Se privilegió, entonces, la región andina, específicamente en las tierras más altas y menos calurosas, puesto que las zonas más cercanas al nivel del mar se consideraban menos propicias por el clima tropical que las envolvía. Este factor climático, como bien señala Edicsson Esteban Quitián<sup>28</sup>, generó una estratificación social y racial. En esta dirección, Hernández plantea que, debido a esta división geográfica, muchas de las manifestaciones artístico-musicales negras, indígenas y mestizas no tuvieron el mismo proceso de mixtura que sí ocurrió con las músicas andinas, las cuales, años más tarde, fueron denominadas *otras músicas* y consideradas principal objeto de estudio de la etnomusicología<sup>29</sup>.

Como reminiscencia de la secular separación entre música culta y folclórica que se evidenció en toda América Latina a lo largo de los siglos previos al siglo XX, se observa hoy, como bien lo anota Ochoa<sup>30</sup>, que en esta vasta región no ha habido una completa aceptación académica y universitaria del estudio de las músicas populares y folclóricas, tanto de las tradicionales como de las nuevas músicas urbanas de origen popular. No obstante, en el caso colombiano existen algunos ejemplos de intentos por cambiar esta situación. Miñana anota que,

---

28 Edicsson Esteban Quitián, “Reseña de ‘La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)’ de Santiago Castro Gómez”, *Nómadas*, n.º 26, 2007.

29 Hernández, “Colonialidad y post-colonialidad”.

30 Ana María Ochoa, “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”, en *Actas electrónicas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama latinoamericana, 2000*, <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/aharonian.pdf>

en este sentido, aparece en 1959 el “Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, dependiente del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia, el cual se dedica a realizar estudios basados en trabajos de campo, transcripciones musicales y análisis musicológicos”<sup>31</sup>. Casi treinta años después, en 1992, el programa profesional de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas obtiene licencia de funcionamiento por parte del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (Icfes). Este programa universitario, según González, estructura su currículo a partir de las músicas populares, lo que lo caracteriza como el primero con estas características en el país<sup>32</sup>.

Es así como surgen en Colombia los estudios académicos sobre cultura y artes populares en las diferentes regiones geográficas del país (atlántica, pacífica, andina, orinoquía, insular y amazonía), abordados casi exclusivamente desde la antropología, la sociología y la historia<sup>33</sup>, y solo en pocos casos desde la musicología. Por este motivo, Rojas afirma que la antropología colombiana, salvo contadas excepciones, no se ha ocupado suficiente ni correctamente de la música amerindia como manifestación cultural relativa a la conformación de los pueblos, responsabilizando de ello a la deplorable formación musical de los currículos académicos escolares y universitarios generalistas<sup>34</sup>. A ello se suman las críticas razonables de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), rama latinoamericana, que entiende que en los mencionados estudios no existe el correcto abordaje metodológico que deberían tener los trabajos e investigaciones de carácter musical que se llevan a cabo en la región<sup>35</sup>. Por su parte, para Santamaría, el problema radica en la carencia de estudios que garanticen una fundamentación teórica sobre la cual realizar

---

31 Carlos Miñana, “Entre el folkllore y la etnomusicología. 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, n.º 11, 2000.

32 Juan Pablo González, “III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 22, n.º 1, 2001.

33 Renán Silva, “Las culturas populares en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. Informe final”, Proyecto de investigación financiado por el Banco de la República de Colombia, 2001.

34 Rojas, “Antropología de la música”.

35 Ochoa, “El sentido de los estudios de músicas populares”.

reflexiones en profundidad en relación con la investigación musical en Colombia<sup>36</sup>.

Como plantea Pérez, la historia de la música en el país se narró primero desde el ejercicio de las crónicas, luego se apoyó en la vertiente histórica —con el objetivo de reconstruir el pasado particular con base en la revisión de documentos y la memoria de testigos—, y por último se apoyó en la musicología<sup>37</sup>. En este sentido, es posible enumerar cuatro trabajos representativos: “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” (1879), de Juan Crisóstomo Osorio; posteriormente la *Historia de la música en Colombia* (1945), de José Ignacio Perdomo Escobar; en tercer lugar *La cultura musical de Colombia* (1966), de Andrés Pardo Tovar; y, por último, la *Historia de la música en Santafé y Bogotá* (2000), de Egberto Bermúdez, con la colaboración de Ellie Anne Duque<sup>38</sup>.

El texto de Perdomo Escobar es la referencia más citada cuando se aborda la perspectiva histórica de la música, lo cual pueda deberse a que este autor era miembro de la Academia Colombiana de Historia y fue secretario del Conservatorio de Música, razón por la cual sus reseñas cobran importancia legítima. Por su parte, el trabajo de Bermúdez y Duque constituye una nueva tendencia de los estudios musicológicos en el país, en el sentido de no limitarse a la historia de los compositores e incluir el ejercicio de historiar la música como fenómeno sonoro.

#### *Actualidad de la cultura musical colombiana*

Es posible afirmar, siguiendo a Aharonián<sup>39</sup>, que en la actual sociedad latinoamericana, entre la que se encuentra la sociedad colombiana, conviven dos lenguajes y códigos musicales: el culto y el popular.

---

36 Carolina Santamaría, “La ‘Nueva Música Colombiana’: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music”, *El artista*, n.º 4, 2007.

37 Juliana Pérez, “La música del pasado: historia de un saber (1876-2000)”, ponencia en *Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales*, 2007.

38 Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte, “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”, en *Repertorio colombiano*, t. 3, n.º 5. Bogotá: Agencia de Martínez Silva, 1879; José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*. Bogotá, D. C.: Plaza & Janés Editores, 1980; Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical de Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966; Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Fundación de música, 2000.

39 Aharonián, “Músicas populares”.

Ambos intentan relacionarse de diferentes modos, pero no siempre esta interrelación produce los mejores mestizajes, lo cual da lugar a desencuentros de tipo cultural-musical. Como afirma Hopenhayn, el conflicto multicultural latinoamericano, generado a partir del proceso conquistador, ha fundamentado la *negación del otro*, a través de un recorrido histórico que ha permeado los ámbitos político, social y cultural<sup>40</sup>.

Según el censo del 2005 del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), Colombia es un país suramericano dividido en 32 departamentos y 6 regiones geográficas, con 46 millones de habitantes, de los cuales el 3,4 % corresponde a población indígena, y el 10,5 % se auto-reconoce como negro, mulato, afrocolombiano o afrodescendiente; además, un 25,7 % del total de la población se ubica en la zona rural. Todos estos factores son determinantes para entender que el folclor, entendido como la manifestación espontánea y auténtica del pueblo, fruto de herencias ancestrales, en Colombia se encuentra relacionado con la idiosincrasia, costumbres y tradiciones de sus gentes. Al ser este un país multiétnico y multicultural, reconocido y protegido así por la Constitución Política de 1991, cuenta con la presencia de indígenas, blancos, mulatos, negros y mestizos; cada grupo humano con sus respectivas características y manifestaciones culturales tradicionales.

Desde 1938, Colombia se encuentra dividida en seis regiones geográficas: andina, que se ubica principalmente sobre la cordillera de los Andes; Caribe, sobre la costa atlántica; pacífica, sobre el océano Pacífico; insular, que consta de las islas de San Andrés y Providencia; orinoquía, conformada por los Llanos Orientales; y amazonía, región selvática al sur del país. Chaves de Tobar señala que en las selvas de estas dos últimas regiones existen tribus aborígenes pertenecientes a las familias lingüísticas caribe, arawak y tucano, las cuales viven en su estado natural y conservan manifestaciones culturales tradicionales legadas por sus antepasados<sup>41</sup>.

---

40 Martín Hopenhayn, "El reto de las identidades y la multiculturalidad", *Pensar Iberoamérica*, n.º 0, 2002: 1, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a01.htm>

41 Matilde Chaves de Tobar, "Procesos de folklorización en Colombia. Orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas", *Revista de Musicología*, vol. 26, n.º 2, 2003.

Los instrumentos musicales, entendidos como la materialización de un saber<sup>42</sup>, han identificado el folclor colombiano con múltiples exponentes de las diferentes regiones que conforman su territorio. Estos instrumentos pertenecen a la clasificación de aerófonos, cordófonos, membranófonos e idiófonos o autófonos. Dentro de los aerófonos destacan los silbatos de arcilla y hueso, quenás, gaitas (hembra y macho), caracoles, cachos de toro o de venado, chirimías, cañas de millo, acordeón de botones, ocarinas y flauta de pan, entre otros muchos a los cuales se les han asignado nombres indígenas. En cuanto a los cordófonos, son destacados el arpa, el tiple, el cuatro, el requinto, la guitarra y el charango. En el caso de los membranófonos existen diferentes clases de tambores (macho, hembra, mapalé, currulao, tambora), además de los cununos, la zambumbia, la puerca y el bombo, dentro de los más sobresalientes. Por último, en cuanto a los autófonos, la carraca, la clave costeña, las cucharas, los recipientes con semillas, la raspa, las maracas y la marimba de guadua son los más representativos<sup>43</sup>.

Es relevante presentar algunas de las tonadas distintivas de los aires folclóricos de las diferentes regiones colombianas. Esto se realizará a continuación, tomando como base la descripción hecha por Moreno<sup>44</sup>, quien realiza una presentación a partir de la información disponible en el Sistema Nacional de Información Cultural (Sinic) y en Pacoweb, Música Andina<sup>45</sup>:

- Región andina: bambuco, pasillo, bunde tolimense (alegre, un poco lento, resultado de la mixtura de otros ritmos aquí presentes), rajaleña (de origen campesino, sutilmente similar al bambuco), danza criolla (conocida como rumba criolla), sanjuanero (tiene influencia del joropo llanero), guabina veleña (donde sobresale el canto a capela o a dúo), vals (de ascendencia europea), guabina (danza romántica ejecutada en parejas), torbellino (danza

---

42 Paola Podestá, "Instrumentos musicales precolombinos", *Revista Universidad EAFIT*, vol. 43, n.º 145, 2007.

43 Guillermo Abadía Morales, *Compendio general del folclore colombiano*, vol. 112, 4.ª ed. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular, 1983.

44 Jamir Mauricio Moreno, "Aires folclóricos al piano. Composiciones para el piano con base en el folclore colombiano" (monografía de especialización, Universidad de Antioquia, 2007).

45 Pacoweb, "Música Andina", 2001, <http://pacoweb.net/index2.html>

cadenciosa y mesurada donde se incluye la copla) y los monos (danza que muestra mayor influencia indígena).

- Región Caribe: bullerengue (ejecutado por los descendientes de los cimarrones, simboliza la fecundidad), cumbia (principal ritmo afrocolombiano, descrito como un aire zambo, nunca se canta, solo se danza al ritmo de la música), mapalé (danza de origen afrocolombiano que representa el encuentro erótico entre un hombre y una mujer), porro (baile alegre y fiestero tradicional de la cultura Sinú), chandé (con raíces africanas y esencia en la música de percusión acompañada por palmas y coplas), cantos de zafra y de vaquería (asociados a las labores agrarias) y el vallenato (música de acordeón con cuatro ritmos esenciales: el paseo, el merengue, la puya y el son).
- Región pacífica: abozado (ritmo cálido y vibrante que tiene relación con ritmos caribeños), aguabajo (canto propio de los bogas del Baudó chocono), alabao (canto fúnebre dialogado), andarele o amanecer (música de coro y solista acompañada con marimba, cununo, guasá y bombo), arrullo o arrolló (en forma de responsorial ofrecido a la Virgen y a otros santos), bunde (también llamado chigualo, de procedencia africana pero cercano al bunde de la región andina), caramba (originario de la música antigua española), contradanza chocona (representativa del sur de la costa pacífica, danza virtuosa y elegante), currulao (es el ritmo más destacado de esta región, comprende canto y danza al sonar de marimba, cununo y guasá), jota chocona (considerada la herencia española interpretada por los negros), maquerule (se asemeja a la danza andina), mazurca chocona (de ascendencia española, usada para relatar hechos), polka chocona (de origen checoslovaco) y salve (carácter religioso). Otros ritmos del Pacífico, considerados secundarios, son: aguacorta, aguachica, agualarga, bámbara negra, berejú, caderona, madrugá, pango, patacoré, saporrondo, tiguarandó y villancico.
- Región de la orinoquía: galerón (golpe de joropo que tiene sentido de melodía sin fin), joropo (resultado de la fusión de vals vienés, música religiosa y folclor andaluz), pasaje (también un golpe de joropo de ritmo cadencioso), seis por derecho (golpe de joropo

de baile y canción, que junto con el pajarillo son los golpes representativos en modo mayor), seis por numeración (incluye una modulación caprichosa), seis figuriao (también llamado seis por ocho o seis corrido) y zumba que zumba (otro golpe de joropo con similitud al ritmo venezolano del mismo nombre).

- Región insular: calipso (música de origen afroamericano y europeo), *reggae* (estilo jamaicano), polka, *quadrille* y *shottish* (conformados por mazurca, minué, vals y galop, versiones caribeñas de bailes europeos) y el mento, juba y el *top-dance* (que son géneros de origen antillano).
- Región de la amazonía: la identidad musical de esta región está marcada por los propios procesos sociales e históricos que ha desarrollado, de ahí que en dicha identidad tengan influencia la cultura peruana y brasileña. Perú con vales criollos, las mixtianas, marineras y huaynos, y Brasil con las sambas, marchas, baiões, forrós, *dobrados*, *xotes* (chotises) y batuques.

Cuando se habla hoy de música colombiana la atención se fija casi siempre en la música de la región andina. Esta situación reduccionista proviene del auge de un movimiento cultural nacional que ha auspiciado, durante el siglo XX, la realización de diversos proyectos de rescate y valoración de la cultura musical tradicional. A partir de la Constitución Política de 1991 se establece que la cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad<sup>46</sup>. Este aspecto, que parece ser en sí mismo positivo e ideal, muestra en la realidad social del país que la cultura ha estado marcada por la relación entre rutas migratorias, procesos de recontextualización de músicas regionales, apropiación de músicas transnacionales y exclusiones de la multiplicidad de lo nacional. Arenas y Goubert señalan que estos elementos se han combinado en torno a una única de las posibles regiones de estudio y análisis musical tradicional y se ha fijado ese interés unidireccional hacia la música andina<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Carlos Miñana, "Una nueva constitución para la cultura, una nueva cultura para el país", *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, n.º 8, 1991: 1-2.

<sup>47</sup> Arenas y Goubert, "Los usos del patrimonio".

El creciente auge de la música colombiana ocurrido durante el siglo XX se considera un hecho cíclico de movimientos de corte nacionalista, que da pie a la creación de la primera música nacional: el bambuco. Este nuevo proceso nacionalista coincide en el tiempo con la proclamación constitucional de una nación pluriétnica y multicultural, y ha abierto espacios clave para la formación de nuevas músicas emblemáticas que correspondan a la idea de nación diversa, aunque esto suponga, para algunos críticos, un simple aprovechamiento de un recurso cultural con fines lucrativos.

Fuera de Colombia se da también una percepción reducida de la amplitud musical del país, aunque, en este caso, circunscrita a un tipo particular de música de consumo popular: el vallenato, que ha perdido sus orígenes folclóricos dado el éxito comercial conseguido. El impacto internacional de este género musical ha sido de importante consideración, así como sus ventas y divulgación en el mercado discográfico y radiofónico exterior. Así mismo, este fenómeno se ha extendido en el interior de Colombia debido al eco y promoción que esta música ha recibido en las emisoras de radio locales<sup>48</sup>.

El sustrato étnico presente en la mayoría de las manifestaciones musicales de Colombia es común a toda Latinoamérica en el siglo XX y, aunque tiene sus tintes peyorativos por la utilización de este como estrategia de mercado, también forma parte del mecanismo de defensa del pueblo ante el proceso de aculturación que se inició en el periodo del descubrimiento y que siempre ha estado ligado a lo que hoy se conoce como “ideologías socialistas”. Paralelamente, han ido surgiendo movimientos artísticos simpatizantes con esta filosofía, como el indigenismo, tendencia notable en la composición musical actual en Colombia, que cuenta con trabajos destacados como los de los compositores Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa, próximos al fenómeno sonoro de la música indígena y de la popular tradicional<sup>49</sup>. Del mismo modo, grupos musicales como Guafa Trío, Polaroid, Puerto Candelaria, Curupira, Palos y Cuerdas y Delta Trío, entre

---

48 Al respecto véanse a Egberto Bermúdez “La música colombiana: pasado y presente”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. A. Recasens y Ch. Spencer. Madrid: Seacex/Akal, 2010; y a Marcos Fidel Vega, *Vallenato: cultura y sentimiento*. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, 2005.

49 Bermúdez, “Un siglo de música en Colombia”.

otros, conservan la esencia de la música tradicional y la enriquecen con búsquedas sonoras diferentes, provenientes de influencias del *jazz* y otros estilos musicales, cuyos resultados se aproximan a las denominadas “fusiones”<sup>50</sup>.

De acuerdo con Ochoa y Botero<sup>51</sup>, las denominaciones de “nueva música colombiana” y “músicas de fusión” se han utilizado para identificar las nuevas músicas contemporáneas producidas por jóvenes urbanos, quienes buscan resignificar las sonoridades locales. Estas fusiones son señaladas, en algunos casos, como *híbridas*, dado que no se trata de indicar ningún estilo realmente nuevo. Parte de esta fusión musical entre estilos folclóricos y de consumo popular retoma e integra la organología indígena. Tanto compositores como músicos populares consiguen así realzar una “identidad propia”, como en el caso de Carlos Vives (música vallenata que incorpora gaitas kuisi de los kogui) y otros grupos que entre sus instrumentos incluyen cununos, guasás, tiples, tamboras, cuatros, esterillas, gaitas y flautas de millo. Arenas y Goubert anotan que, en algunos casos, esto se ha visto como una estrategia mercantil de los medios de comunicación.

Las diferentes agrupaciones musicales que se sustentan en los sonidos tradicionales de las músicas populares se estructuran a partir del formato instrumental básico denominado trío tradicional andino colombiano, compuesto por tiple, bandola y guitarra. El tiple es considerado como el instrumento nacional, cuya existencia en Colombia data de 1791. Londoño y Tobón describen muy bien cómo su versión actual cuenta con doce cuerdas, las cuales brindan la posibilidad de una variada riqueza tímbrica<sup>52</sup>.

En este mismo sentido, la música que se considera aire andino ha dejado de habitar los espacios cotidianos del país y se ha relegado al sinnúmero de festivales especializados que se organizan a lo largo de la región. Acorde con lo expresado por Trujillo y Correa, dentro de los protagonistas de la construcción de nuevos referentes de valor para

---

50 Arenas y Goubert, “Los usos del patrimonio”.

51 Ana María Ochoa y Carolina Botero, “Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro”, *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, n.º 13, 2009.

52 María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón, “Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara”, *Artes, la revista*, vol. 4, n.º 7, 2004.

la música andina colombiana destaca el músico Elkin Pérez Álvarez, quien, junto con otras figuras como León Cardona García, Jesús Zapata Builes y Luis Uribe Bueno, constituye una nueva generación de compositores que establecen la denominada “nueva canción andina colombiana”<sup>53</sup>. Por su parte, la influencia de los medios de comunicación ha provocado que exista una penetración musical foránea, en especial de Norteamérica, México, Cuba y Argentina, en la tradición musical del país. Este proceso puede considerarse como natural en términos de globalización y da origen a otra transición en el desarrollo de estas músicas, las cuales, en términos de Torres, reclaman el reconocimiento de sus raíces, desarrollo, evolución y promoción<sup>54</sup>.

Arenas, aludiendo a la nueva música colombiana, describe cómo se puede observar su proceso de transformación y estado actual a partir de la historia de la orquesta Nogal y la Orquesta de Cuerdas Colombianas, particularmente desde su presentación artística en el Festival Mono Núñez en julio de 1987<sup>55</sup>. Allí se marcó un hito contundente en cuanto a las posibilidades de nuevas sonoridades para la música tradicional, con la interpretación del pasillo “Humorismo”, de Álvaro Romero Sánchez, con arreglos de Fernando León. Esta orquesta es una agrupación dedicada a la interpretación de la música de la región andina, dirigida por el maestro Fernando León Rengifo, un virtuoso de la bandola, además de arreglista y director. León imprime en sus obras un alto nivel de exigencia interpretativa y de musicalidad, basado en su juicioso estudio de las posibilidades técnicas del tiple y la bandola. El éxito de este maestro se constituye básicamente a partir de su profundo conocimiento de la música tradicional, pero además de su decisiva labor por innovar y crear manteniendo la originalidad.

En relación con lo anterior, como bien anota Blanco<sup>56</sup>, se hace necesario incluir el género *jazz* dentro de esta descripción de la actual cultura

---

53 Soledad Trujillo y Carlos Arturo Correa, “Elkin Pérez Álvarez: un tiple, un corazón”, *Nómadas*, n.º 33, 2010.

54 John Torres, “La música andina colombiana en los últimos treinta años”, *Tiplenuevo.blogspot*, 2009, <http://tiplenuevo.blogspot.com/2009/04/la-musica-andinacolombiana-en-los.html>

55 Eliécer Arenas, “¿Qué veinte años no es nada? Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos”, (*Pensamiento*), (*palabra*)... y obra, vol. 1, n.º 1, 2008.

56 Darío Blanco, “La música de la Costa Atlántica colombiana. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica”, *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 41, 2005.

musical colombiana, pues ha tenido una fuerte presencia como objeto de estudio en las instituciones formales e informales de enseñanza de la música, así como en el proceso de “blanqueamiento” de las músicas tradicionales colombianas en búsqueda de aceptación social. Es así como el *jazz*, en términos de Ochoa, se presenta como un género que transforma y moderniza las músicas tradicionales, presentando un nuevo producto musical a través del cual se facilita su acceso y aceptación por parte de la academia, entendida esta como la institución que legitima determinado conocimiento sin tener en cuenta su origen negro y marginal<sup>57</sup>.

Dentro de los *jazzistas* más destacados de Colombia, según Santamaría, se encuentran el saxofonista Antonio Arnedo, quien dentro de la corriente del *jazz* ha realizado trabajos discográficos explorando los ritmos tradicionales del país; y el grupo Puerto Candelaria, originalmente un quinteto de vientos, que con su lenguaje *jazzístico* propone mezclas con los ritmos folclóricos y con la música popular comercial<sup>58</sup>.

Por otra parte, merece también atención el grupo de compositores colombianos de música contemporánea de estilo clásico. Este grupo se ha fortalecido desde las últimas décadas con la aparición de programas académicos universitarios en la especialidad de composición. A continuación, se ofrece una descripción sucinta de algunas de las figuras más representativas:

- Blas Emilio Atehortúa, quien, formado en Buenos Aires, posee una notoria influencia de Alberto Ginastera y es considerado uno de los compositores más prolíferos del país. Destaca su producción compositiva para la Wind Symphony Orchestra y un sinnúmero de obras corales, sinfónicas, de cámara y solistas. Dentro de su producción más reciente es posible subrayar: Concierto n.º 3, opus 206, para piano y orquesta, Preludio para guitarra n.º 1, opus 204

---

57 Juan Sebastián Ochoa, “Los discursos de superioridad del *jazz* frente a otras músicas populares contemporáneas”, *El Artista*, n.º 7, 2010.

58 Carolina Santamaría, “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”, *Latin American Music Review*, vol. 28, n.º 1, 2007.

y *Sinfonía para Ana Frank*, opus 159, para cuatro solistas, coro infantil, coro mixto y orquesta<sup>59</sup>.

- Amparo Ángel, cuya producción se centra en la música para orquesta sinfónica, banda y grupos mixtos; dentro de su repertorio destacan: *Toccata inconsútil*, *Suite fantástica* para vientos y percusión, *Suite coréica* para orquesta de clarinetes y Preludio y fuga para pequeña orquesta sinfónica<sup>60</sup>.
- Francisco Zumaqué, quien cuenta con una nutrida producción de música sinfónica, de cámara, vocal, conjuntos no convencionales y obras electroacústicas. Dentro de su repertorio destacan *Colombia Caribe* y la cantata sacra *Ciénaga de Oro*<sup>61</sup>.
- José Ignacio Murillo Tobar, de quien se destacan obras étnico-musicales para orquesta, coro, percusión y voces indígenas, tales como *Ritual para el enlace de la palabra cantada* y *Taller terapéutico del sonido en el canto amazónico*<sup>62</sup>.
- Guillermo Carbó, quien conjuga la música clásica y la electroacústica con la música tradicional de la costa Caribe. Dentro de su repertorio más reciente está *Curramba* para quinteto de cuerdas, *Chontaduro* para marimba, y *Trípode* para contrabajo y medios electroacústicos<sup>63</sup>.
- Juan Antonio Cuéllar, ganador de numerosos premios en los espacios nacional e internacional e invitado por American Composers Orchestra para participar de las Whitacker New Music Sessions. Dentro de su catálogo de obras se destaca la

---

59 Pedro Alejandro Sarmiento, "Influencia de la composición musical en el desarrollo de la música de banda en Colombia", 2008, [http://sarmientomusica.com/sarmiento\\_articulos.html](http://sarmientomusica.com/sarmiento_articulos.html)

60 Catalina Jiménez, "Amparo Ángel estrena su cantata 'Hijo pequeño'", 2006, <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=16011>

61 Elisa Arciniegas, "Francisco Zumaqué", en *Compositores colombianos*, ed. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 2011: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/index.html>

62 Universidad Nacional de Colombia, "Segundas jornadas colombianas de musicoterapia", 2000, <http://www.facartes.unal.edu.co/musicoterapia/confe.htm>

63 Martha Lucía Barriga, "Vida y obra de Guillermo Carbó y Ronderos", *El artista. Revista de investigaciones en Música y Artes Plásticas*, n.º 2, 2005.

pieza orquestal *Fanfarrías y lamentos* y *Paisajes y retratos*, para cuarteto de cuerdas<sup>64</sup>.

- Juan Carlos Marulanda, quien con sus composiciones para guitarra, piano, música de cámara, orquesta sinfónica y música incidental, ha sido acreedor de premios nacionales de composición. Dentro de sus obras se pueden mencionar *Dos momentos* para guitarra, *Cortes* para orquesta sinfónica, y *Ciclos* para orquesta de cuerdas<sup>65</sup>.
- Pedro Sarmiento, cuyo ingenio creativo se ha centrado en la composición para diferentes formatos —desde solista hasta orquesta sinfónica—. Es representante por Colombia en la Conferencia Iberoamericana de Compositores, además de ser miembro de la Wasbe. Dentro de sus obras más recientes se encuentran *Canto de Galeras* para banda sinfónica, *Iguazú*, opus 12 para orquesta sinfónica, y *Sarta* para vibráfono<sup>66</sup>.

La influencia de los medios de comunicación y de la misma industria fonográfica ha tenido un considerable impacto en la difusión comercial de músicas y músicos en el país, creando los imaginarios de representatividad de la cultura musical colombiana tanto en el territorio nacional como en el exterior; por ejemplo, en los casos de figuras como Shakira (Shakira Isabel Mebarak Ripoll) o Juanes (Juan Esteban Aristizábal)<sup>67</sup>.

Como indican Antequera y Obregón<sup>68</sup>, y Duque, Corredor y Ramírez<sup>69</sup>, pese a las transformaciones mediáticas del mundo globalizado, la radio ha mantenido un lugar privilegiado en su tarea de informar y entretener, razón por la cual este medio tiene

---

64 Clarinetes de Colombia, “Composiciones colombianas”, 2011, <http://www.clarinetesdecolombia.org>

65 Ammy Romano, “Juan Carlos Marulanda López (1970), compositor”, 2001, <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/blaaudia/compo/Marulanda/indice.htm>

66 Pedro Alejandro Sarmiento, “Biografía”, 2008, [http://sarmientomusica.com/sarmiento\\_articulos.html](http://sarmientomusica.com/sarmiento_articulos.html)

67 Bermúdez, “La música colombiana”.

68 Juan Carlos Antequera y Rafael Obregón, “La radio como dinamizadora de procesos sociales y culturales en Barranquilla (Colombia)”, *Investigación & Desarrollo*, vol. 10, n.º 2, 2002.

69 Alejandro Duque, Eduardo Corredor y Julieta Ramírez, “Industrias culturales e inventario preliminar en Bogotá”, *Revista Escuela Administración de Negocios*, n.º 60, 2007.

un papel protagónico en países como Colombia. La razón de esto es que construyen, reconstruyen o destruyen identidades a través de lo que los autores denominan “imaginarios urbanos”. De esta forma, la radio ha permitido la unificación de los gustos musicales del pueblo colombiano, ya sea a partir de la intención de imponer una “moda” o del lanzamiento comercial de nuevos artistas y sus propuestas musicales, lo cual muchas veces se hace de común acuerdo con la industria discográfica, que paga a las emisoras por la comercialización de las nuevas propuestas.

Hasta aquí se ha descrito el escenario general de la cultura musical colombiana con el fin de contemplar todos los planos en donde la música adquiere envergadura —desde la tradición folclórica hasta la académica—, y generar entramados a través de los cuales se puede entender el imaginario que identifica la cultura musical del país.

Resulta evidente analizar por qué los procesos de mestizaje originados desde los tiempos de la conquista han tenido fuerte influencia en el estudio académico de la música, con una mirada centrada en los cánones de la tradición centroeuropea, que considera sus prácticas musicales como “cultas” y es a partir de las cuales que se interpretan las músicas populares de la región, con poca correspondencia estética con sus homólogas europeas. De esta forma, tanto los centros de formación musical (formal, no formal e informal) como los estudiosos del arte musical, se ven sumergidos en la dicotomía de aceptación y aplicación de unas u otras músicas. Es decir, se enfrentan a la división entre prácticas musicales “cultas” o “incultas”, situación que acumula un desarraigo de identidad y centra los objetivos en las prácticas tradicionales cortesanías del arte musical.

Pese a que existen intereses en vincular las músicas populares a la academia, se hace notoria la inexistencia de investigaciones suficientemente soportadas, en relación con las músicas populares colombianas como fundamento epistemológico y metodológico para la apropiación de contenidos y desarrollo de habilidades musicales por parte de los estudiosos de la música en los centros de formación. En este sentido cabe resaltar el trabajo que el Instituto de Investigaciones Estéticas ha adelantado, desde su creación en 1978, como un escenario de investigación interdisciplinar en el campo artístico; este ha

compilado importantes trabajos que dan cuenta de los antecedentes de las prácticas artísticas en el país.

En conclusión, el presente trabajo pretende ser un documento de referencia y análisis, para ser considerado en futuras indagaciones que se emprendan en el marco de la tradición musical en Colombia y de las prácticas, académicas y populares, que de la música hacen los habitantes de este país.