

Ilustración: Famberly Taba



MÚSICA E IDENTIDAD EN LOS INICIOS DE LA REPÚBLICA (A propósito de identidades colectivas)

María Victoria Casas Figueroa
Profesora Asistente de la Escuela de Música
Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle
mavicasa@univalle.edu.co,

Resumen

El presente artículo aproxima el concepto de identidad, desde la perspectiva musical en los primeros cien años de la República de Colombia. Cómo las prácticas musicales pueden reconocerse como elementos que definen un aspecto de la Nación. Y cómo la fragmentación planteada por los autores Múnera, Smith y Knight, se aplica al intento de buscar en Colombia la llamada "Música Nacional".

Abstract

The present article approximates the concept of identity, from the musical perspective in the first 100 years of the Colombian Republic. It shows how the musical practice can be recognized as elements that define an aspect of the Nation, and how the fragmentation proposed by the authors Múnera, Smith and Knight tries to look for the called "National Music" in Colombia.

Palabras clave

Identidad Nacional, Música Nacional.

Key words

National identity, National Music.

“El nacionalismo musical también motivó la búsqueda de los orígenes nacionales en el pasado y particularmente en el periodo colonial; se consideraba que allí se encontrarían elementos musicales que les permitiría construir una música nacional que identificara y distinguiera a la nación”¹

Identidad?...

La dinámica

de las prácticas musicales durante y luego de las guerras de independencia, refleja lo que ocurre en otros ámbitos de la nueva llamada Nación.

La visión de Nación de Caldas, Pombo, Fermín de Vargas y Samper, marcadas por las jerarquías raciales y sociales, se transfiere directamente al que hacer musical de la época.

La “identidad” según Castell^b entendida como proceso de construcción de significado sobre la base de un atributo cultural o de un conjunto de atributos culturales a los que se les da prioridad sobre otras fuentes de construcción de significado, puede transferirse a lo que se podría denominar “identidad musical”.

La construcción de significado es un proceso cultural que no necesariamente crea un hecho “objetivo”, “verificable” que refleje la realidad. Es así como el que-hacer musical del siglo XIX en la República se construye sobre metáforas e imágenes que no necesariamente corresponden a la realidad de la nueva Nación.

La noción de identidad refleja las modalidades del mundo posmoderno. La identidad nacional puede apreciarse como un concepto supuestamente objetivo y científico que puede explicar los procesos históricos, pero también puede apreciarse como norma o concepto manejado por los propios actores históricos. De manera que para hablar de identidad nacional las identidades o rasgos deben alcanzar un “cierto nivel de significación nacional”.³

La imposición de una minoría puede ser válida como identidad colectiva (nacional, regional) para una élite minoritaria. Aspectos como idioma y religión suelen

ser elementos de identidad que conforman rasgos o moldes de una comunidad; sin embargo, aspectos como la geografía proporciona moldes que estructuran una historia nacional. Pero los cambios temporales y las experiencias vividas serán rasgos significativos a la hora de hablar de identidad.

Antes de entrar en lo musical como elemento de identidad nacional, se puede anotar lo que para Smith^d constituye las principales características de identidad nacional:

1. Un territorio histórico o patria.
2. Recuerdos históricos y mitos colectivos.
3. Una cultura de masas pública y común para todos.
4. Derechos y deberes legales iguales para todos los miembros, y
5. una economía unificada que permite la movilidad territorial de los miembros.

En la práctica tal como lo plantea Smith, la nación recurre a otras formas de identidad colectiva. La identidad es entonces multidimensional. Por tanto la Nación une en una comunidad a los que comparten una cultura y un solo territorio histórico.

Pero no es la República de Colombia, la excepción. En la Hispanoamérica del siglo XIX, los modelos de nación son ante todo europeos. Tal como lo plantea Martínez^e (2001) si bien la ruptura del vínculo político con Europa se consuma con la Independencia, la ruptura del vínculo de identidad apenas comienza y se da lentamente en el transcurso del siglo XIX.

Y la música?...

Cómo hablar de identidad musical nacional en una “nación” pluri y multicultural?

La herencia centroeuropea, con sus patrones rítmicos de marcha, vals y danza, es el elemento predominante en un espacio geográfico que intenta desconocer aquellos ritmos, melodías y materiales sonoros encontrados y asentados antes de la hegemonía española.

La “vencedora”, con la que se identifican los tiempos de la independencia, no es más que una muestra de aquella imposición de la idea de Nación, que excluye socialmente a la mayoría de quienes integran esa nación.



Adaptación: Jhony Velasco

Para Múnera^g los mitos^h de la Historia Nacional en Relación al período fundacional, legitimaron una jerarquía territorial y eran eficaces para legitimar jerarquías de clase, y racial. Hubo una tradición de autonomía de las regiones con relación al centro y el Proyecto de Nación, mostró que no había una élite nacional sino élites locales que estaban en conflictos estratégicos en torno a lo económico, lo político y lo cultural.

Para el siglo XVIII Cartagena, Popayán y Antioquia tendieron a funcionar como entidades autónomas, entrando en conflicto con la audiencia y el Virrey. A finales de la Colonia las “regiones” que albergaron la Población de la Nueva Granada se separaron en dos grandes sistemas: los Andes y las Costas Caribe al Norte y Pacífico al Sur. Adicionalmente las provincias como Cartagena y Popayán fueron sociedades esclavistas. Factores de orden económico y social agregaron una distinción racial, diferenciando y distanciando “Las culturas”.

Lo que ocurre con las prácticas musicales responde a los planteamientos expuestos por Múnera, de manera que la hegemonía en la difusión de prácticas musicales también respondió el modelo centralista, intentando promover una música “Nacional”, que recogía en su mayoría las prácticas capitalinas.

Por tanto “la clasificación del territorio Nacional en grandes fajas es la única forma válida de estudiar no solo los fenómenos de la Nación, sino la formación Colonial misma”ⁱ. Es así como los primeros escritos musicológicos en Colombia tratan en su mayoría sobre los músicos y las músicas en Colombia durante el siglo XIX y principalmente las músicas en la zona central.

La diferenciación entre la música Académica y las músicas populares se acentúa, y se comienza a “con-

struir" una historia de la Música en Colombia, excluyendo los actores que conforman la mayor parte de músicos practicantes en el país.

Un aspecto fundamental a considerar en la "construcción de identidad musical" deberá incluir lo relacionado con las comunidades étnicas. Estas comunidades se identifican porque en ellas existen atributos predominantes como por ejemplo el gentilicio, el mito de origen común, los recuerdos históricos compartidos, los elementos de cultura colectiva de carácter diferenciador y un sentido de solidaridad hacia sectores significativos de la población.

Para la identificación étnica son muy importantes los vínculos o asociaciones sentimentales (más que la posesión de tierras en sí misma); este aspecto se refleja en el quehacer, en lo ritual y lo cultural que toman papel protagónico en sus danzas, cantos, oraciones, etc.

Estos atributos varían en importancia, de manera que su carácter cambiante también altera los límites étnicos y la identidad cultural de sus miembros. No es lo mismo analizar las prácticas musicales de las comunidades negras del pacífico colombiano en la mitad del siglo XIX y luego observarlas en el contexto de los 2000. La incursión de otros fenómenos como el jazz, el rap, el hip hop, etc., cambian las prácticas culturales y particularmente las musicales.

Los escritos del siglo XIX sobre la Música en Colombia, se pueden ubicar en el terreno del "comentario o la opinión artístico culturales"^k, que no cuentan con la rigurosidad de la investigación histórica y que en su mayoría hacen referencia a la mal llamada Música culta, ejecutada y creada en la zona céntrica de Colombia, durante el siglo XIX.

Se identifica entonces una serie de factores como el lugar de origen, los propósitos, los actores, etc., que dejan entrever las distintas prácticas musicales desde lo religioso, lo popular y lo académico.

Desde mediados del siglo XIX surgió una idea de Música Nacional, en la que los géneros musicales considerados esenciales "bambuco y pasillo" se consolidaron en prácticas urbanas de la zona andina; "los desacuerdos mas notorios se presentaron en torno a la autenticidad,

el interés musical y la importancia cultural de dichos géneros"^l que marcaron aún mas la diferencia entre la música académica y la música popular de arraigo local.

La preocupación por identificar una tradición fundamentada en una visión histórica y la entrada de los medios de comunicación en el país, son elementos recurrentes que adquieren importancia en los llamados "nacionalismos culturales"¹³. La expresión "Música Nacional", se relacionó fundamentalmente con la escritura y publicación de Bambucos y Pasillos, y a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la escritura de música de salón como contradanzas, vales, mazurcas y polkas. Inclusive los nombres de los aires impresos en las partituras correspondían por ejemplo a "Bambuco, aire Nacional Neogranadino", compuesto por Francisco Boada y Manuel Rueda, una obra para piano a cuatro manos; y "El Bambuco, aires nacionales neogranadinos variados" de Manuel María Párraga, que seguían las características de la música de salón europea del siglo XIX.

Pero las músicas campesinas continuaron su desarrollo sin relación directa con las músicas urbanas que querían identificarse como música nacional.

En cuanto a lo religioso, siendo Colombia para esa época un país católico, seguirá lo establecido en el mundo católico: la misa en latín, el uso del órgano y la escasa participación de los fieles en el servicio litúrgico incluido el aporte musical.

La fragmentación geográfica dejará ver una serie de aires y ritmos propios de quienes habitan las distintas regiones. Mientras que Rosales¹⁴ afirma que "Los principales aires musicales, exclusivos de Colombia son: el bambuco, que posee un ritmo extraño como perfecto; el torbellino, derivado de aquél; el bunde, el pasillo y la guabina. Todos estos son aires autóctonos y se explotan como piezas instrumentales y como canciones", Zamudio refiere el folklore hispanoamericano con un factor determinante: "la intromisión de los negros africanos traídos por los españoles. Ellos vinieron con su música, que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario y se impone una depuración".^o Lo cual permea en el primero de los autores,

la visión centralista, la visión de una música nacional basada en los aires de la región andina, mientras que el segundo autor presenta la influencia de la raza negra en la música que se presenta en otras regiones como el Pacífico y el Caribe.

Para Zamudio, es claro que los aires entonces populares, se asociaban a las regiones geográficas, así como el uso de ciertos instrumentos. No hay por lo tanto una identidad Nacional para las músicas populares del siglo XIX, hay mas bien identidades regionales que agrupan ritmos, material sonoro y propósitos de uso.

Las músicas indígenas ni siquiera eran objeto de estudio durante el siglo XIX. Osorio⁹ expresa que “es indudable que los indios se sentirían dispuestos al combate, o se llenarían de recogimiento, o llorarían, o se reirían, según ejecutaran los músicos su composiciones, guerreras, religiosas, tristes o alegres. No es pues, mucho asegurar que, poseyendo el compás, cierta consonancia y las diferencias de estilo, y conociendo el objeto de la música, tenían la suya, sino adelantada, por lo menos propia”. El estudio de las músicas indígenas toma importancia con los estudios etnomusicológicos en el siglo XX.

Lo llamado “académico”, podría decirse que es el principal centro de atención en cuanto a la práctica musical del siglo XIX. Es interesante observar como personajes como Don Nicolás Quevedo, Eugenio Salas, Don Valentín Franco, etc., ganan espacio en la llamada música Nacional.

Es una élite reducida, de formación académica con influencia europea, en las que la música religiosa, la representación de obras italianas, reunieron a los músicos que conformaron la primera orquesta, los cuartetos, y la creación de una “Sociedad filarmónica” que para la mitad del siglo XIX, ganaba posición en la sociedad capitalina.

Osorio afirma: “Hoy la música se halla muy adelantada. No la tenemos nacional, pero la tenemos”⁹ inclusive la asociación de las regiones geográficas con la influencia europea está identificada. Cundinamarca y Boyacá representan la escuela italiana; Panamá, Bolívar y Magdalena, la española, importada de las Antillas, mientras que Antio-

quia, Cauca y Tolima no tienen identificada alguna.

El intentar definir una música nacional fue tratado desde mediados del siglo XIX. José María Samper (1828-1888), José María Vergara (1831-1872). Osorio (1836-1877). Sin embargo es Narciso Garay (violinista panameño) quien aborda de manera crítica el tema de “música nacional”.

La discusión sobre la música nacional, posteriormente planteada por Emilio Murillo y Uribe Holguín, prosiguió en las primeras décadas del siglo XX, diferenciando entre música popular y música nacional.

No se puede pretender hablar de una “identidad musical”, en la naciente República. Las referencias muestran como la fragmentación geográfica identifican la música y los músicos de manera diferenciada.

Estas músicas, y estos músicos también pertenecen a tradiciones y razas que socialmente establecen costumbres y maneras de enfrentar el mundo. Rituales, cultos religiosos o profanos, aparecen expuestos en los distintos documentos del siglo XIX.

Las reformas religiosas, los préstamos culturales, la participación popular son mecanismos que junto a la ubicación, la autonomía, la religión organizada aseguran la supervivencia de algunas comunidades, a pesar de los cambios en su composición social y en su esencia cultural.

El interés etnográfico de Jorge Isaacs (1837-1895) incluye en su obra María, apuntes sobre las prácticas musicales de los negros y mulatos del Valle del Cauca. De la misma manera, Antonio de Ulloa y Jorge y Juan Sanctilla en 1735 proporcionan noticias sobre el Fandango en Cartagena, como “baile propio del populacho de origen africano e indígena”^r, bailes que fueron censurados por las autoridades peninsulares.

Estos bailes y las prácticas musicales descritas en el XIX, implican además una participación de instrumentos que mezclan lo autóctono con lo europeo, y aunque estas referencias se presenten a partir de una observación etnográfica no profesional, muestran un complejo panorama en el que se mezclan la música europea con



las bases africanas e indígenas.

En el caso de la costa Atlántica, muchos investigadores coinciden en que la música tradicional costeña es el resultado de confluencia de razas aborigen (chimila), europea (española), y africanos (esclavos y cimarrones); como resultado del sincretismo de las distintas etnias localizadas en el caribe, surgió lo que hoy se conoce como músicas tradicionales, músicas locales, folklóricas o campesinas, expresiones de los pueblos que aún hoy las cultivan.

“Gracias a su propia eficacia simbólica, los sonidos y las danzas pueden llegar a ser potentes instrumentos de identidad, capaces de reforzar el sentido de pertenencia étnica. Es por esta razón que, en el ámbito de procesos de reivindicación identitaria, a menudo éstos pueden ser adquiridos como emblemas de un mensaje culturalmente significativo”^s

Los aires musicales fueron tomando denominaciones regionales, algunos de ellos adoptando nombres españoles, así como nombres de animales, festividades, etc.

El supuesto plan de reconstrucción del país, luego de la Guerra de los mil días (1899-1903), incluyó la institucionalización de la educación musical superior, que puso en juego la legitimación de prácticas musicales específicas y la elección de criterios para la orientación de la nueva institución Academia Nacional de Música.

Para 1910 Guillermo Uribe Holguín, tomó la dirección de la Academia, que cambió su nombre por Conservatorio, que adoptó el modelo (considerando las condiciones de Bogotá) de los Conservatorios Europeos.

Paradójicamente el movimiento generado por la práctica de las músicas populares tuvo gran auge con la difusión por medios sonoros. “Tres aspectos marcan el desarrollo de la música en Colombia en los inicios del siglo XX:

- La edición de partituras
- La comercialización de discos
- La emisión de música radial en estaciones locales (a partir de 1929).

Estos aspectos marcan a su vez la brecha entre lo académico y lo popular y entre lo urbano (escrito) y lo rural (oral), brecha que aún continúa evidenciándose.”^t

Las posturas contrarias de Murillo quien defendía las músicas populares, apoyado por la expansión del fenómeno de la música popular latinoamericana basado en un



Ilustración: Famberly Taba

discurso poco sólido y emotivo; y Uribe Holguín académico en cuyas composiciones el elemento nacional se condensa en el aspecto rítmico, fueron continuas en las primeras décadas del siglo XX.

Luego compositores como Adolfo Mejía (1905-1971), con obras como la Pequeña Suite, Lucho Bermúdez (1913-1994) y su orquesta, mostraron una importante difusión de los aires como el bambuco, el torbellino, el pasillo, la cumbia, etc. que luego de finalizados los años treinta marcaron un ocaso de estas músicas como paradigma nacional.

Posterior al retiro de Uribe Holguín del Conservatorio (1935), la polémica perdió auge, y otros compositores como Antonio María Valencia en Cali, José Rozo Contreras y Jesús Bermúdez Silva, continuaron en la primera mitad del siglo XX, la intención de forjar una música llamada "Nacionalista".

Son de gran diversidad los elementos de análisis a considerar cuando examinamos el fenómeno de la interacción intercultural de la música. "Aparicio y Jáquez (2003: 3), tratando el transnacionalismo y la hibridez cultural en el campo musical, explican que cuando la música migra a través de fronteras nacionales lo hace también históricamente y bajo la mediación de constructos binarios de tradición y modernidad, de tal forma que la memoria juega un papel central en este fenómeno."^u

¿Qué si hay identidad en la Música de las primeras décadas de la República?

Podemos afirmar que no hay "Una" identidad, ni siquiera casi doscientos años después de la conformación de la República. Hay más bien "Identidades" que como hemos leído en los párrafos anteriores, parecen marcar el denominador común en los procesos de Identidad Nacional de la llamada República de Colombia. ■



Notas

¹ José Luis Campos,. Interculturalidad, Identidad y Migración en la Expansión de las Diásporas Musicales. www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n49/jlcampos.html.

² Manuel Castell,. El Poder de la Identidad (The Power of identity), La Era de la Información, Volúmen 2, Alianza, 1997.

³ Knight. La identidad nacional: ¿límite, rasgo o molde?. En Museo, Memoria y Nación. Memorial del Simposio Internacional y IV cátedra de Historia "Ernesto Restrepo Tirado". Mincultura. Bogotá, 2000.

⁴ Anthony Smith,. La Identidad Nacional. pag 12, Trama Editorial. Madrid. 1977.

⁵ F. Martínez, "La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900. El Nacionalismo Cosmopolita. Banco de la República, Instituto Francés de estudios andinos. Bogotá. 2001.

⁶ La contradanza La Vencedora se identificó como la danza triunfante para Bolívar, luego de las Batallas libertadoras. Publicada en del Papel Periódico Ilustrado. 1819

⁷ Alfonso Múnera,. Notas de clase del curso: Seminario de Fundamentación I. Identidades Colectivas. Maestría en Historia. Universidad del Valle. 2007.

Los tres mitos:

* La Nueva Granada desde la audiencia de Santa fe tuvo un territorio que constituía una unidad administrativa, política, económica.

* En los textos de historia se plantea que la revolución de independencia fue liderada por los criollos.

* Los criollos fueron los únicos actores sociales de la independencia.

⁸ Múnera, Alfonso. El fracaso de la Nación. Banco de la República. pag. 26, El Ancora Editores. 1998..

⁹ Anthony Smith,. La Identidad Nacional. pag 19. Trama Editorial. Madrid. 1977.

¹⁰ Egberto Bermúdez. Musicología em Colômbia. Una introducción. Documentos de Historia y Teoría. Textos. pag. 6. Universidad Nacional de Colombia, 2001..

¹¹ Jaime Cortés,. La polémica sobre la música popular colombiana..Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación para el estudio de la música popular. CI. 2005

¹²Al respecto recuerda Cortés que, aunque no existe un consenso en relación con las características comunes de los nacionalismos culturales, estos aspectos se mencionan en las síntesis de Hobsbawm, Andersson o Gellner.

¹³Víctor Rosales, "La música en Colombia y sus cultivadores. Boletín de la Unión Panamericana. 1927." Citado por Bermúdez en "Musicología en Colombia: una introducción". Textos. Documentos de Historia y Teoría. Textos. pag. 113. Universidad Nacional de Colombia, 2001.

¹⁴Daniel Zamudio, "El folklore musical en Colombia. Citado por Bermúdez, pag. 135.

¹⁵Juan C Osorio, "Breves apuntes para la Historia de la Música en Colombia", 1879. citado por Bermúdez, pag. 67

¹⁶Op. Cit. Pag. 81

¹⁷Citados por Bermúdez, en: La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas". Revista Ensayos. No 10. Universidad Nacional de Colombia. 2005.

¹⁸Grazia Tuzi. CULTURAS MUSICALES E IDENTIDADES. OPTATIVA. CÓDIGO 50126. ESPECIALIDAD ETNOMUSICOLOGÍA. Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Sección de Música

¹⁹M. V. Casas F. Los inicios de la grabación de la música colombiana. Revista Entreartes. Universidad del Valle. 2006.

²⁰Aparicio, F. R. y Jáquez, C. F. (eds.) (2003): *Musical migrations. Transnationalism, and cultural hybridity in Latin/o America*, Nueva York, Palgrave Macmillan.