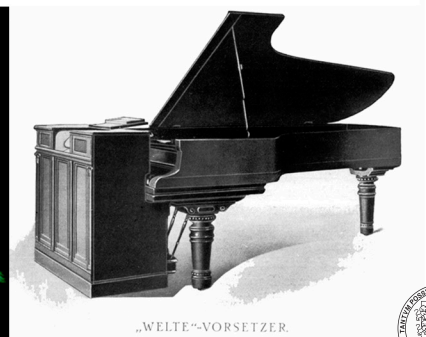
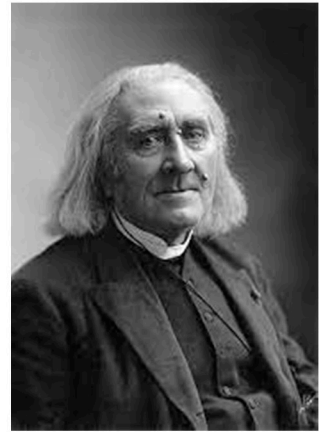


# R I T H M I C A

REVISTA DE LA RED DE INVESTIGACIÓN  
TEMÁTICA EN MÚSICA Y ARTES



VOLUMEN 1, No. 1, AÑO 1, 2021



**Editorial**  
**Universidad de Nariño**



# *Rithmica*

Revista de la Red de Investigación  
Temática en Música y Artes

**Volumen 1, No. 1, año 1, 2021**

Universidad de Nariño  
Facultad de Artes  
Departamento de Música  
Editorial Universitaria  
2021



**Editorial**  
Universidad de **Nariño**





# **RITHMICA**

**Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes  
Universidad de Nariño – Facultad de Artes- Dpto. de Música  
Volumen 1, No. 1, año 1. 2021**

**DIRECTOR Y EDITOR  
José Menandro Bastidas-España**

## **Comité editorial**

Lyda Aleydy Tobo Mendivelso  
Lidia Consuelo López  
Mario Egas Villota  
Fernando Illera Ordóñez  
Leonardo Zambrano Rodríguez  
Carlos Roberto Muñoz  
Pablo Santacruz Guerrero  
Diego Palacios Dávila  
Jaime Hernán Cabrera Eraso  
Luis Alfonso Caicedo

## **Comité científico**

María Ángeles Zapata  
Gloria Valencia Mendoza  
Sonia del Rocío Viteri Ramos  
Ruth Nayibe Cárdenas  
Gabriela Hernández Vega  
Paloma Muñoz  
Víctor Hernández Vaca  
Mario Gómez-Vignes  
Gustavo Parra Arévalo  
Fredy Vallejos  
Diego León Arango  
Luis Carlos Rodríguez  
Humberto Galindo Palma

Sociedad Española de Musicología  
Universidad Pedagógica de Colombia  
Universidad Nacional de Colombia  
UPTC Tunja - Colombia  
Universidad de Nariño - Colombia  
Universidad del Cauca - Colombia  
Universidad de Guanajuato - México  
Universidad del Valle - Colombia  
Universidad Nacional - Colombia  
Universidad de las Artes - Ecuador  
Universidad de Antioquia - Colombia  
Universidad de Antioquia - Colombia  
Conservatorio del Tolima - Colombia



# ***RITHMICA***

**Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes  
Departamento de Música de la Universidad de Nariño**

Revista adscrita académica y financieramente al Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

Periodicidad: anual

Revisora de textos: Adriana Rosero de la Rosa

Revisor de abstract: Diego Palacios Dávila

Diseño de portada: Eliana Selene Bastidas Tobo

Canje y correspondencia: Oficina del Departamento de Música,  
Universidad de Nariño, Sede centro,  
carrera 23 No. 18-62  
Teléfono 7244309  
extensión 2850.

E-mails:

[jotamenandro@gmail.com](mailto:jotamenandro@gmail.com)

[rithmica@udenar.edu.co](mailto:rithmica@udenar.edu.co)

[musica@udenar.edu.co](mailto:musica@udenar.edu.co)

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista.

Editorial Universitaria. Universidad de Nariño.

## **Rithmica,**

Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes.

Editor: José Menandro Bastidas-España.

Pasto. Editorial Universidad de Nariño, 2021.

155 páginas. Formato: 28 x 21,5

ISSN: 2805-6353





## TABLA DE CONTENIDO

<b>EDITORIAL</b> _____	<b>7</b>
José Menandro Bastidas-España	
<b>LISZT: EL MÚSICO DEL PORVENIR</b> _____	<b>13</b>
Pablo Montoya Campuzano	
<b>PRELUDIO. Flauta y guitarra</b> _____	<b>20</b>
Javier Emilio Fajardo Chaves	
<b>TRADICIONES OLVIDADAS EN LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA</b> ____	<b>25</b>
Malte Kähler	
<b>OBRA “Sonata en Re”</b> _____	<b>47</b>
Manuel Guerrero Mora	
<b>HACER ARTE: EL CUCHILLO, EL PAN Y LA TAZA HUMEANTE</b> _____	<b>51</b>
Pablo Santacruz Guerrero	
<b>CONTROL INSTITUCIONAL Y PRÁCTICA COMPOSITIVA DE LOS MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO: EL CASO DE MATHEO TOLLIS DE LA ROCA</b> _____	<b>69</b>
Raúl Heliodoro Torres Medina	
<b>¡JUAN GABRIEL EN BELLAS ARTES!</b> _____	<b>93</b>
Música, Empresa y Espectáculo en México en los albores del siglo XXI Alejandro Mercado Villalobos	
<b>EDUCACIÓN MUSICAL Y SOCIEDAD.</b> _____	<b>115</b>
La educación musical formal en Pasto: 1938-1965 José Menandro Bastidas-España	



## EDITORIAL

Todo inicio va cargado de sueños. El comienzo de RITHMICA, revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes, adscrita al Departamento de Música de la Universidad de Nariño, no deja de tenerlos. Quienes estamos empeñados en este emprendimiento anhelamos generar un impacto positivo en sus lectores, en las disciplinas sobre las cuales girará su discurrir: la música y las artes plásticas. La revista estará comprometida con la investigación y la creación desde la óptica de la reflexión crítica y propositiva, elementos muy útiles al momento de confrontar los diferentes procesos que inciden directa e indirectamente sobre el arte en el mundo contemporáneo. Con el fin de evitar todo tipo de sectarismos, no se contempla la inscripción en corrientes de pensamiento que busquen apoyar causas políticas o tendencias estéticas determinadas, de tal suerte que sus colaboradores podrán escribir libremente desde su horizonte histórico con el único fin de generar dinámicas favorables al desarrollo de los saberes fundantes de esta revista. La recepción de textos estará abierta a diferentes formas expresivas: ensayos, artículos científicos o de reflexión, reseñas de libros, partituras de corta duración y obras plásticas bidimensionales.

Las sociedades, sin importar las condiciones históricas por las que atraviesen, siempre han buscado crear las condiciones para el cultivo de la sensibilidad. Es así como se fundaron las escuelas de artes en Europa y América; muchos de los antiguos conservatorios de Occidente vieron sus inicios apoyados por ciudadanos capaces de avizorar la importancia de las artes en el desarrollo humano. En Pasto, estos ciudadanos comprometidos buscaron recursos en las arcas privadas y públicas para la fundación de escuelas, desde tiempos pretéritos. En 1858 se creó la primera Escuela de Música que brindaba formación musical a niños y jóvenes quienes tenían la posibilidad de integrar su banda de vientos. En 1938 se abrió, al interior de la Universidad de Nariño, la Escuela de Bellas Artes, dependencia que ofrecería los programas de música, artes plásticas y danzas. Esta escuela tuvo altibajos por problemas presupuestales; sin embargo, su acción se constituyó en el germen de la actual Facultad de Artes, cuyas labores iniciaron en 1975, Facultad que ampara al Departamento de Música.





La Red de Investigación Temática en Música y Artes es un proyecto que se construye sobre la necesidad de crear espacios para la reflexión y la discusión interdisciplinar sobre problemas relativos a los campos que la originan. La conforman investigadores de universidades nacionales y extranjeras y, al momento, ha realizado seis congresos internacionales, cuatro de los cuales tuvieron lugar en Colombia (dos en Pasto, uno en Ibagué y otro, virtual) y dos en México. Se publicó un primer texto, *Las búsquedas e interrogantes insatisfechos en el patrimonio cultural* (2020), material que permitió comprender la urgencia de disponer de un medio de difusión permanente de los resultados de investigación, situación que buscará satisfacer la presente revista.

Los colaboradores de este número son, en su orden, Pablo Montoya Campuzano, Malte Kähler, Pablo Santacruz Guerrero, Raúl Heliodoro Torres Medina, Alejandro Mercado Villalobos y José Menandro Bastidas-España. Además, se incluye *Preludio*, para flauta y guitarra, del fallecido compositor Javier Emilio Fajardo Chaves (1950-2011) y la obra *Sonata en Re* del pintor Manuel Guerrero Mora. Pablo Montoya, en su texto *Liszt: el músico del porvenir*, discurre sobre el pensamiento musical del compositor húngaro, llevando su narrativa por los diferentes momentos de su vida, constructo semiótico que el autor realiza sobre una referencia iconográfica ubicada al comienzo del texto, en la que se pueden ver fotografías y caricaturas del artista. Explora, en la concepción del compositor, sobre la estrecha relación entre literatura y música, relación que encuentra expresión en la obra de Liszt por medio de la forma característica del Romanticismo, y por entero su creación, el poema sinfónico.

Desde la perspectiva de las *Tradiciones olvidadas en la interpretación pianística*, Malte Kähler también habla de Liszt. Su artículo busca los hilos que, desde el presente, conducen a las manos del compositor auscultando las versiones de célebres pianistas de comienzos del siglo XX, impresas en viejos rollos de pianola de la tecnología Welte-Mignon, entre los que se encuentra Käthe Heinemann, nieta artística de Liszt en la técnica pianística y maestra de Kähler. El autor compara las grabaciones de los maestros con las versiones de pianistas actuales encontrando inquietantes diferencias. En una segunda parte del artículo, Kähler ofrece recomendaciones técnicas a los estudiosos de este instrumento, convirtiéndose en un valioso aporte a la escuela de la formación pianística extraída de su larga carrera como concertista, de las enseñanzas que recibiera de Heinemann y de su comprensión de las antiguas maneras de interpretación del instrumento.

Pablo Santacruz Guerrero, en su artículo *Hacer arte: el cuchillo, el pan y la taza humeante*, habla de los escritos tempranos de Karl Marx, *Manuscritos*, en los que el autor ve el arte como un estado de desarrollo elevado de la conciencia de la humanidad por medio de la cual esta, en su conjunto, podría alcanzar la emancipación de todo aquello que la limita y la oprime. Del mismo modo, reflexiona sobre un aspecto de bioética planteado desde la obra de arte al analizar el proyecto *GFP Bunny* del artista brasileño Eduardo Kac, quien, en el año 2000, mostró un controvertido resultado de la genética, la conejita transgénica Alba, un animal vivo fluorescente, generando un debate que cuestiona a la ciencia moderna en sus alcances y a la sociedad como





consumidora de sus productos. También se sumerge en las selvas colombianas para identificar, con Juan Manuel Echavarría, los signos de la guerra, aquellas sutiles, casi invisibles huellas que va dejando el conflicto como un testimonio mudo de los dolores y alegrías de los protagonistas: *esas pequeñas ruinas expósitas de objetos anodinos fotografiados in situ, se nos ofrecen en toda su esencialidad compasiva, como si arañaran, en medio de la tragedia que evocan, la posibilidad de la esperanza.*

*Control Institucional y Práctica Compositiva de los Maestros de Capilla de la Catedral de México: el Caso de Matheo Tollis de la Roca*, es el texto de Raúl Heliodoro Torres Medina, en el que estudia las circunstancias que rodearon las labores de este compositor español, maestro de capilla de la Catedral de la Nueva España en el siglo XVIII. Analiza pormenores de su trabajo en tan importante cargo, centrando su estudio en la confrontación que Tollis de la Roca sostuvo con los miembros del cabildo catedralicio, quienes desconfiaban del cumplimiento de sus deberes y dudaban de su capacidad como compositor. Por su parte, el autor del texto pone en tela de juicio la idoneidad del alto clero en materia musical, y busca establecer las herramientas que sirvieron al cuerpo capitular para juzgar el trabajo del compositor, develando que esta actitud del prelado buscaba dejar en claro la verticalidad de las relaciones de poder, hegemonía desde la que no se permitían concepciones estéticas ni prácticas musicales contrarias al *establishment*.

*¡Juan Gabriel en Bellas Artes! Música, empresa y espectáculo en México en los albores del siglo XXI*, es el artículo de Alejandro Mercado Villalobos, texto en el que analiza los cambios que en materia musical, ha tenido la nación mexicana en la década de 1990, esto con respecto a la comercialización de la música popular, la cual ha crecido de una manera exponencial. El éxito de cantantes como Juan Gabriel, ha redefinido la funcionalidad de algunos espacios antes consagrados a la música académica, como es el caso del Palacio de Bellas Artes en donde el artista realizó un concierto que desató agudas críticas de los músicos de academia. El análisis de Mercado Villalobos parte de la hipótesis de que el desarrollo de la música popular en México está motivado en los intereses económicos de las grandes empresas del espectáculo, las cuales orientan el gusto de los consumidores, percepción que busca conquistar el compositor y cantautor para alcanzar la cima del éxito.

En el texto *Educación musical y sociedad. La educación musical formal en Pasto: 1938-1965*, José Menandro Bastidas-España indaga sobre los procesos formales de la enseñanza de la música por medio del estudio histórico de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, en el periodo comprendido entre 1938 y 1965. El autor analiza críticamente las ideologías que sustentaron la creación de este centro de estudios musicales, orientado desde la visión del conservatismo, tomando como base la estética clásico-romántica centroeuropea, considerada un modelo de cultura civilizado y civilizador.

**José Menandro Bastidas-España**  
Editor





***Pablo Montoya Campuzano***

*Fotografía: Marcela Sánchez*

Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963). Escritor y profesor titular de literatura de la Universidad de Antioquia. Ha publicado más de veinte libros en los géneros de novela, cuento, ensayo, poesía y crítica literaria. Su novela *Tríptico de la infamia* (2014) le valió el premio Rómulo Gallegos (2015) y el premio de narrativa José María Arguedas (2017). Por el conjunto de su obra, recibió el premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2016).







## LISZT: EL MÚSICO DEL PORVENIR<sup>1</sup>

Ensayo

**Pablo Montoya Campuzano**

Universidad de Antioquia

pablojmontoya@yahoo.com

Hay un primer Liszt que impresiona por su precocidad. Es como una continuación del pequeño Mozart. Solo que han cambiado algunas circunstancias. Al clavicordio ilustrado sucede el pianoforte romántico y el prodigio ahora viaja por Europa con su padre, y no lo acompaña ninguna hermana que alivie con juegos y cuentos la difícil sucesión de los días y las noches. El pequeño Liszt también es un poco enfermizo. Una exhalación pálida que atraviesa los salones y las cortes de Europa, dejando tras de sí aplausos perplejos. El niño seduce de inmediato cuando se sienta frente al teclado. Es desde entonces una corriente de fuego trasladada a las manos.

Hay un segundo Liszt que es, sin duda, el primer *dandy* del piano. París, hacia 1830, se erigía como el centro cultural de Europa y desde allí habría de iniciarse una radical transformación de los gustos artísticos que marcarán el horizonte del siglo XIX. Liszt, junto a Berlioz y Chopin, en el plano de la música, se encargará de llevarla hasta extremos insospechados. Tanto es así que serán necesarias varias generaciones de compositores y musicólogos para comprenderlos del todo. De hecho, fueron Bartók y sus contemporáneos quienes sopesaron verdaderamente los aportes de Liszt, opacados por la excesiva

<sup>1</sup> Este texto, forma parte del libro inédito Postales sonoras.



luz de Wagner. Pero por ahora, el pianista es un joven apasionado que sigue los acontecimientos de julio de 1830. La primera fotografía de Liszt data de esos días. Es una imagen que refleja con nitidez ese carácter de la elegancia romántica en que morbidez y ensimismamiento, volcanismo contenido y anatomía seca, se confunden. Ignoro quién es el autor de la imagen, pero corresponde al período en que el músico inicia la vida tras-humante del virtuoso. Es también el periodo en que Liszt ha entendido que la música sin la literatura es como una estatua sin pedestal, como las olas de un lago desprovistas del viento que las mueve. Sucedió la primera crisis amorosa, hacia 1828, Liszt se refugió en la religión, siempre será un católico con ideas irreverentes, y en la literatura. Va a la iglesia todos los días y el resto del tiempo se introduce en los grandes autores de antes y después. Lee a Homero, a Dante, a Shakespeare, a Goethe, a Chateaubriand, a Víctor Hugo. Con estas lecturas no faltará mucho tiempo para que irrumpa en el panorama de la música con una invención que es completamente suya: el poema sinfónico.

Gracias a sus giras internacionales el piano se moderniza. Como decía Berlioz, Liszt era ya por esos años el pianista del porvenir. De la mano de Sebastien Érard, quien construye el primer pianoforte francés en 1777, Liszt será el emisario de esta nueva sensibilidad que es fogosidad y desmayo, demasiadas notas a través de las cuales el público cree entrever los infortunios y los éxtasis. En realidad, él es el primero que inaugura el recital de piano tal como lo entendemos ahora. Una suerte de acróbata de las teclas, egocentrismo puro, sentado delante de la gente a interpretar las obras de un solo compositor. Liszt lo hace con Beethoven, Schubert, Chopin y Schumann, y luego dará los recitales con sus propias obras. Con él se empieza, igualmente, a democratizar un tipo de música que antes estaba destinada a los gustos de los económicamente elegidos. No solo los aristócratas y los burgueses aclamaron a Liszt. El pueblo también se inclinó hechizado ante sus manos capaces de extraer manantiales, suspiros de amor, lagos encantados, tormentas espantosas, campanas agrestes, cabalgatas revolucionarias, misticismos medievales y alucinaciones en las que se ahogaba la tonalidad y la música del futuro se asomaba con claridad inquietante.

Esta antorcha musical -Liszt era flaquísimo, como una figura del Greco pintada por Delacroix, y solo habrá que esperar la vejez para que su peso aumente un poco, y tenía unos cabellos bravíos que mantuvo siempre largos- no pasó desapercibida para los medios de comunicación de la época. Las caricaturas que le hicieron es uno de los episodios más divertidos de la representación musical de todos los tiempos. La figura del *dandy* se ridiculiza. Adquiere los contornos de una elasticidad grotesca. Una plasticidad hecha de unas manos que arrasaban cualquier piano. Y no era una exageración de los caricaturistas, pues en esos recitales Liszt salía a un escenario donde lo esperaban dos o tres pianos que, al cabo de las horas, terminaban pulverizados. Las caricaturas muestran a un palo con pelo, una sonrisa de brujo, las dos manos inmensas sobre un piano diminuto y los sonidos, como hormigas o mariposas o alacranes, huyendo del teclado. Hay una en la que el hombre ataca al piano con dos martillos. En otra, un Liszt extático en su propia interpretación no se da cuenta de que se le han encaramado varias damiselas al instrumento. En otra más, el viejo compositor, ya con-



vertido en abate, se despliega sobre el instrumento con sus dos manos que tienen un no sé qué de criaturas energúmenas.

Pese a este encanto que deja el intérprete entre los oyentes, Liszt es quizás el compositor más atacado del Romanticismo. Pasada la temporada del concertista que dura hasta 1847, surge el periodo de director de orquesta en Weimar y su carrera como sinfonista. Todos los sectores musicales se lanzaron entonces contra esta obra bizarra y anticipatoria que tiene en los trece poemas sinfónicos, en las dos sinfonías y en su música religiosa los momentos más complejos. En tal sentido, como dice Émile Haraszti, Liszt fue el músico más solitario del siglo XIX. En Francia solo veían en él al virtuoso circense. En Alemania la cruzada contra Liszt la organizó el círculo próximo a Robert Schumann. Desde su esposa Clara hasta su discípulo Brahms arremetieron contra esta plaga sonora. Berlioz terminó pensando que la música de Liszt era la máxima degradación del arte. Los wagnerianos lo consideraron *persona non grata*. No solamente la correspondencia del mismo Wagner está salpicada de comentarios mezquinamente negativos sobre la obra de su suegro, sino que la hija querida de Liszt, Cosima, le prohibió a su padre ir a Bayreuth, el templo de la ópera nacionalista alemana. Liszt, promotor como pocos de la obra de su yerno, nunca fue invitado como director y, por supuesto, ninguna de sus obras, que influyeron y moldearon la música del Nibelungo, fueron tocadas allí.

En una carta a Mihailovich, Liszt explica esta coyuntura de unánime rechazo:

Todo el mundo está contra mí. Católicos, pues consideran profana mi música de iglesia, protestantes porque para ellos mi música es católica, masones porque sienten que mi música es clerical; para los conservadores soy un revolucionario, para quienes creen en la música del futuro, soy un falso jacobino. En cuanto a los italianos, si son garibaldianos, me toman como un mojigato; si están del lado del Vaticano, me acusan de llevar la gruta de Venus al altar. Para Bayreuth, no soy un compositor, sino un agente publicitario. A los alemanes les repugna mi música porque es demasiado francesa, a los franceses porque es demasiado alemana, para los austriacos yo hago música gitana, para los húngaros música extranjera. Y en cuanto a los judíos, me detestan, tanto a mí como a mi música, sin ninguna razón.<sup>2</sup>

Por una silbatina que le hace el público en el teatro musical de Weimar, ante una obra que decide estrenar (*El barbero de Bagdad* de Cornelios), Liszt renuncia al cargo de director de orquesta en 1858. Entonces se consagra completamente a su obra. De ese año son las fotografías que le toma Franz Hanfstaengel en Munich. El *dandy* aún está fresco en estas dos imágenes. Es un hombre interesante, como dicen las jóvenes a propósito de quienes franquean los cuarenta años. En ambas vemos el porte refinado

---

2 Esta carta, fue enviada por Franz Liszt, desde Florencia, a Odón Mihailovich. (N. del Ed.).



del cuerpo, las manos sólidas y hermosas, en la izquierda un anillo que no puede ser de matrimonio porque para entonces Liszt estaba con su amante, la princesa Caroline von Sayn-Wittgenstein, y no podían casarse porque el marido, un noble ruso celoso hasta la desesperación, lo impedía a toda costa. En la segunda de las fotografías nos enfrentamos directamente a la mirada del compositor. Parece nimbada de amargura y de resentimiento. Pero, a la vez, no puede haber mayor seguridad que la reflejada por esos ojos. Es como si Liszt estuviera pensando, y nosotros pudiéramos oír sus pensamientos, que en los caminos de la composición musical lo suyo se asoma definitivamente a lo que vendrá después. Y es que los aciertos de la obra de Liszt se aprecian casi que naturalmente hoy en día. Pero en esos años pasaban por meras ridiculeces, por caos incomprensible, por poses mundanas. Cuando se escucha progresivamente en el tiempo de su composición esta música, se concluye que su objetivo fue liberar a la melodía de las cadenas de la tonalidad, poner en cuestión el dualismo mayor-menor, desbarajustar las formas y desintegrar los temas. Por ello, y aunque durante años se creyó que había sido Wagner el padre de semejantes rupturas -piénsese en el cromatismo del preludio de *Tristán e Isolda* o en las raras modulaciones de su melodía infinita desparramada en sus últimas óperas-, es en Liszt, y por claras razones cronológicas, en donde hay que buscar la fuente de estas transgresiones. En verdad, Liszt se adelantó demasiado a todo y por tal razón, demoró tanto en comprenderse. Como paisajista que es en sus *Años de peregrinaje*, ese formidable compendio del piano romántico, se acomoda sin problema entre los impresionistas Debussy y Ravel. Como buscador de las raíces musicales de su Hungría natal, prepara el camino de los nacionalismos de la segunda mitad del siglo XIX europeo y de los que luego se explazarán por los territorios de América. Con Liszt, es cierto, estamos ante una apoteosis, a veces desesperante, de ese Romanticismo vistoso y maromero. Pero hay otro Liszt que se encargará de desromantizar la música. Y no hay nada más saludable en el itinerario de un artista que ver cómo él mismo se critica y cómo logra superarse. Solo basta escuchar el abanico de sus *Rapsodias húngaras* para darse cuenta de cómo una música va desprendiéndose poco a poco de las cadenas tonales de una época para nombrar ya el abstraccionismo de un arte que todavía demoraría en consolidarse. Solo un rebelde auténtico pudo haber hecho una música de estas características donde aparecen con claridad los rasgos de la música modal, de la música impresionista, de la música cubista, de la música politonal y atonal y de la música del subconsciente. Como lo afirma Haraszti, Liszt será siempre el gran músico del mañana.

Y está la fotografía de Nadar. Se trata del Liszt postrero, que es el más total de todos y acaso el que más me apretuja el corazón de emoción admirada y agradecida. Porque ese rostro es el de los resistentes y los dignos. La imagen es de 1886, último año de vida del compositor, que no se sabe muy bien de dónde era porque su cosmopolitismo fue tan intenso que podría decirse que no hay mejor modelo para la Europa libre y abierta de entonces, de esa Europa que acaso inicia con Erasmo de Rotterdam y se prolonga hasta la de George Steiner, que este andarín incansable, este políglota seductor, este sibarita con aires de monje y gitano que por un tiempo fue el mayor





pianista, el mejor director de orquesta y el más audaz compositor de su época. Ahí está entonces el viejo bondadoso, de ojos todavía verdes, que ha dejado la Roma de su retiro de abate, y está de paso por París. Su estadía es corta, del 20 de marzo al 3 de abril. París por fin lo recibe, ya no como el saltimbanqui del piano de los años en que Berlioz, Delacroix y Hugo eran la vanguardia revolucionaria. Ahora en la iglesia de Saint-Eustache se tocan con gran éxito la *Misa de Gran*, *Los preludios* y *Orfeo*. Liszt ha hecho las paces con su hija Cosima y, muerto Wagner, ha prometido ir a Bayreuth al matrimonio de su nieta y a la representación de *Parsifal*. Cuando piensa en ese retorno al santuario de su yerno, es muy posible que Liszt siga albergando la esperanza, en lo más hondo de sí, que su tiempo vendrá y que él puede seguir esperando y que por ahora los laureles son para ese genio teutónico que una vez, al menos una vez, tuvo la sensatez de decir en público que Liszt era el mayor músico de todos los músicos. Es el último año de una vida agitada en la que los debates artísticos, el espionaje político y las tormentas del amor, estuvieron a la orden del día. En enero deja Roma y en el camino a Budapest se hace leer pasajes de un escritor ruso muy de moda llamado Tolstoi y con quien simpatiza inevitablemente. Luego pasa por Viena, que fue la ciudad en donde estudió el piano con Czerny, bajo continuo con Salieri y en la que, según una versión no del todo verificable, fue besado por Beethoven. Beso que fue el bautizo dado por aquel Romanticismo que inició con el sordo y que Liszt mismo llevaría hasta las postrimerías del siglo.

El catolicismo de Liszt fue veraz, pero no exento de los toques sensacionalistas de su tiempo. La noticia de la investidura de las cuatro órdenes menores, en julio de 1865, fue recibida entre la estupefacción y la burla. Pero sea esto una postura típica de la época, y un motivo más para volverse tema de actualidad, Liszt salió al paso diciendo que su decisión obedecía no al hastío del mundo, ni al cansancio dejado por una carrera musical llena de sobresaltos, sino a un sedimento místico que desde la infancia habitaba en su espíritu. Que Liszt se hiciera acompañar siempre de sus bellas alumnas, al modo en que Vivaldi lo hizo con las suyas siglos antes, solo importa para los chismosos malintencionados o para un escritor que quiera hacer un cuento musical tocado con erotismos de otoño. Lo que resulta llamativo, desde el punto de vista de la fe de Liszt, es que su música religiosa es de una autenticidad impresionante y representa el culmen de su obra. El compositor que Nadar fotografió en París es, pues, un hombre célebre, que lee el breviario y asiste a misa cotidianamente en medio de los comentarios insanos que despierta su figura.

Terminada la sesión con Nadar,<sup>3</sup> el compositor sale de París rumbo a Londres en donde es aplaudido su oratorio *La leyenda de Santa Elizabeth*. Le queda todavía tiempo para hacerse unos exámenes médicos en Halle. Allí le diagnostican una hidropesía alarmante y unas cataratas avanzadas. Su última aparición en público parece ser que fue en el Casino de Luxembourg. Allí tocó el *Sueño de amor*, la pieza para piano más

---

3 Seudónimo de Gaspar-Félix Tournachon, aeronauta, inventor, periodista, caricaturista, agitador social y retratista (fotógrafo) francés del siglo XIX. (N. del Ed.).



representativa de ese siglo XIX tan vaporoso y lánguido en los lechos y tan explosivo en la política. Liszt estaba cansado y vaciló en ir a Bayreuth a escuchar *Parsifal*. Pero lo hizo. Le había dado su palabra a Cosima. Días después, el 31 de julio, murió en esa pequeña ciudad donde siempre fue un extraño. Estuvo rodeado de sus alumnos que lo quisieron y lo respetaron y prolongaron su magisterio pianístico hasta bien entrado el siglo XX. El verano era fulgente y el verdor de las enredaderas cubría los escalones de la casa número 9 de la calle Sigfrido. Hans Brand, fotógrafo amateur, se introdujo en la habitación del fallecido y le tomó una fotografía. Muy pronto, la imagen le dio la vuelta al mundo. Liszt está vestido de clérigo. Tiene en una de sus manos un manojo de rosas rojas y en la otra uno de myosotis. Nada más apropiado para este cantor de la naturaleza y del amor. Las flores, dicen, fueron sus compañeras en el féretro.



***Javier Emilio Fajardo Chaves***

Javier Emilio Fajardo Chaves (Pasto, 22 de mayo 1950 - 19 de febrero de 2011). Formado en el Programa de Música de la Universidad de Antioquia. Tuvo como profesores, entre otros, a Harold Martina y Mario Gómez-Vignes. Creó la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, hoy vigente como un programa de formación profesional. Su legado musical alcanza las doscientas obras entre las que se encuentra una gran variedad de música de cámara y sinfónica. Destacan su ópera *El duende* (2008), obra de grandes dimensiones compuesta sobre libretos de Manuel Cortés Ortiz. *Preludio* para flauta y guitarra, partitura publicada en esta revista, muestra la profunda visión estética del compositor: atonalismo, heterometría y microtonos.





# PRELUDIO Flauta y Guitarra

Javier Fajardo Ch.

Andante

*p*

(♩ = ♩ - Tranquillo)

*f*

Tempo I

*rit.*

*pp*

*rit.* *tr* *a tempo*

*f* *p*

*pp*

120

25 *morendo* *Tempo primo*

29

33 *subito P*







***Dr. Malte Kähler (nombre artístico: Malte Darko)***

*Fotografía: Teresa Alda*

Nacido en Berlín, estudió piano clásico con la virtuosa Käthe Heinemann (alumna de Eugen d'Albert). Se interesó de manera especial por el arte y la técnica de la improvisación. Aunque es un músico muy versátil, en los últimos años, Malte vuelve a sus raíces en el piano clásico mientras desarrolla un informe de su maestría en distintas formas de la pulsación.

Ha realizado giras de conciertos en Suiza, Austria, Italia, Suecia, España, Taiwán y, varias veces, en Colombia, país donde aunó la música clásica con sus propias composiciones sobre poesía latinoamericana y trabajó como concertista y docente en los conservatorios de Bogotá, Medellín, Ibagué y Cartagena de Indias.

Durante sus compromisos en el Schiller Theater/Berlín, en el teatro Berliner Kammerspiele (musical) y en el Instituto Iberoamericano de Berlin (música clásica latinoamericana) trabajó para directores como Anna Vaughan, Bob Edwards y Christoph Hagel. Entre sus colaboradores y compañeros artísticos se encuentran los cantantes Del Fionn Sykes, Keith Tynes (ópera y gospel de EE.UU.), Bubacar Jammeh (Afro) y Simone Foltran (soprano lírica, Brasil).







## TRADICIONES OLVIDADAS EN LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

Dr. Malte Kähler<sup>4</sup>

malte.darko@gmail.com

Página web: soniante.com

Artículo de reflexión

### RESUMEN

**1** Parte primera.

#### **La edad de oro de la música de piano.**

Basado en grabaciones de piano en la técnica “Welte-Mignon”, hechas por los más destacados virtuosos del periodo comprendido entre 1905 y 1930, el autor elabora los cambios que sufrieron la interpretación y la técnica de la música de piano en el último siglo. Para lograrlo investiga ejemplos de estas grabaciones comparándolas con interpretaciones contemporáneas.

**2** Parte segunda.

#### **Crear sonidos en el piano. La herencia de Käthe Heinemann.**

Como uno de sus últimos alumnos, el autor hereda la filosofía de tocar el piano derivada de las clases de su maestra. Niña genio, y alumna de Eugen d’Albert, desarrolló una destacada carrera en el siglo XX. El autor expone cómo crear sonidos a través de una técnica especial de la pulsación. En su formación el pianista conoce el alma musical del compositor y aprende a valorar la integralidad de cada obra. Juega con los colores de la imaginación cumpliendo el lema de Franz Liszt: “La técnica se convierte en sinónimo de expresividad”.

**Palabras clave:** Eugen d’Albert, Franz Liszt, Käthe Heinemann, música de piano, pulsación de piano, Welte-Mignon.

---

<sup>4</sup> Pianista independiente.





## ABSTRACT

1  
Part one.

### The golden age of the piano music.

Based on piano recordings in the “Welte-Mignon” technique, made by the most outstanding virtuosos of the period 1905-1930, the author elaborates the changes that the interpretation and technique of piano playing suffered in the last century. For this, he investigates examples of these recordings by comparing them to contemporary interpretations.

2  
Part two.

### Creating sounds on the piano. The legacy of Käthe Heinemann.

As one of Heinemann’s last students, the author inherits the philosophy of piano playing he had learned from his teacher. Child prodigy and student of Eugen d’Albert, Heinemann had developed a remarkable career in the twentieth century. The author explains how sounds are created through a special technique of touch. Through education, the pianist will understand the character of the composer and learn to interpret each composition in its entirety. He plays with the colors of the imagination fulfilling the motto of Franz Liszt: “The technique becomes synonymous of expressiveness.”

**Key words:** Welte-Mignon, piano music, piano keystroke, Franz Liszt, Eugen d’Albert, Käthe Heinemann

## Parte 1. La Edad de Oro de la Música de Piano

### 1.1 Introducción

A lo largo de los últimos doscientos años, la interpretación de la música de piano ha tenido un importante desarrollo y ha sufrido muchos cambios. Los avances tecnológicos y constructivos de este instrumento en la primera mitad del siglo XIX, permitieron a los compositores románticos y a los pianistas la producción de sonidos más fuertes y más grandes con una mayor variedad de expresividad. No sabemos cómo tocaban Mozart y sus alumnos o Carl Czerny, y tampoco Franz Liszt, cuya obra hoy en día se presenta con mucha perfección técnica. De la literatura sí se entiende que, para los compositores y para los músicos de entonces, había un tema común: la magia del sonido. Ya Johann Sebastian Bach quiso lograr “sobre todo un estilo cantable al tocar” (Bach, J., Ca. 1745-1755). De la escuela de Carl Philipp Emanuel Bach para teclado se entiende que “...el foco está en el ideal del estilo vocal. Se aconseja al pianista que escuche a buenos cantantes, y lo mejor es que cante él mismo.” (Blume, 1996: 422) (Bach, C., 2Tle.: 1753, 1762: 2-3) (Bach, Beethoven y Chopin usaban digitaciones cuyo objeto es lograr un matiz tonal específico. Beethoven siempre veía los problemas



técnicos como problemas del sonido (Blume, 1996: 419). Czerny ya anticipaba el perfeccionamiento que luego Liszt y Chopin lograron, y aconsejaba: "...sobra decir que un pianista consumado puede aportar su propio ingenio y peculiaridad a cada composición ajena mientras que no se modifique el carácter original de la obra musical" (Czerny, 1846: 70, 73). El mismo Franz Liszt manifestó su concepto de manera clara y rigurosa cuando dijo que "...la técnica se convierte en sinónimo de expresividad. Desde el espíritu se logra la técnica, no desde la mecánica." (Blume, 1996: 427). Es evidente que solo con esta filosofía un pianista se puede aproximar a la complejidad de la música de Liszt.

Hoy en día ¿qué se ha conservado de estos ideales de los creadores de una música que todavía interpretamos a nivel mundial, con docenas de pianistas jóvenes premiados cada año?, ¿Cuál es la expresividad que los músicos buscan hoy? Se podría hacer referencia a Kurt Tucholsky (1911) en su reseña cuando pregunta:

¿Se está muriendo el arte? Según dice Victor Auburtin: 'el arte es éxtasis, rabia, ensoñación, delirio... El arte surgió de las oscuras iglesias en las que (falsos) sacerdotes oraban... El arte provenía del vagabundeo y de la miseria de los actores, de pequeñas ciudades angulosas carentes de alcantarillado y, sin embargo, idílicas -¡las condiciones necesarias para el arte son la guerra, las grandes epidemias, los caballeros bandidos, el desorden salvaje!-. Llega el orden, la organización social que intenta eliminar al menos lo peor de todo... ¡y ahora el arte se está muriendo!'... Pero basta de ironía, porque sabemos algo más: que cada época encuentra la expresión de sus propios sentimientos, y que en abril del año 2361 las anémonas no dejarán de florecer. (p. 484).

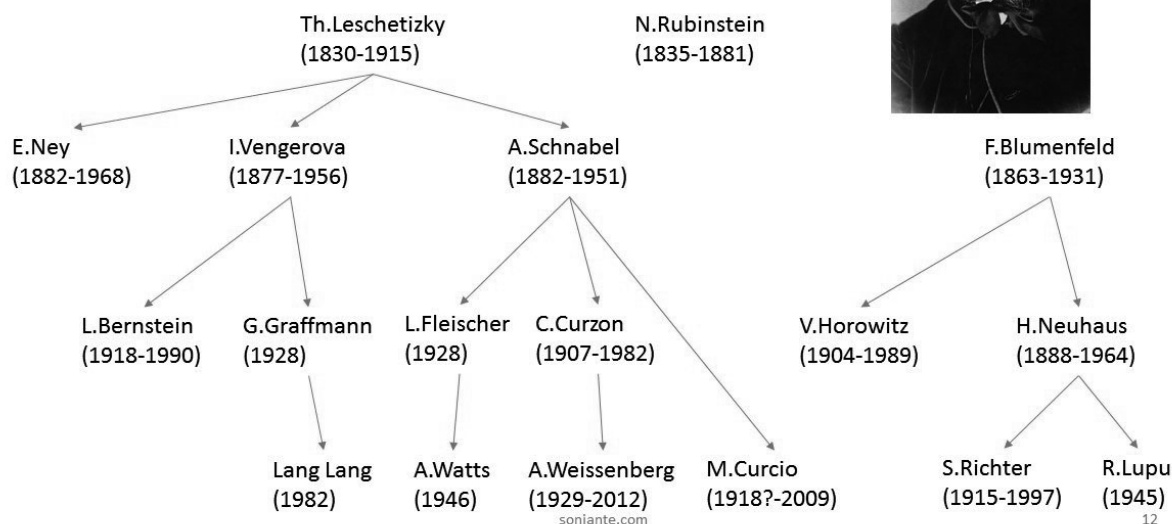
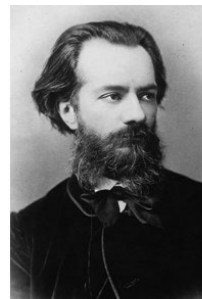
## 1.2 Las escuelas de piano

Hasta aproximadamente 1950 se podían distinguir tres escuelas principales de piano: la escuela alemana, la escuela rusa y la francesa. Al mismo tiempo los grandes intérpretes destacaban por su individualismo y su auténtica manera de expresión. Sus interpretaciones arraigaban en las ideas de los compositores transmitidas por sus profesores. Por eso "... no es posible aplicar esta genérica categorización a cada uno de los pianistas genios" (Lourenço, 2010:10). Czerny, alumno de L. v. Beethoven, compositor y pianista sumamente reconocido, había fundado su propia escuela en la que, entre sus muchos discípulos, se destacaban Franz Liszt y Theodor Lechetizky. Este último es considerado como uno de los fundadores principales de la escuela rusa (Pâris, 2004) (ver Fig. 1). Grandes nombres del siglo XX se formaron en esta tradición, por ejemplo, Artur Schnabel y Leonard Bernstein. La escuela rusa se ha multiplicado en Norteamérica, en particular por el trabajo de Isabelle Vengarova y su discípulo Gary Graffmann. Con Graffmann han estudiado pianistas de fama mundial como Lang Lang y Yuja Wang. Los exitosos talentos de la actualidad que provienen de Rusia, o países cultural o históricamente relacionados con ella, se han formado en su mayoría con maestros descendientes de la escuela rusa, como por ejemplo los profesores del Instituto Gnessin de Moscú.



## Leschetizky y la escuela rusa

(selección, según Pâris, Alain, 2004)



**Fig. 1.** Leschetizky y la escuela rusa.

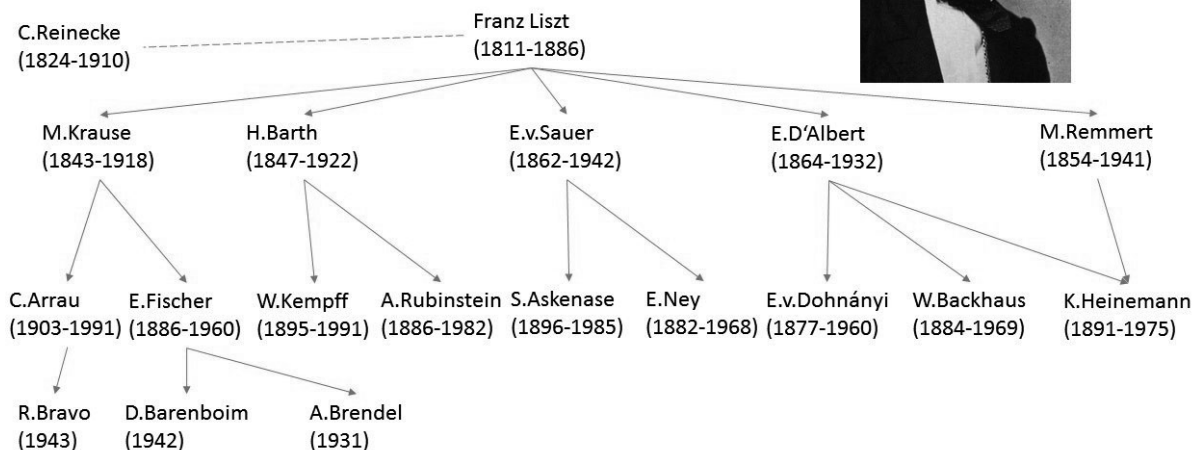
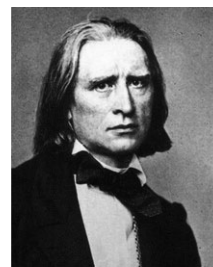
**Fuente:** Pâris, Alain. (2004). *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*. Paris: L. Laffront.

Franz Liszt, por su parte, tuvo muchos discípulos a lo largo de su vida, entre ellos algunos genios que vivieron hasta las primeras décadas del siglo XX (Pâris, 2004: fig. Liszt et ses disciples (piano)) (ver Fig. 2). De esta primera generación se destacan Martin Krause, profesor del chileno Claudio Arrau y de Edwin Fischer, el famosísimo virtuoso Eugen d'Albert y Martha Remmert, fundadora de la Franz Liszt Gesellschaft. Entre los descendientes de la segunda generación figuran grandes artistas, varios de ellos alemanes como Wilhelm Kempff, Elly Ney y Wilhelm Backhaus que llenaban los famosos auditorios del mundo por muchas décadas hasta la segunda mitad del siglo XX. También transmitían sus ideas al ramo latinoamericano como, por ejemplo, a Roberto Bravo y Daniel Barenboim. No obstante, se puede decir que de los premiados pianistas de la generación joven – sea por distancia en años, falta de tradición institucionalizada o simplemente cambio de estilo – pocos se relacionan ya con esos “nietos” de Liszt.



## Liszt y sus discípulos

(selección, según Pâris, Alain, 2004)



**Fig. 2.** Liszt y sus discípulos

**Fuente:** Pâris, Alain. (2004). *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*. Paris: L. Laffront.

### 1.3 El sistema Welte-Mignon

De los grandes pianistas de principios del siglo XX, pocos alcanzaron a formar parte de la época discográfica, motivo por el cual queda poca evidencia de ellos en esta tecnología. No obstante, en esos años existió un sistema importante para grabar repertorios pianísticos en rollos de papel perforado. Fue diseñado y patentado (Welte & Söhne, 1904) por la empresa alemana Welte-Mignon y distribuido por todo el mundo. Este sistema era capaz de grabar y reproducir todas las sutilezas de las interpretaciones de los artistas. La producción se extendió hasta 1932, periodo en el que se alcanzaron los 5.500 títulos. Entre los pianistas, figuraban los más destacados virtuosos y compositores del tiempo, por ejemplo, Teresa Carreño, Eugen d'Albert, Enrique Granados, Claude Debussy y Maurice Ravel. Muchos de ellos nunca grabaron un disco de gramófono.

Hoy en día el sistema Welte-Mignon se ha conservado en museos e instituciones musicales, pero también en manos de algunos coleccionistas. De los últimos destaca



el alemán Klaus Fischer que ha logrado una restauración muy auténtica de la máquina de reproducción en combinación con un piano Ibach, edición Richard Wagner, de principios del siglo XX (Fischer, 2018). Se trata de la variante “Welte-Mignon Vorsetzer”, es decir el rollo del papel se monta en un cajón delante del piano. Una tracción neumática acciona la mecánica (ver Fig. 3). Las teclas del piano son pulsadas por palancas individuales que se mueven reproduciendo el toque original del pianista, del momento de la grabación. El autor pudo comprobar, escuchando las grabaciones de su profesora Käthe Heinemann, que las reproducciones disponibles en esta colección tienen inesperadamente un alto nivel de autenticidad.



**Fig. 3.** Welte-Mignon Vorsetzer.  
**Fuente:** Producciones de Música de Piano Klaus Fischer. (2018). Welte-Mignon Vorsetzer. <https://welte-mignon-authentisch.de/> (13 de julio de 2019).

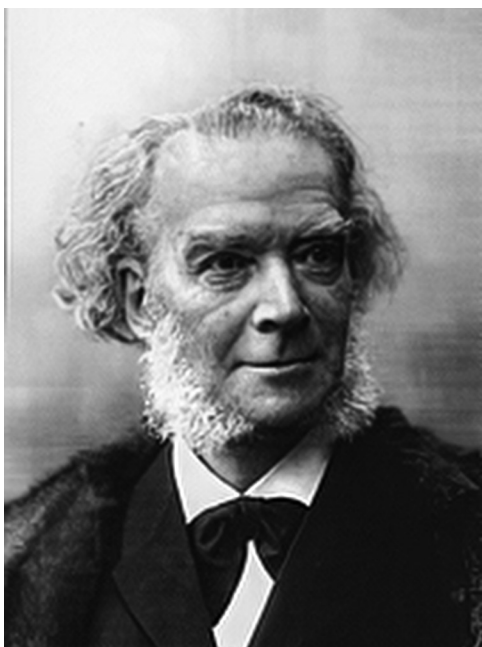
#### 1.4 Comparación de interpretaciones históricas y modernas

Dada la gran calidad de las grabaciones Welte-Mignon que la colección (Fischer, 2018) alberga (unos 600 rollos), es posible escuchar las interpretaciones de los grandes maestros como en un recital “en vivo”. Esto permite analizar su manera de tocar, con mucho detalle, entender las concepciones y compararlas con interpretaciones de la actualidad. En el presente estudio se han escogido de modo ejemplar tres grabaciones Welte-Mignon de música clásica y romántica interpretadas por muy reconocidos pianistas del siglo XIX y de principios del siglo XX. En general, los maestros de antaño, evidentemente, lograron un ideal sonoro del piano que se puede caracterizar por un tono orquestal “de cuerpo redondo y cálido”, muchos armónicos, por bajos sinfónicos fuertes y un timbre muy *cantabile* en las partes melódicas.

A continuación, se compararán estas versiones con grabaciones de premiados intérpretes contemporáneos de gran prestigio en nuestro siglo XXI.

**Ejemplo 1:** Wolfgang Amadeus Mozart, Concierto para piano N° 26 en re mayor, KV 537, Larghetto.

Este Larghetto del “Concierto de la coronación” se toma como un ejemplo de música clásica incluyendo pasajes tanto de tonos brillantes como líricos. A lo largo de la historia, y especialmente durante el siglo XIX, este concierto de Mozart ha sido uno de los más célebres. La versión histórica del Larghetto es una grabación Welte-Mignon por Carl Reinecke (1824 Altona – 1910 Leipzig) de 1905 (Welte und Bockisch, 1925: Rolle N° 237) en una transcripción para piano solo. Reinecke era pianista y fue director del Gewandhausorchester Leipzig por muchos años. Liszt lo patrocinaba por su “pulsación bella, suave, legato y cantante” (la hija de Liszt fue su alumna) (Blume, 1996: 418 y sigs.) tanto como Felix Mendelssohn lo promovía. En su época fue muy reconocido por sus interpretaciones de Mozart (Ídem).



**Fig. 4.** Carl Reinecke (1824 – 1910). [Foto de C. Reinecke en 1890].

**Fuente:** Schoenileipzig de Wikipedia en alemán. Transferido desde de. Wikipedia a Commons.

Carl Reinecke interpreta la obra de manera libre permitiéndose acentuaciones fuertes donde se lo propone su intuición. Su pulsación es bastante variada así que el oyente experimenta diversos momentos sentimentales. Reinecke logra sonidos plenos y brillantes tanto como melodías “cantadas” y acentos notables. El tiempo lo toma con mucha libertad y menos constancia. Pasajes rápidos parecen técnicamente menos uniformes, pero con un brillo lleno de armónicos. La parte orquestal es enérgica y de un tono pleno. La interpretación no está de acuerdo con la expectativa de lo que, generalmente, se enseña hoy en los conservatorios en referencia a la música de Mozart.





Como versión contemporánea sirve la de Mitsuko Uchida (1948- Japón)<sup>5</sup>. Uchida estudió, entre otros profesores famosos, con María Curcio, la última y favorita alumna de Artur Schnabel (ver Fig. 1). Ganó 12 premios internacionales entre 1986 y 2017 y publicó numerosos discos para Phillips y Decca. Sus interpretaciones de Mozart han sido especialmente alabadas y en 2011 obtuvo un Grammy por ellas. El Larghetto tocado por Uchida muestra características muy evidentes: el toque es suave y aplicado muy proporcionadamente, dándole a la obra un aire tranquilo y templado. Casi no hay modificaciones del tiempo como rubatos o acelerandos. El sonido resulta homogéneo, también los pasajes rápidos, sin muchas acentuaciones, aparecen uniformes y nítidos. La interpretación está muy de acuerdo con la expectativa del mundo académico y musical de hoy.

**Ejemplo 2:** Frederic Chopin, Concierto para piano N° 1 en mi menor, op. 11, 2º movimiento (Romanze).

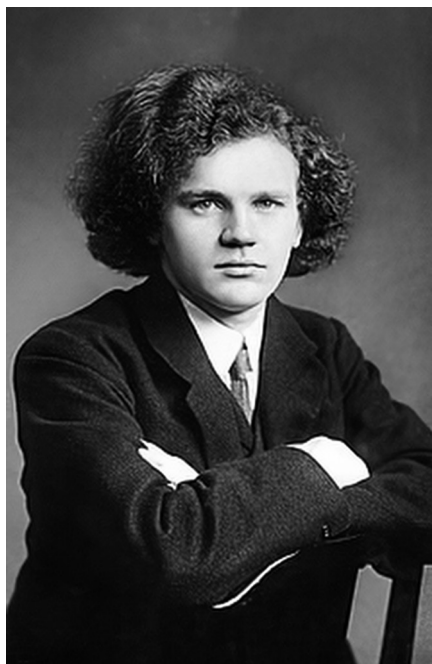
La Romanze está escrita en mi mayor y tiene el carácter de los posteriores nocturnos. Sirve para investigar los cambios en la interpretación de la música romántica, especialmente cuando se trata de elementos melódicos y líricos.

Wilhelm Backhaus (1884 Leipzig – 1969 Villach) grabó en su juventud en los rollos de papel; sin embargo, su mayor legado lo dejó en discos de acetato. Como alumno de Eugen d'Albert (ver Fig. 2) y Alois Reckendorf, Backhaus descendía de la escuela de Liszt. Prefería la forma antes que la expresividad y fue especialmente reconocido por sus interpretaciones de Beethoven (Blume, 1999: 1584). Su versión de la *Romanze* de Chopin en transcripción para piano solo (Welte und Bockisch, 1925: Rolle N° 3310). Se puede considerar que recibió influencia de la tradición romántica de la segunda mitad del siglo XIX, dado que logra, su pulsación, “cantar” las melodías con un tono brillante y lírico a la vez. Las acentuaciones despuntan, pero nunca tienen un timbre duro, los bajos suenan profundos como de orquesta, mantiene toda la forma a pesar de la gran flexibilidad sonora. La música muestra una dramática intensa desde las primeras notas, efecto que se mantiene en cada momento hasta el final.

---

5 Mozart - Piano Concerto No. 26 in D major, K. 537, 'Coronation' [Artista: Mitsuko Uchida], <https://www.youtube.com/watch?v=NV8pM3zM4Qg> (13 de julio de 2019).





**Fig. 5.** Wilhelm Backhaus (1884 - 1969). Foto de Backhaus en 1907.

**Fuente:** Rotary Photographic Co., London (active 1899-1910). [https://es.wikipedia.org/wiki/Wilhelm\\_Backhaus#/media/Archivo:WP\\_Wilhelm\\_Backhaus.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Backhaus#/media/Archivo:WP_Wilhelm_Backhaus.jpg)

Olga Scheps (1986- Moscú) es ganadora del premio Echo Klassik 2010 y grabó siete discos; entre ellos música de Chopin. Se formó principalmente con profesores de la escuela rusa pero también tomó clases con Alfred Brendel (ver Fig. 2). Su interpretación de la Romanze<sup>6</sup> sigue la dinámica que exige la composición. El timbre es homogéneo y carece de profundidad. La técnica es limpia y uniforme. En las melodías de la mano derecha y en las acentuaciones, usa con frecuencia el dedo doblado hacia el interior de la palma, situación que impide lograr sutilezas en el sonido, resultando fuerte y hasta duro, considerando el carácter lírico de la obra (por ejemplo, los sforzatos en ciertas notas, véase 1' 40" y 5' 16" del video). La dramática de su interpretación no es holística, sino que se adapta a algunos pasajes individuales de la composición. La orquesta interpreta la obra de manera uniforme y lenta al punto que parece, de algún modo, alargada.

**Ejemplo 3:** Franz Liszt, La Campanella en sol sostenido menor.

Liszt escribió este estudio, el Estudio n°3, de los Grandes Estudios de Paganini sobre un tema de la última parte del Concierto para violín n°2 del compositor italiano, un rondó en el que la armonía está reforzada por el sonido de una campanilla. Es una obra técnicamente muy desafiante para el pianista.

Ferruccio Busoni (1866 Empoli/Florenia – 1924 Berlín) fue uno de los más grandes virtuosos de la historia. Por su orientación a Liszt y por su contacto con Johannes

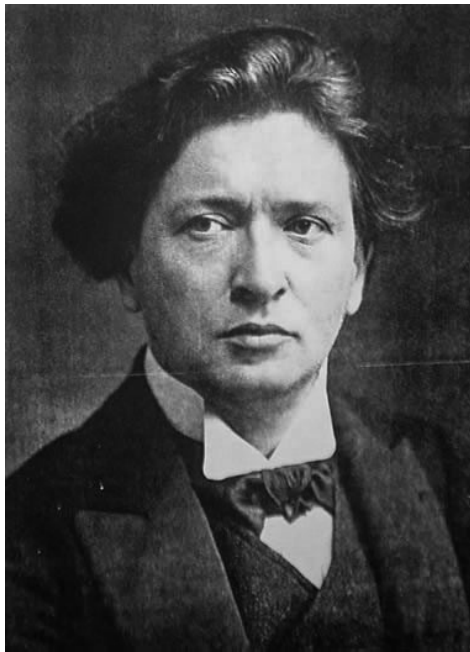
---

6 Frédéric Chopin: Piano Concerto No. 1 - Romance [Artista: Olga Scheps live, Video de YouTube, Olga Scheps en Tonhalle Düsseldorf, el 22 de enero de 2014, con Amadeus Chamber Orchestra of Polish Radio, cond. Agnieszka Duczmal]. <https://www.youtube.com/watch?v=ojW8fMYrSKo> (13 de julio de 2019).





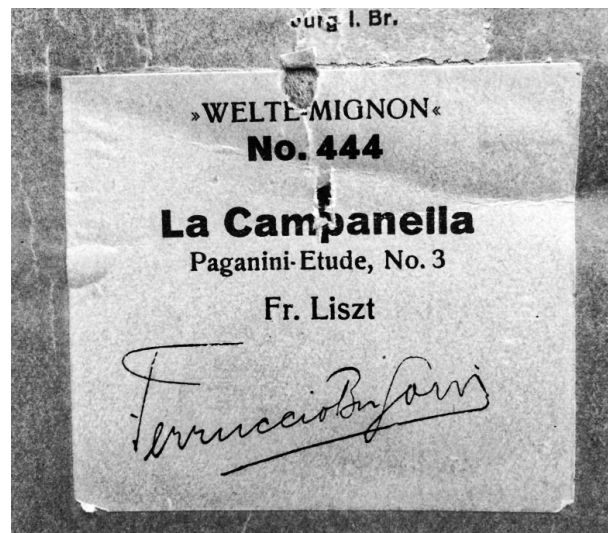
Brahms, era un representante de la tradición romántica (Blume, 2000: 1371-1375) y clasicista (Riemann, 2012: 311). Las grabaciones de Busoni con Welte-Mignon son ejemplos muy auténticos de esta filosofía pianística, situación que permite colegir que las interpretaciones de Liszt pudieron ser muy parecidas.



**Fig. 6.** Ferruccio Busoni (1866 – 1924). Foto de Busoni en 1905.

**Fuente:** [https://es.wikipedia.org/wiki/Concierto\\_para\\_piano\\_y\\_orquesta\\_con\\_coro\\_masculino\\_\(Busoni\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Concierto_para_piano_y_orquesta_con_coro_masculino_(Busoni))

Su grabación de la Campanella (Welte und Bockisch, 1925: Rolle No 444) (ver Fig. 7), no solo impresiona por la deslumbrante técnica sino por la gran variabilidad sonora. El piano se convierte en una orquesta sinfónica: los fortes son grandes y profundos, los pasajes rápidos son brillantes, incluso se pueden escuchar las campanillas que le dieron el nombre a la composición. Es una interpretación magnífica de esta obra.



**Fig. 7.** Autógrafo de Busoni en el rollo N°444

**Fuente:** Fotografía tomada por el autor en la colección Klaus Fischer

Daniil Trifonov (1991- Nougrad, Rusia) se formó en el Instituto Gnessin de Moscú y en el Cleveland Institute of Music de EEUU. Ganador de muchos premios, tuvo su debut en el Carnegie Hall en 2013 y con los Berliner Philharmoniker en 2016. Su versión de la *Campanella*<sup>7</sup> demuestra la gran capacidad técnica junto con una exacta y liviana ejecución. Hasta donde se puede observar, con frecuencia está tocando con los dedos alargados, lo que implica que requiere mayor fuerza para pulsar las teclas, quedándole menor flexibilidad en la creación de diferentes timbres (véase por ejemplo 2' 57" - 3' 03" y 3'14" - 3' 28"). De acuerdo con esta técnica la interpretación se puede considerar gimnástica, con mucha dinámica, pero poca variación de colores, dejando como resultado tonos planos y duros (véase por ejemplo 3' 35" - 3' 43" del video).

### 1.5 Conclusiones:

De manera ejemplar y con base en reproducciones mecánicas del sistema Welte-Mignon, se ha demostrado que hay evidencia de que la manera de interpretar la música para piano, clásica y romántica, ha cambiado sustancialmente en el último siglo. Al escuchar grabaciones actuales e históricas, el oyente se lleva, en ocasiones, la impresión de que se trata de composiciones distintas. Las interpretaciones de los grandes maestros del pasado estaban caracterizadas por su individualismo y una fuerte libertad de expresión, pero transmitían siempre el espíritu de la composición. La técnica – aunque buscando siempre la perfección – se sometía completamente a la expresividad. La pulsación era muy variable y servía para crear una gran diversidad sonora. Considerando a los reconocidos intérpretes de la actualidad, la influencia de Franz Liszt y sus descendientes, en su amplio e íntegro concepto, ha disminuido. Antes del desarrollo de la industria discográfica, los pianistas estaban – naturalmente – limitados a transmitir su maestría y sus ideas musicales en conciertos en vivo. El mismo público estaba acostumbrado a percibir los matices sutiles y armónicos creados por el pianista en el instrumento acústico. En el presente, la digitalización de la música, unida a la distribución masiva, ha influido en el ideal del sonido del piano, hasta llegar a expresar que el ideal del sonido natural se ha adaptado al omnipresente sonido de música digital, en la noción técnica e interpretativa de la generación joven de los instrumentalistas.

---

<sup>7</sup>Daniil Trifonov - La campanella. [Video de YouTube, duración 4' 55"]. <https://www.youtube.com/watch?v=QH5Qsd0k4ZY> (13 de julio de 2019)



## Parte 2: Crear sonidos en el piano – la herencia de Käthe Heinemann

### 2.1 Introducción

Dicho lo anterior con relación a la expresividad y al sonido en la filosofía pianística de Franz Liszt, queda la cuestión de cómo lograban los grandes maestros del pasado esta riqueza expresiva en sus interpretaciones. Daniel Barenboim, al respecto, afirmó: “Para ellos la Biblia era el sonido, no un papel impreso.”<sup>8</sup> Entre los grandes “nietos” de Liszt como Arrau,<sup>9</sup> Wilhelm Backhaus y Elly Ney, figura también la virtuosa alemana Käthe Heinemann (1891 Spandau – 1975 Berlín) (véase Fig. 2). Por su larga carrera como concertante, fue testigo de la grandeza musical de esos tiempos. El autor, tuvo la oportunidad de ser su alumno durante 6 años y uno de sus últimos pupilos.



**Fig. 8.** Käthe Heinemann (1891-1975).  
Foto de Heinemann en ca. 1929.  
**Fuente:** Archivo del Autor.

Niña prodigio, Heinemann fue alumna de su padre, el compositor y fundador del “Spandauer Konservatorium” Wilhelm Heinemann (Müller, 1929: 517; Asow, 1954: 462), antes de formarse con Martha Remmert, R. M. Breithaupt y Eugen d’Albert. Tocaba para los directores más famosos de la época como Arthur Nikisch, Carl Schuricht,

8 Daniel Barenboim, Gennadi Rozhdestvensky and Claudio Arrau. (s.f.). Claudio Arrau - Art of Piano. [Documental Youtube, con subtítulos en español]. (ver 4’ 02” -5’ 07”). <https://www.youtube.com/watch?v=oXOiLVT18W4> (13 de julio de 2019)

9 El último representante de importancia mundial, de la escuela Liszt, fue Claudio Arrau (1903 Chile - 1991 Austria). (Ver 0’ 05” - 0’ 14” del video documental citado en nota al pie precedente).

Alfred Casella, Hermann Abendroth, Erich Kleiber, entre otros. Fue solista de los Wiener y Berliner Philharmoniker, del Gewandhausorchester Leipzig y del RIAS-Symphonieorchester. Era titular del Bundesverdienstkreuz de Alemania. También se dedicaba a la didáctica pianística como docente del Hüttner-Konservatorium en Dortmund y de la Hochschule für Musik de Berlín y, además, trabajaba de profesora particular (Wikipedia, s.f.). Sus recitales de piano llenaban las salas más afamadas de Alemania, Oslo y París (Riemann, 1959: 760). El Staatliches Institut für Musikforschung (1920-2012) posee un amplio archivo de carteleras en el que se hace referencia a sus actuaciones junto a muchos célebres artistas de su época. Como ejemplo, en la Fig. 9 se puede observar la cartelera de la temporada 1936-1937 organizada por la agencia Geo Albert Backhaus que también había contratado a Busoni. Käthe Heinemann interpretó el *Concierto para piano n° 4 en sol mayor op. 58* de Beethoven.

Konzert-Vorschau 1936-37 der Konzertdirektion GEO ALBERT BACKHAUS	
Beethovensaal 3. Oktober <b>Gerhard Hüsch</b> „Die schöne Müllerin“	Beethovensaal, 31. Oktober <b>Gaspar Cassado</b> Cello Abend
Beethovensaal 4. 10., 15. 10. 19. 11., 14. 1., 25. 2. <b>Raoul von Koczalski</b> Chopin-Zyklus	Beethovensaal, 1. November <b>Alexander von Swaine</b> Tanz-Abend
Beethovensaal, 8. Oktober <b>Käthe Heinemann</b> „Meister am Blüthner“	Beethovensaal, 5. November <b>Adrian Aeschbacher</b> Klavier-Abend
Beethovensaal, 11. Oktober <b>Juan Manén</b> Einziges Violin-Abend	Beethovensaal, 7., 8., 9. November <b>Menaka</b> Indisches Ballett
Beethovensaal, 17. Oktober <b>Ludwig Wüllner</b> Schubert: „Die Winterreise“	Beethovensaal, 14. November <b>Strub-Quartett</b>
Beethovensaal, 22. Oktober <b>Claudio Arrau</b> Liszt-Feier	Philharmonie, 20. November Slavischer Abend m. d. Landesorchester <b>Hans Beller – Max Sturzenegger</b>
Beethovensaal, 24. Oktober <b>Hans Erich Riebensahm</b> Beethoven-Abend	Beethovensaal, 22. November <b>Josef Pembaur</b> „Meister am Blüthner“ Balladen und Legenden
Beethovensaal, 25. Oktober <b>Julius Patzak</b> Lieder- und Arien-Abend	Beethovensaal, 28. November <b>Eduard Erdmann</b> Brahms-Schubert-Abend
Beethovensaal, 29. Oktober <b>Elly Ney-Trio</b> Schubert Abend (u. a. Forellen-Quintett)	Beethovensaal, 29. November <b>Lubka Kolessa</b> Klavier-Abend
Philharmonie 30. Oktober <b>Heinrich Schlusnus</b> Lieder-Abend	Philharmonie, 10. Dezember <b>Elly Ney</b> Beethoven-Abend

*Fig. 9. Cartelera Berlín 1936-37. A la izquierda, en resaltado, participación de Käthe Heinemann. Fuente: Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz (1920-2012). [http://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/775084921-17/6/LOG\\_0005/](http://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/775084921-17/6/LOG_0005/) (13 de julio de 2019)*

Sus grabaciones fonográficas son pocas, entre ellas destaca su versión de la *Berceuse* de Chopin producida por Electrola en 1929 (ver el apartado 2.6, “Discografía de Käthe Heinemann”). Su mayor legado quedó en los 20 rollos de papel que grabó con Welte-Mignon (Welte und Bockisch, 1925: 35-36) de los que se han conservado 6 en la colección (Fischer, 2018) los cuales son de exquisita y muy auténtica calidad.

## 2.2 La técnica de Käthe Heinemann

A pesar del lema de Liszt antes mencionado, en el cual la técnica se define por el espíritu de la música, hay que adquirir una sólida base técnica para controlar bien el instrumento y para lograr la interpretación deseada. El sonido se crea por medio de una manera especial de la pulsación. El contacto de los dedos con las teclas es muy





sutil e intenso. El sonido depende mucho de cómo se pulsa la tecla y para ello existe un sinnúmero de variantes según los requerimientos de las composiciones.

El cuerpo apoya los movimientos de los brazos y de las manos (ver Fig. 10). Desde un centro en la espalda, la energía debe fluir sin obstáculos hacia el instrumento, lo que también decía Arrau (Barenboim, *et al.*, s.f.: ver 2':07" - 2':54" del video documental, citado en nota al pie 8). Los brazos quedan "permeables" para este flujo dando un impulso medido cuando sea necesario. Las articulaciones, especialmente las de las muñecas, deben estar siempre flexibles. En la palma de la mano se deben sentir los huesos independientes – en prolongación de los dedos – y a la vez los músculos deben estar flexibles a la vez que fuertes. La posición básica de los dedos es de forma redonda pero ellos quedan siempre muy adaptables a superar cualquier obstáculo técnico. Los puntos de los dedos sirven para concentrar varias formas de energía y siempre son muy sensitivos para el contacto con la tecla.

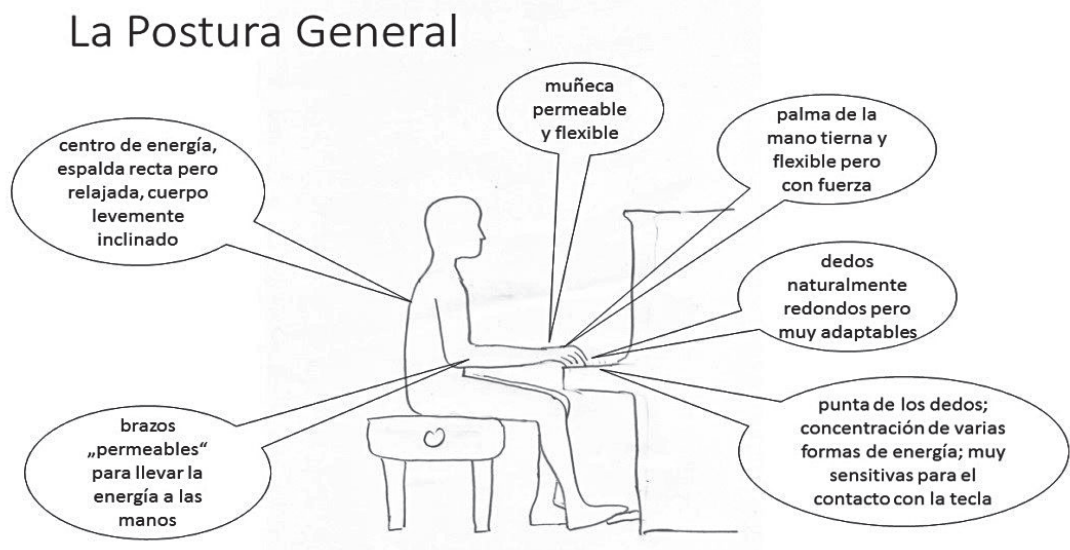


Fig. 10. La postura general

Una colección de ejercicios (sin instrumento, en la tabla de una mesa) forma la base para desarrollar la flexibilidad de la mano con el propósito de adaptarse a cualquier requisito técnico o musical. Seguidamente se muestran algunos ejemplos:

◆ "Peso" (Fig. 11)

El estudiante de piano se imagina un peso de materia blanda sobre la palma de la mano. Con dedos redondos y despacio, se toca en la tabla de la mesa alternando los dedos de forma 1-2-1-2, ..., 2-3-2-3, ..., 4-5-4-5... Este ejercicio sirve, en general, para una buena percepción de la tecla. Se logran sonidos fuertes y cálidos.



## Ejercicios básicos (1/4): „Peso“

⇒ Para la buena sensación de la tecla;

⇒ Sonidos fuertes y cálidos

Imaginar un peso de materia blanda; palma tierna

Dedos redondos, tocar 1-2-1-2, 2-3-2-3, ...

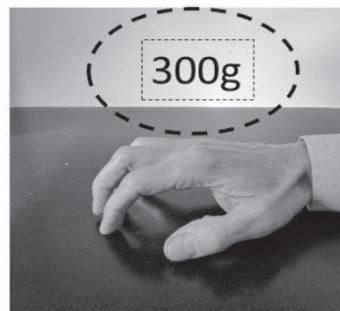
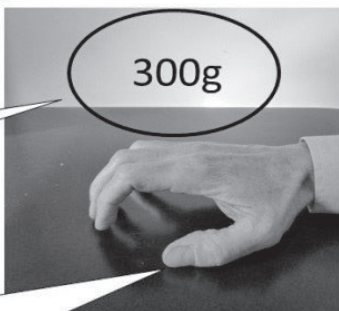


Fig. 11. Ejercicios básicos (1/4): “Peso”

◆ “Punta” (Fig. 12)

Se concentra en la punta de los dedos una fina energía imaginaria, casi como picando con una aguja. Al mismo tiempo los dedos y sus articulaciones quedan flexibles y no ejercen ninguna presión extra, tocando alternando 1-2-1-2, ..., 2-3-2-3, ..., etc. Es muy importante que la intensidad de las puntas sea uniforme. La palma queda siempre flexible y los brazos relajados. Con este ejercicio se consigue la técnica para pasajes rápidos que resultan brillantes como perlas.

## Ejercicios básicos (2/4): „Punta“

⇒ Para pasajes rápidos con sonido brillante de perlas

Concentrar la fina energía en la punta del dedo, casi como una aguja

Dedos redondos, sin presión, tocar 1-2-1-2, 2-3-2-3, ...

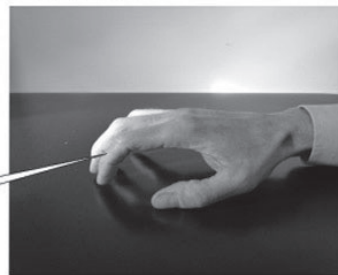


Fig. 12. Ejercicios básicos (2/4): “Punta”





◆ “Aplastar piojos” (Fig. 13)

Con los brazos erguidos, pero no rígidos, más bien en función neutral, se doblan los dedos de tal forma que no quede ningún espacio entre las yemas y las raíces de los dedos, como si se tratara de aplastar piojos. El momento de tensión debe tardar uno o dos segundos seguido por un relajamiento de igual duración. Tras una secuencia de uno o dos minutos es importante que el pianista se tome una pausa con las manos descansando en el regazo. El uso diario de este ejercicio aumenta la flexibilidad y la fuerza en poco tiempo.

### Ejercicios básicos (3/4): „Aplastar piojos”

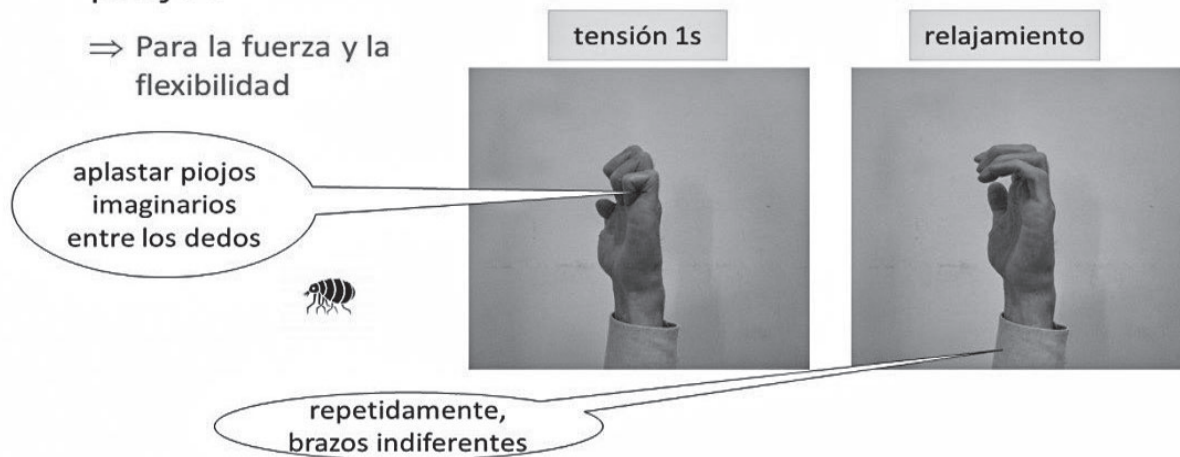


Fig. 13. Ejercicios básicos (3/4): “Aplastar piojos”

◆ “Arc de Triomphe” (Fig. 14)

Se aprovecha del principio constructivo de un arco arquitectónico: Los dedos forman un arco con tal tensión que, manteniendo el primer dedo en la tabla, al bajar la punta del segundo este casi no llegue a la superficie. Se alternan tocando 1-2-1-2, ..., 2-3-2-3, ..., etc. acordándose siempre de la tensión al bajar. Es importante limitar la tensión a los dedos que forman el arco y mantener la palma y los brazos relajados. Aplicando esta técnica en el instrumento hay que escuchar cada nota con mucha concentración para lograr tocar melodías como cantos líricos. Muy decisivo por ejemplo para el tema de la mano derecha en un segundo movimiento de una sonata de Beethoven o en un nocturno de Chopin.



## Ejercicios básicos (4/4): „Arc de Triomphe“

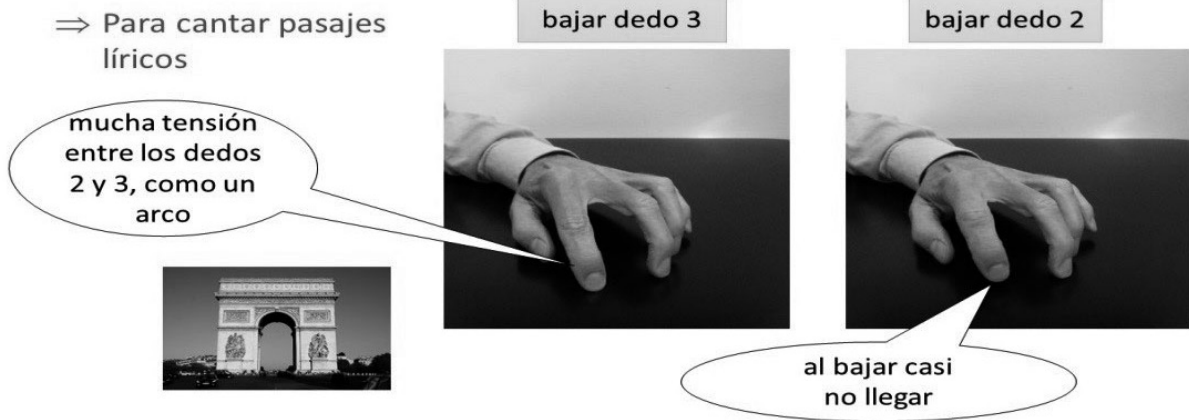


Fig. 14. Ejercicios básicos (4/4): “Arc de Triomphe”

Los ejercicios presentados son ejemplos de una técnica sin límites. “Si no tuviéramos los ejercicios...” solía decir la maestra Heinemann. Se inventan muchas variantes y se crean nuevos ejercicios inspirados por las composiciones, siendo de gran importancia que siempre sea la música la que define el objetivo.

### 2.3 La fuerza de la imaginación

La técnica de la pulsación sirve para resolver y desarrollar los detalles de una obra. Para interpretar contextos más grandes y lograr un alto nivel de expresividad la imaginación del intérprete es de suma utilidad. Los compositores mismos o sus editores han dado a veces títulos descriptivos para el carácter de una obra, como por ejemplo el estudio *Del Harpa* de Chopin (op. 25, n°1) o la sonata *Claro de luna* de Beethoven (op. 27, n°2). El pianista, en escala más detallada, debe usar su propia imaginación en muchos momentos. La naturaleza le ayuda con sus principios, como los paisajes bellos, los perfectos movimientos de sus criaturas, con las luces del atardecer o de la luna, las oleadas del mar y mucho más. Así el intérprete puede crear grandes *fortes* como el de una orquesta, cantos líricos como arias de ópera, suaves acompañamientos como alfombras de seda, notas rapidísimas brillando como perlas, agudos claros como de campanillas –no hay límites en la fantasía humana–.

### 2.4 La buena interpretación y la creatividad del pianista

La obra de cada compositor lleva su alma propia y única. Esta se transmite por tradición y enseñanza. Es muy importante que el pianista se adentre a esta alma y que la sienta junto con su contexto cultural. Esta clase de enseñanza es una experiencia



personal y *non scriptum* que se debe transmitir a la próxima generación. Sin este componente se perderá el origen y el sentido fundamental de la obra del compositor. Dentro de este marco, cada composición –de todos los grandes compositores– tiene su carácter individual. Es tarea del pianista, basándose en su formación y su experiencia, elaborarlo. En fin, se trata de darle a cada nota un sentido propio. La gran variabilidad de la técnica de la pulsación –adquirida por los ejercicios– sirve para expresar este sentido como los colores le sirven a un pintor maestro para crear un cuadro.

Dado que la partitura, el estilo del compositor y la técnica del pianista son los elementos determinados de la música ¿dónde queda la creatividad del intérprete? “Cada función debe tener el carácter del estreno” decía Käthe Heinemann.<sup>10</sup> Y el gran violinista Yehudi Menuhin (1979) lo reafirma: “La improvisación es una parte esencial de todo arte. (...) Pero si este elemento de improvisación no se encuentra en la interpretación [de la música clásica], la función carece de cualquier expresividad” (págs. 54-55). En el momento de tocar, el pianista debe lograr sentirse como si estuviera inventando la música en este instante. (Czerny, 1846: 70). En consecuencia, los matices sutiles y espontáneos que el pianista aporta con su propia intuición (y que muchas veces el público percibe solo de manera inconsciente) son decisivos para transmitir la intención del compositor. Se puede decir: el compositor precisa de la creatividad del pianista para darle sentido a su música, sino, su presentación quedaría una mera reproducción mecánica. El acto de la creación y el de la interpretación son una eterna búsqueda del origen divino de la música.

## 2.5 Conclusiones

Käthe Heinemann era una gran representante de la escuela de Franz Liszt y de la tradición romántica del siglo XIX, e igual destacaba por su individualidad de genio. Con su perfección técnica y un profundo entendimiento de la intención del compositor lograba el ideal sonoro cantante y orquestal. Hoy en día este amplio concepto está casi olvidado. La filosofía consiste en poner el espíritu de la música en primer lugar para luego buscar la mejor técnica logrando, de esta manera, una versión innovadora. El concepto deja espacio para la expresión individual, a la vez que la música se mantiene dentro del marco de la composición. El método contrasta con una formación que logra los méritos musicales a través del elevado estudio técnico. Así constituye una notable alternativa de la educación musical dominante hoy en día. La concepción holística de la obra musical de Heinemann se puede aplicar a varios contextos musicales, también a músicas tradicionales y contemporáneas de Latinoamérica. Las grabaciones de Käthe Heinemann demuestran la gran capacidad renovadora de su herencia para interpretar la música clásica en nuestros tiempos.

---

<sup>10</sup> Käthe Heinemann. Entrevista de la radio. (Berlín, 1971: archivo particular del autor).

## 2.6 Discografía de Käthe Heinemann

**1925.**

### Welte-Mignon

Rollos N°3834, 3835, 3836, 3837, 3838, 3839, 3840, 3841, 3842, 3843, 3844, 3845, 3846, 3847, 3848, 3849, 3850, 3851, 3852, 3853 (Welte und Bockisch, 1925: 85-86).

**ca. 1929.**

Frédéric Chopin. *Berceuse*, Electrola Gesellschaft m.b.H., Nowawes und Berlin, Kat. Nr. E.G.1465, (8-45522).

Clemens Schmalstich. *Konzertétude op. 81, "Die Quelle"*. Electrola Gesellschaft m.b.H., Nowawes und Berlin, Kat.Nr. E.G.1465, (8-45523).

**1961.**

Kurt Stiebitz. *Sonate Es-Dur, op. 76, für Klavier*. RIAS Berlin, Schallaufnahme 5. Juni 1961, Auftragsnummer 213-802, Sendung am 12. Juni 1961, archivo: Deutschland Radio Kultur Nr. 42–13802.

**1971.**

Ludwig van Beethoven. *Piano concerto nº 4 en Sol mayor, Opus 58*. Grabación casete audio del Kunstamt Berlin-Spandau. Berlín: archivo particular del autor.

## REFERENCIAS

### Conciertos de Piano [videos YouTube]

Chopin, Frédéric. *Frédéric Chopin: Piano Concerto No. 1 – Romance*. [Artist: Olga Scheps in Tonhalle Düsseldorf, Jan 22, 2014, with Amadeus Chamber Orchestra of Polish Radio, cond. Agnieszka Duczmal] <https://www.youtube.com/watch?v=o-jW8fMYrSKo> (13 de julio de 2019).

Liszt, Franz. (s.f. – Concierto). *La Campanella*. [Artist: Daniil Trifonov]. <https://www.youtube.com/watch?v=QH5Qsd0k4ZY> (13 de julio de 2019).

Mozart, Wolfgang Amadeus. (1987 - Concierto). *Mozart - Piano Concerto No. 26 in D major, K. 537, 'Coronation'* [Artist: Mitsuko Uchida]. <https://www.youtube.com/watch?v=NV8pM3zM4Qg> (13 de julio de 2019).





## Libros, Artículos y Revistas

Bach, Carl Philipp Emanuel. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*. Berlín: Henning.

\_\_\_\_\_. (1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 2, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie*. Berlín: Winter.

\_\_\_\_\_. (1753; 1762; 2Tle). *Der Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: Henning.

Bach, Johann Sebastian. (ca. 1745-1755). *XV Inventions à 2 et XV Sinfonies à 3 pour le Clavecin*. In Repository of IMSLP, International Music Score Library Project. Petrucci Musical Library. [Manuscript. Copista H.G.M. Darnköler, Toulouse Municipal Library. Introduction in German with Clavierbüchlein text, Johann Sebastian and Wilhelm Friedmann Bach autographs. Copyist's name on f.17 front Conforms to first manuscript in BWV. Dating: Musikforschungsinstitut Berlin]. [https://imslp.org/wiki/File:PMLP03267-E62840\\_1-4,6,8,10,12,14,16,18,20,22,24,26,28,30,32,34,36-38-Bach\\_Inventions\\_Manuscript\\_1745-55.pdf](https://imslp.org/wiki/File:PMLP03267-E62840_1-4,6,8,10,12,14,16,18,20,22,24,26,28,30,32,34,36-38-Bach_Inventions_Manuscript_1745-55.pdf) (13 de julio de 2019).

Barenboim, Daniel, Rozhdestvensky, Gennadi and Arrau, Claudio. (s.f.). *Claudio Arrau - Art of Piano*. [Documental Youtube, con subtítulos en español. Duración: 5' 41"]. <https://www.youtube.com/watch?v=oXOiLVT18W4> (13 de julio de 2019).

Blume, Friedrich. (1996) (Ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil Band 5*. Stuttgart: Bärenreiter.

\_\_\_\_\_. (1999). (Ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil Band 1*. Stuttgart: Bärenreiter.

\_\_\_\_\_. (2000). (Ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil Band 3*. Stuttgart: Bärenreiter.

\_\_\_\_\_. (2004). (Ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil Band 12*. Stuttgart: Bärenreiter.

Czerny, Carl. (1846). *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500, 3ter Theil Von dem Vortrage*. Wien: Diabelli u. Comp., N° 6600.

Chopin, *Concierto para piano N° 1 en mi menor, op. 11, 2º movimiento (Romanze)*.

Fischer, Klaus. (2018). *Welte-Mignon-Authentisch, Dokumente der Klaviermusik mit Aufnahmen von 1904-1928 auf 10 CD's*. Langen: Klaus Fischer - Piano Musik Produktionen [2018]. <https://www.welte-mignon-authentisch.de/index.php> (13 de julio de 2019).

Heinemann, Käthe. (1971). *Entrevista de la radio*. Berlín: archivo particular del autor.

Lourenço, Sofia. (2010). European Piano Schools: Russian, German and French classical piano interpretation and technique. *Journal of Science and Technology of the*

- Arts, 2(1), 6-14. <http://artes.ucp.pt/citarj/issue/view/2> (17 de julio de 2019).
- Menuhin, Yehudi. (1979). *Variationen, Betrachtungen zu Musik und Zeit*. München: R.Piper & Co. Verlag.
- Müller, Erich Hermann. (1929). *Deutsches Musiker Lexikon*. Dresden: Wilhelm Limpert-Verlag,
- Müller, Hedwig und E. H. Müller von Asow (Her.). (1954). *Kürschners Deutscher Musiker-Kalender 1954*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Pâris, Alain. (2004). *Dictionaire des interprètes et de l'interpretation musicale depuis 1900*. Paris: L. Laffront.
- Riemann, Hugo. (2012). *Musiklexikon*. Mainz: Edition Schott Band 1.
- \_\_\_\_\_. (1959). *Musiklexikon, Band 1, Personenteil A-K*. Mainz: B.Schott's Söhne.
- Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz (1920-2012). *Digitale Sammlungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Digitale Datei [Käthe Heinemann]. Konzertführer Berlin-Brandenburg 1920-2012. [https://www.sim.spk-berlin.de/konzertfuehrer\\_berlin-brandenburg\\_1920%962012\\_1754.html](https://www.sim.spk-berlin.de/konzertfuehrer_berlin-brandenburg_1920%962012_1754.html) (23 de septiembre de 2020)
- Tucholsky, Kurt. (1911). Stirbt die Kunst? *Unterhaltungsblatt des Vorwärts*. Berlin: Jahrgang 28. N° 121.
- Welte, Edwin, und Bockisch, Karl. (1925). *Reproduktionen nach Künstlern u. Komponisten geordnet*. Freiburg i. Br.: M. Welte & Söhne.
- Welte, M. & Söhne. (1904). *Vorrichtung an mechanischen Tasteninstrumenten zur Abstufung des Tastenanschlages*. Berlin: Kaiserliches Patentamt, [1904, Patentschrift Nr.162708].
- Wikipedia. Die Freie Enzyklopädie. (s.f.). *Käthe Heinemann – Biografie*. [https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4the\\_Heinemann](https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4the_Heinemann) (13 de julio de 2019).





***Manuel Guerrero Mora***

Manuel Guerrero Mora nació en Pasto, el 24 de diciembre de 1947. Es pintor y artista audiovisual. Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño y luego se trasladó a Bogotá para ampliar su formación y desarrollar su trabajo. Ha presentado su obra en diferentes galerías de Colombia, Francia, Holanda, Ecuador y Estados Unidos.



**Manuel Guerrero Mora**

*Sonata en Re. Óleo sobre Lienzo. 84 x 68 cms. 2020. [Propiedad del artista].*



**Rithmica**







***Pablo Santacruz Guerrero***

Pablo Santacruz Guerrero es Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Nariño, Magíster en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional y Doctor en Ciencias de la Educación de RUDÉCOLOMBIA-Universidad de Nariño. En esta universidad, es profesor de tiempo completo del Departamento de Artes Visuales desde 1997, en el cual fue director (2000-2003). Fue representante profesoral ante el Consejo Superior Universitario (2001-2009). Se desempeña como docente de los posgrados: Especialización en Pedagogía de la Creatividad, Especialización en Estudios Latinoamericanos, Maestría en Educación y Doctorado en Ciencias de la Educación. Ha sido invitado como conferencista al Programa de Historia de la Universidad Autónoma de Querétaro y al Programa de Maestría en Estética de la Universidad Autónoma de Puebla, México. Es Director del Grupo de Investigación Cultura y Región. Autor de ponencias en eventos regionales, nacionales e internacionales. Autor de artículos y ensayos publicados en distintos medios regionales, nacionales e internacionales. Par académico para la acreditación de alta calidad de programas de arte y educación en distintas universidades del país. Ha sido jurado de los Salones Regionales de Arte organizados por el Ministerio de Cultura, director de tesis doctorales y de maestría, coordinador de la Especialización en Pedagogía de la Creatividad de la Universidad de Nariño y Vicerrector de Investigaciones, Posgrados y Relaciones Internacionales de la misma universidad.





## HACER ARTE: EL CUCHILLO, EL PAN Y LA TAZA HUMEANTE

Pablo Santacruz Guerrero

Universidad de Nariño

pabsague@gmail.com

Artículo de reflexión

### RESUMEN

Ciencia, filosofía, religión y arte se despliegan en una tensión entre acción y contemplación, entre la finalidad sin fin kantiana y los ámbitos de lo ético, lo político y lo práctico. Si bien sus campos metodológicos son distintos, a menudo han surgido ilaciones y encuentros inusitados. El presente ensayo intenta captar esa tensión en el campo del arte en una travesía que va desde Marx y Kac hasta Picasso, Verlaine, Vallejo, Brodsky, Haacke y Echavarría. Ahí se entrecruzan los laboratorios de biotecnología, las panaderías de cualquier parte, un museo de Nueva York y las húmedas e inhóspitas selvas colombianas. Al final se puede dibujar la idea de que la utilidad del arte puede ser tan simple como una taza desportillada de café caliente y un pan, servidos en la mesa.

**Palabras clave:** arte y utilidad, arte y política, arte y violencia.

## TO MAKE ART: THE KNIFE, THE BREAD AND THE STEAMING CUP

### ABSTRACT

Science, philosophy, religion and art are unfold in a tension between action and contemplation, between the Kantian endless purpose and the ethical, political and practical ambits. Although their methodological fields are different, ilations and unusual encoun-





ters have often emerged. This essay attempts to capture that tension in the field of art on a journey that goes from Marx and Kac to Picasso, Verlaine, Vallejo, Brodsky, Haacke and Echavarría. There is where the biotechnology laboratories, bakeries from anywhere, a New York museum and the humid and inhospitable Colombian jungles are intersected. In the end, the idea that the usefulness of art can be as simple as a chipped cup of hot coffee and a bread served on the table, can be drawn.

**Key words:** art and usefulness, art and politics, art and violence.

### 1. Las delicadezas de Marx

Sin implicar necesariamente un reduccionismo utilitarista, en toda política de ciencia subyace la finalidad de lo útil, lo funcional o lo práctico. Es un lugar común decir que las ciencias puras o básicas constituyen una cantera de hallazgos y avances con miras a satisfacer la necesidad de fundamento teórico y empírico de los procesos de innovación en las ciencias aplicadas o tecnología. Para el efecto, el requerimiento, desde la perspectiva del positivismo lógico, estriba en que tales teorías, hallazgos y avances generados sobre datos empíricos sean verificables y comunicables en un lenguaje matematizable, objetivista y apodíctico, de tal suerte que, en los procesos de enunciación y recepción se expulse radicalmente lo equívoco y lo multívoco, propiciando a los científicos un medio que esté, supuestamente, por encima de las diferencias de lengua, cultura, psicología e ideología. Y decimos supuestamente porque, como lo han mostrado los fenomenólogos, ese lenguaje convocado para neutralizar la opacidad de lo decible está presupuestado irremediabilmente por el lenguaje del mundo de la vida, el cual, según la pragmática, se encuentra impregnado de las circunstancias particulares y situacionales en que se produce la comunicación.

En realidad, para algunos críticos del positivismo clásico el mundo de la vida hace que los distintos sistemas culturales especializados, trátense de ciencia, tecnología, filosofía, religión, mito, magia o arte, sean secundarios o derivados respecto a la primordialidad de las experiencias consuetudinarias. Pero todos estos sistemas tienen la capacidad de revertirse sobre la practicidad de la vida cotidiana, aunque mantengan una idealidad contrapuesta a la de la experiencia ordinaria, considerando que la observación autorreflexiva de las cosas funge de manera transversal: en sus orígenes griegos de impronta platónica ciencia y filosofía partían de la teoría como una forma de contemplación imperturbable de las esencias o ideas de las cosas; la religión cristiana pregona, en la experiencia extrema y selecta de la mística, la contemplación autocontenida de la divinidad; y el arte, especialmente desde la perspectiva del Kantismo, se realiza en la finalidad sin fin o desinteresada de la estética, en la contemplación de la belleza. Pero todos estos sistemas, en sus tempranos avatares y en su desarrollo temporal, promovieron su justificación funcional, una justificación que muchas veces se ha esgrimido sobre la necesidad de una exculpación histórica. Por ejemplo, los activistas de toda laya a menudo recuerdan la impugnación que Marx hizo de la filosofía al hablar



de su inercia especulativa con la invocada frase de “los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Marx y Engels, 1981). Desde esta mirada, la religión ha tenido lo suyo, aunque ya no solamente como contestación a su catadura contemplativa, sino por su instrumentalización al servicio de las clases dominantes, por ser “el opio del pueblo”, aunque ya un siglo antes de Marx la Ilustración la había colocado, conjuntamente con la magia y el mito, en el lugar de las creencias correspondientes a oscurantistas tradiciones. Por su parte, el arte, en tanto vehículo para la representación de la belleza Kantiana (Kant, 1914), pasó a ser, después de Marx, aunque, en cierto sentido por fuera de él, un mero lujo de la burguesía decadente. Y decimos por fuera de Marx atendiendo especialmente a ese pensador que publica sus *Manuscritos* de 1844, a la edad de 26 años, porque en esta obra fresca y contundente, este joven preñado de utopía, aún ve en el arte no una arista alojada en los bordes más periféricos de la superestructura ideológica, sino un grado superior de conciencia del hombre completo, una instancia privilegiada para el desarrollo de potencialidades más elaboradas del ser social a partir de su emancipación de las oprobiosas fuerzas que le oprimen. No en vano, para esta mente revolucionaria, trabajo y arte comparten una fuerza creadora puesta al servicio de la dignidad humana, que va más allá de la subsistencia física, porque el ser humano tiene la facultad para relacionarse “consigo mismo como un ser universal y por eso libre” (Marx, 1844, p. 38). De ahí que el arte haga parte de “los medios de subsistencia espiritual que ha de preparar para el goce y asimilación que constituyen prácticamente una parte de la vida y de la actividad humana” (p. 38). Además, Marx deja entrever la necesidad de ir más allá de una concepción cerrada del sentido funcional del quehacer humano, situando al arte como parte de la existencia histórica y objetiva de la industria que está relacionada con las fuerzas humanas esenciales y no solo con una relación externa de utilidad (p. 59).

Lo anterior nos da la posibilidad de destacar la concepción del trabajo también como una fuerza creadora que media entre los sistemas especializados y la vida social. Entre aquellos, la ciencia aplicada penetra expeditamente la funcionalidad de la vida cotidiana de las gentes. Pero aún en el binomio ciencia-mundo de la vida, que mostraba dos macro imágenes del mundo casi siempre contrapuestas, muchas preguntas de gran significado humano se quedaban sin responder, lo que llevó a los filósofos como Dilthey (1949) a reflexionar sobre la justificación epistemológica de una ciencia del espíritu, llamada después ciencias sociales o humanas, donde el objeto de estudio es, paradójicamente, un sujeto que está inmerso en la historia y que es capaz de pensarse a sí mismo y otorgar sentido a sus acciones; unas ciencias que consideran como forma de conocimiento la experiencia subjetiva de la realidad y la naturaleza lingüística del hombre y la sociedad. Y esta ampliación del concepto de ciencia no se detuvo en la comprensión, sino que, desde las derivas neomarxistas, condujo a las llamadas ciencias críticas, justificadas ya en la finalidad de la emancipación, en la transformación de las condiciones históricas de la sociedad y en la solución comunicativa de los conflictos.





El utilitarismo a través de filósofos como Bentham y Stuart Mill, había hablado de la utilidad de la religión y la antropología y nos había mostrado la vigencia plena del pensamiento mitológico en las sociedades contemporáneas. No obstante, en el campo artístico, la posibilidad de la pervivencia de la estética decadente de *l'art pour l'art*, la sobrevivencia de la premisa wildeana de que “todo arte es completamente inútil” (Wilde, 1961, p. 4), todavía proyecta cierta “mala” conciencia en los artistas actuales, mientras propone necesidades adicionales de justificación de la función social de la creación artística. Y lo que ya había sido asumido por Dilthey a principios del siglo XX, fue retomado por la hermenéutica contemporánea medio siglo después, mostrando sus grandes deudas con la fenomenología de Husserl y Schutz, al evidenciar que el mundo de la vida, con su sentido común y su lenguaje pragmático, y la ciencia, con sus modelos y discusiones internas, continúan dejando sin respuestas cuestiones decisivas para la comprensión de lo humano, respuestas que aún siguen siendo buscadas masivamente en las religiones formales o en la esfera de lo mágico, instancias que, no obstante su capacidad de reimaginarse ante los desafíos de la modernidad, no sólo muestran significativos límites y restricciones ante las posibilidades de expansión de un ser humano y una sociedad sensible, razonable, crítica y libre, sino que, también, en la existencia concreta de personas y comunidades, desnudan las aporías de los ideales de la Ilustración y de los racionalismos contemporáneos. Quizás sean el arte y la poesía, en su hermandad con el mito, los que han estado llamados, al interior de la libertad creadora, a dar sentido a ciertos sinsentidos y a generar preguntas y respuestas impensables desde otros sistemas culturales, en particular desde las llamadas ciencias duras:

No siempre se puede considerar la vía de la demostración como el modo correcto de hacer conocer la verdad a otro. Todos traspasamos constantemente la frontera de lo objetivable en la que se mueve el enunciado por su forma lógica. Utilizamos de continuo formas de comunicación para realidades no objetivables, formas que nos ofrece el lenguaje, incluido el de los poetas (Gadamer, 1997, p. 55).

Gadamer va más allá de otorgar a las ciencias histórico-hermenéuticas la dignidad de un método que privilegia la pregunta sobre el juicio. Termina por implicar que existen realidades no objetivables que, en sus posibilidades de revelación o comprensión, están, primordialmente, en manos de los poetas. Realidades que sólo se dejan aprehender en la equivocidad y en la multivocidad de sus expansiones connotativas encarnadas en formas estéticas. Pero al igual que los físicos, también los poetas, y para hablar en términos generales, los artistas, pueden develar, pero con métodos más o menos distintos y antagónicos a los usados en la ciencia, los enigmas de lo más pequeño y de lo más grande, de aquello que está en la intimidad más callada y de aquello que ha de corresponderse con el psiquismo de las alturas. Y, sin embargo, mientras los tecno-científicos se complacen en mostrar los impresionantes efectos reestructuran-

tes de sus innovaciones sobre la vida de todo el mundo, el arte, en buena parte y de espaldas a la contaminación o pureza de lo estético y de ciertos escepticismos, produce nuevas visibilidades y construcciones sociales incidiendo en la conciencia ética y política de personas y comunidades y en un mejor vivir de las mismas.

## 2. El cuento de Alba y Victoria

Había una vez una medusa, la *Aequorea Victoria* (preferimos en este texto seguirla llamando Victoria), portadora de una proteína que le permite emitir biofluorescencia en la franja verde del espectro visible. El científico japonés Osamu Shimomura logró, en 1962, aislar el gen que codifica esta proteína y, paralelamente, identificar la proteína verde fluorescente, o GFP por sus siglas en inglés, la cual irradia un color verde intenso si se la ilumina con luz ultravioleta. De este descubrimiento se han generado innumerables experimentos científicos que han permitido copiar el gen productor de la proteína en el ADN de otros organismos, para lo cual se ha utilizado diferentes tipos de seres vivos, como algas, hongos, bacterias, gusanos y animales más complejos como en el caso de algunos mamíferos. Entre los experimentos más publicados se encuentran los monos Tití Fluorescentes producidos en el año 2009 por científicos japoneses, los gatos siameses fluorescentes generados en el año 2007 por científicos de Corea del Sur, y más atrás aún, la presentación a comienzos del 2006 de cerdos verdes, gracias a la diligencia de científicos de la Universidad Nacional de Taiwán. La creación de bichos y animales transgénicos han permitido generar grandes avances en los campos de la biología molecular, la biotecnología, la ingeniería genética, la medicina, las neurociencias. Gracias a este panorama de avances, el mencionado científico Shimomura, y sus colegas Roger Tsien y Martin Chalfie, fueron galardonados con el premio Nobel de química en el año 2008.

La popularidad de la proteína verde fluorescente ha estado, pues, asociada a la espectacularidad de los cerdos, gatos y monos verdes. Pero el precedente más conocido no viene de la ciencia sino del arte: el proyecto GFP Bunny del artista brasileño Eduardo Kac, quien en abril del año 2000 mostró por primera vez al público a Alba, la conejita transgénica, generando un debate sobre bioética que aún no ha terminado. La manipulación genética de animales por parte de científicos antepone, supuestamente, una vocación altruista que difícilmente la puede sostener un artista, quien, por el contrario, ha mostrado el lado más arbitrario y gratuito de unos experimentos que ponen en entredicho la autoridad moral del hombre para transformar el equilibrio natural de los animales. Lo de Kac puede dejar en muchos un sinsabor de explotación de los animales con el propósito de generar sensacionalismo mediático, el mismo que sostiene la visibilidad de algunos artistas de hoy. En contraste, en el ámbito de la ciencia, para decirlo con palabras aparecidas en el blog Tall & Cute (2008), “la biotecnología ha recurrido, y lo seguirá haciendo, a la bioluminiscencia para resolver problemas concretos. Nada que ver con excentricidades ni investigaciones sin fundamento”.





Seguramente no es una excentricidad lograr a través de la utilización de la GFP como marcador, el estudio en vivo de una gran cantidad de procesos biológicos que antes permanecían ocultos; por ejemplo, ver los genes en acción o seguir paso a paso la evolución celular. Cómo dudar del altruismo de los científicos cuando, a través de estas investigaciones, han adelantado estudios sobre la propagación de las células cancerígenas y la migración de las mismas en los fenómenos de metástasis, sobre el deterioro celular en los enfermos de Alzheimer, sobre la enfermedad de Huntington o sobre el avance para el tratamiento de infecciones como el VIH. Gracias a la GFP los científicos han podido seguir la actividad de las células embrionarias hasta su especialización en órganos determinados, y se ha identificado su utilidad en la detección de minas antipersonales. Pero Alba, la conejita, ¿no es una excentricidad para ser vendida en las vitrinas rimbombantes del arte contemporáneo, así como Damien Hirst vendía sus tiburones flotando en una piscina de formol?

Pero a favor de Kac se pueden decir muchas cosas. Según sus propias palabras, el brasileño utiliza la ingeniería genética “para crear organismos vivientes singulares”. No crear naturalezas muertas únicas, como lo harían las artes plásticas, sino seres vivos únicos y complejos como un conejo. ¿No se pone Kac al nivel de los diseñadores genéticos, físicos y astrofísicos que husmean en los predios de Dios? Justamente Kac, al carecer de las motivaciones altruistas de los científicos ¿no actualiza el pacto fáustico de arrebatarse alguno de los poderes solo atribuibles al Gran Hacedor? Y cuando los seres humanos juegan de vez en cuando a ser dioses o demiurgos, ¿no se motivan a pensar en grande? En efecto, la conejita Alba nos recuerda el puntillo de soberbia que el creativo necesita para transformar la realidad. El propio Kac nos ha dicho que su pretensión es crear un animal quimérico, imaginario, es decir, que no existe en la naturaleza. La quimera es un animal fabuloso que no existe sino en la imaginación de las personas y en las representaciones que se han realizado de aquellos seres fantásticos que, a lo sumo, sólo pueden existir no como seres reales sino como imágenes o producciones inertes. Kac, sencillamente, hace que la quimera exista, que exista como cosa viviente y no como imagen, es decir, confiere a la quimera un estatus ontológico distinto. Es como si, de repente, pudiéramos ver merodeando en nuestros espacios familiares a un Pegaso o un basilisco sin mediaciones hologramáticas de ningún tipo. Y en cierto sentido, se trata de una aproximación al movimiento que sigue un científico en el que sus fantasías y sus sueños se convierten en una realidad objetiva y concreta; en el arte de Kac se trata, análogamente, de arrancar a la quimera de su hábitat imaginario para traspassarlo al mundo de las existencias tangibles.

Curioso ser imaginario el creado por Kac, pues se crea una quimera que se conjura a sí misma, una quimera que deja de existir como tal en el momento en que el proyecto se realiza. En este sentido, Alba no es una quimera sino un monstruo en la acepción de cualquier ser vivo que no corresponda de forma regular al modo natural de la naturaleza. La diferencia está en los factores desencadenantes pues si el hombre elefante o la mujer barbuda suelen ser tomadas como bromas que ocasionalmente gasta la naturaleza, Alba es una broma hecha por un artista. Una conejita tierna que,



siendo un monstruo, no se inscribe en la estética de lo grotesco, de la cual la historia del arte ha brindado ejemplos brillantes con obras y artistas del talante de El Bosco, Brueghel, Goya, Bacon, Rustin y tantos otros. Quizás la conejita sea una variante más sofisticada del quimerismo, aquel trastorno genético consiste en la combinación de dos cigotos, dando lugar a que el ser formado tenga doble información genética. Y, por supuesto, no han faltado las objeciones bioéticas que no han visto en Alba sino una aberración genética inducida. Kac ha respondido que la creación de seres vivos es una práctica históricamente arraigada. Por ejemplo, el perro no es un animal natural sino un ser *construido* culturalmente por el hombre. Una coneja biofluorescente no va más allá, desde el punto de vista ético, de la domesticación de muchas especies de animales que se han producido a través de los tiempos. Ambas experiencias intervienen las condiciones naturales de un ser vivo superior, es decir, de un mamífero.

En este camino, Alba y Victoria, la coneja y la medusa, ya no sólo escriben una fábula, sino que actualizan la discusión sobre las funciones y los usos públicos del arte y la ciencia, ahora que tanto el uno como la otra suelen intercambiar teorías, métodos y estrategias. En este contexto, los monos y los gatos de los científicos son seres distintos a la coneja del artista. En términos éticos muchos dirán que la relación costo/beneficio puede pautar la diferencia. Victoria es una victoria de la ciencia y Alba, quizás, no sea una victoria del arte sino del espectáculo. Quizá Alba haya abierto un camino no para la cura del cáncer sino para la fabricación en serie de peces resplandecientes destinados a satisfacer el consumo de los nuevos ricos. Sin embargo, a pesar de que el proyecto GFP Bunny aún sigue siendo un referente en las relaciones vanguardistas interdisciplinarias entre arte y ciencia, y no obstante sus fuertes implicaciones éticas y su intrincado proceso de producción, Alba, desde el punto de vista de su uso público no necesariamente supone una recepción sopesada en la apropiación de los complejos presupuestos científicos y tecnológicos intervinientes en su concreción como objeto artístico; en cierto sentido, podemos decir que ese uso se sigue fundamentando en la inutilidad práctica, que la coneja constituye una obra de arte tradicional en la medida en que nos retrotrae a la estética contemplativa: un animalito albino, intervenido para ser mirado de forma desinteresada, para apelar a la fascinación del ojo que pone entre paréntesis su relación con la realidad contingente. No podría ser de otro modo, pues una coneja que emite desde sí misma una luz verde de gran intensidad, nos puede llevar fácilmente a ese estado de suspensión de la conciencia. Los gatos de los coreanos también han sido expuestos. Si alguien se queda mirándolos, absorto, es responsable de su particular experiencia estética. Pero el altruismo de los científicos recuerda que esa exhibición está precedida por una finalidad con fin, con un interés que pretende ser legítimo frente a los requerimientos prácticos y éticos de la sociedad.





### 3. El Cuchillo de Picasso y las Botellas de Poesía en las Puertas de las Casas

“La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué”, es una ocurrencia aguda de Jean Cocteau, recordada por Ernst Fischer en su enfático alegato a favor de la necesidad del arte (Fischer, 1975, p. 5). Sobre el tema se han esgrimido razones y justificaciones de la más variada índole, difícilmente desdeñables desde una visión humanista de la vida. El arte puede ser un medio privilegiado para la experiencia de la belleza y lo sublime, una depuración permanente de las formas estéticas, una instancia para la catarsis mediante la simbolización del sufrimiento, un espacio de representación de la violencia para el perdón y la reconciliación, un entretenimiento cualificado, una variedad de actividad lúdica, una acción para la intensificación de la vida, un recurso legítimo de evasión de la prosaica realidad, una forma especial de conocimiento, una fuente de equilibrio y reconciliación con el mundo, la universalización del yo, la posibilidad de sublimar instintos insatisfechos, un satisfactor de las compulsivas necesidades de expresión, una visión ácida e irónica de la realidad, un promotor de la conciencia política y el empoderamiento social, la ilusión de la comunicación de lo indecible, un satisfactor de la necesidad de magia que tiene el ser humano, un método peculiar de investigación, y un largo etcétera. Se ha escrito profusamente sobre cómo la función social del arte ha ido cambiando con la historia o ha estado condicionado por el tipo de sociedad en la que el sistema artístico se inserta; o sobre cómo ha estado al servicio de distintos amos, trátase de reyes, papas, dirigentes o comerciantes. Ahora vemos cómo muchas de estas funciones han sido extendidas a un funcionalismo consumista: más allá del arte como diversión o del arte como evasión de la prosaica realidad, este sistema cultural puede servir como coadyuvante en la curación de la gastritis, para darle sentido a las horas muertas de los hastíos de los fines de semana o para ahuyentar las energías negativas. También para evitar que los niños cojan malos hábitos durante sus tiempos de ocio, esto es, para justificar el control del tiempo libre de los futuros empresarios y ejecutivos utilizando el eufemismo de *vacaciones productivas*.

Cómo contrasta lo anterior con lo que, hace casi 100 años, planteaba Paul Valéry: “La característica más patente de una obra de arte puede definirse como inutilidad”, en el sentido de constituir impresiones y percepciones sin ninguna importancia para nuestras funciones vitales o esenciales para la conservación de la vida. A esta inutilidad, el escritor francés agrega la idea de arbitrariedad, vinculada a una gran parte de nuestros actos, para después afirmar que

Podemos hacer corresponder a cada individuo, un dominio notable de su existencia, constituido por el conjunto de sus ‘sensaciones inútiles’ y de sus ‘actos arbitrarios’. La invención del Arte ha consistido en el intento de conferir a las unas una especie de utilidad y a los otros una especie de necesidad. Pero esa utilidad y esa necesidad de ningún modo tienen la evidencia ni la universalidad de la utilidad y la necesidad vitales. (Valery, 1976, p. 51).



Glosando a nuestras abuelas podemos decir que, ¡claro!, nadie se muere de amor y nadie se muere de arte. ¿Pero podemos decir lo mismo de la ciencia? En realidad, teóricos como Fischer y escritores como Valery evidencian en un plano discursivo lo que la medusa Victoria y la conejita Alba han mostrado en el plano de lo fáctico: la áspera tensión entre estética y ética en el contexto de los usos sociales del arte, tensión que ha sido expresada por artistas y poetas de gran influencia en la cultura moderna y contemporánea. Por ejemplo, Joseph Beuys planteaba en la década de los 50 del siglo pasado que el arte contemporáneo estaba lejos de ser “lo que Pablo Picasso exigía de él: que fuese como un cuchillo afilado, como un arma que evitase malestares, guerras y atropellos contra los derechos humanos.” (Beuys, 1977). Beuys debió decirlo frente al *Guernica*, contemplando el guerrero vencido que, pisoteado por el caballo del régimen opresor, yace sobre el piso portando en la mano crispada un cuchillo roto, un cuchillo al que le faltó fuerza y filo para detener la barbarie franquista. Beuys veía en el soldado caído una representación del intelectual, del poeta, del artista militante, de los espíritus libres que se enfrentan al poder de la fuerza con el poder del pensamiento y la acción creativa, con aquello que los griegos llamaban la *parrasia*, es decir, con el derecho y la facultad de expresarlo o decirlo todo, sin ninguna restricción. Beuys creía en la eficacia de las imágenes y representaciones, en que las metáforas tienen tanto poder como para movilizar social y políticamente las ideas y las emociones e inducir acciones y transformaciones en lo humano-social. Las metáforas pueden seducir, persuadir, aleccionar y soliviantar los ánimos y el arte, anfitrión por excelencia de aquellas, puede estar revestido de un poder de verdad. Beuys, contemplando el cuchillo partido, comprendía que las metáforas del arte pueden encarnarse con uñas aceradas en los tejidos de la cruda realidad.

Paul Verlaine entendía claramente esto en el siglo XIX. En su poesía fresca y generosa añoraba que los poemas fueran más allá de las palabras fútiles:

Que tu verso sea la buena aventura  
Dispersa en el viento crispado de la mañana  
Que hace florecer la mente y el tomillo...  
Y todo lo demás es literatura (González, 1996, p. 10).

Quizás los promotores de las huertas urbanas en el mundo hayan leído estos versos de Verlaine. En estos proyectos se registran alianzas inusitadas de agrónomos, artistas, medio ambientalistas y otros. Las huertas urbanas están ligadas a tópicos como la seguridad alimentaria, la agricultura peri-urbana, la comida saludable a través de productos orgánicos, la activación anticapitalista de procesos de circulación y consumo comunitario de alimentos, la recuperación colectiva de terrenos baldíos, el incremento de la conciencia ecológica, etc. Según Carmelo Ruíz, las huertas urbanas son “vehículos de organización social, renacimiento cultural, recuperación ecológica y regeneración espiritual.” (Ruíz, 1999). Y las huertas urbanas también pueden ser un



asunto de estética, de estética contemplativa y de estética proactiva y performativa; pueden ser el sitio donde la belleza desinteresada y la ética inevitablemente interesada puedan conciliarse. Por ahí puede deambular una conejita no transgénica, comiendo zanahorias, así como los perros retozan en los parques de los barrios. Por fin, aquí, los artistas podrían sentir que sus palabras, sus imágenes, sus acciones hacen “florecer la mente y el tomillo”.

Lamentablemente, no solamente los poetas y los artistas evidencian el poder implacable del lenguaje. Tendencias de pensamiento contemporáneo nos han advertido que las distintas formas de poder, como la explotación, la dominación y la sumisión, tienen un origen discursivo y semiótico. La palabra y la imagen también son aliados eficientes de los opresores. Pero si las dejas en las manos de un poeta podemos aspirar a suscribir la añoranza de Verlaine, quien quería que ambas fuesen también una semilla y un nutriente, que palabra e imagen tengan el poder simple y contundente del pan fresco en la mesa del hambriento. Así también lo comprendía César Vallejo quien les pedía a las palabras la temperatura, la consistencia y la fluidez de la sangre que bulle en las arterias hinchadas del corazón:

Y en esta hora fría, en que la tierra  
Trasciende a polvo humano y es tan triste,  
Quisiera yo tocar todas las puertas,  
Y suplicar a no sé quién, perdón,  
Y hacerle pedacitos de pan fresco  
Aquí, en el horno de mi corazón. (Vallejo, 1987, p. 64).

Este poema no solamente trasluce un alma atormentada con el peso cristiano de la culpa; Vallejo también quiere amasar sus versos con la misma masa que, en manos curtidas por el oficio, le da forma al pan dorado y caliente que permite a ese “no sé quién” seguir viviendo su vida. Y no se trata de un imposible ontológico: la metáfora puede mucho más de lo que el lenguaje homológico indicativo permite suponer. No está lejos el poeta peruano del ruso Joseph Brodsky, quien afirmó que la poesía “debería ser tan ubicua como la naturaleza que nos rodea y de la cual obtiene mucho de sus símiles. O tan ubicua como las gasolineras, sino como los mismos carros”. También Brodsky pedía que “debería llevarse los libros [de poesía] hasta la puerta de la casa como la electricidad o como la leche en Inglaterra (...), que la poesía debería venderse en las droguerías” (BRODSKY, 1998, p. 29).

Vallejo, si hubiera conversado con Brodsky, hubiera pedido que la poesía debería ser ofrecida en los estantes de las panaderías, ubicada entre el pan fresco, los pasteles, los bizcochos y las tortas. Tortas enteras y tortas cortadas en tajadas con las hojas bien afiladas de los cuchillos de acero.

#### 4. Cigarrillos Prestigiosos y la Taza Humeante

La imagen de la incidencia simbólica del arte con la capacidad para empuñar un cuchillo afilado, como el que quería Picasso para detener las guerras, se prolonga en el arte actual, conforme a su pluralismo, con los más variados usos metafóricos para representar diversas aspiraciones, entre las que se cuenta el acceso a la eficacia concreta que ha terminado generando incidencias tangibles en la realidad histórica efectiva. Por ejemplo, la representación del arte como generador de una conciencia política capaz de traducirse en acciones incidentes sobre personajes, entidades o compañías poderosas que han influido notoriamente en el devenir de ciudades, países y comunidades. Sólo para referenciar una obra y un artista que ha jugado un destacado papel en los últimos cincuenta años, traigo a colación la propuesta *Helmsboro Country* del alemán Hans Haacke, expuesta en 1990 en la John Weber Gallery de Nueva York. La propuesta consistió en una reproducción tridimensional hiperrealista de una cajetilla de cigarrillos Marlboro, pero realizada a una escala mucho más grande que la original. El artista altera con un juego de palabras el nombre de la marca, utilizando el término “Helmsboro”, en directa alusión al senador estadounidense ultraderechista, Jesse Helms. La obra de Haacke pone en evidencia el apoyo de 200.000 dólares que la Compañía Philip Morris, dueña de aquella marca de cigarrillos, otorga a la campaña que hizo Helms para ser elegido, a través de la donación de ese dinero al museo pro valores puristas de la nación norteamericana, fundado por este político. Así mismo, permite que quede a merced del escrutinio de la opinión pública los intereses existentes detrás de la compra que la Philip Morris hizo de los derechos para la difusión de la Declaración de los Derechos Fundamentales, los cuales aparecen transcritos en la cajetilla creada por el artista. Indirectamente, Haacke pone sobre el tapete el racismo extremista de Helms y su odio virulento a los homosexuales, los enfermos de sida, los promotores del aborto, los sindicatos, los izquierdistas, etcétera. Pero, además, pone en primer plano el apoyo financiero que la Philip Morris ha otorgado a distintos proyectos de arte contemporáneo, proyectos que, en general, también fueron objeto de la persecución del senador republicano, bloqueando y recortando todo tipo de ayudas que este sector artístico venía recibiendo de distintas entidades u organizaciones influenciadas por Helms. Las consecuencias de la obra de Haacke: en general, una hendidura en los muros del establecimiento estadounidense y, en particular, la renuncia de muchos artistas beneficiarios al apoyo de la Compañía Philip Morris; la negativa de asociaciones y fundaciones culturales a mantener sus vínculos de cooperación con esta firma; el rechazo masivo, promovido por distintas instancias, al consumo de productos de la susodicha compañía, y la reactualización en la opinión pública de la doble moral de la más importante compañía tabacalera del mundo, pues al mismo tiempo que fungía como “mercader de la muerte” (Haacke, en entrevista con Bourdieu, 1994, p. 6) al promocionar el consumo masivo de cigarrillos, proyectaba una imagen de altruismo al posar como promotora de los derechos humanos. Y después se dice por ahí que el arte no está concebido, ni tiene la capacidad, para afectar efectivamente la realidad social y política.





Esa capacidad del arte para usar el binomio simbolización-afectación social, tiene otro ejemplo si saltamos desde la jungla de cemento de la metrópoli norteamericana a las húmedas selvas del trópico colombiano. En estas selvas también la historia republicana de Colombia se ha forjado con el fuego de la guerra que ha devastado sus utopías y promesas, sus fundamentos de modernidad, la pluralidad de su inmensa riqueza natural y cultural, su economía y la dignidad moral de las élites y las comunidades. Han sido muchas guerras a lo largo de dos siglos pero, en el fondo, una sola y la misma guerra, la motivada por la usurpación de las tierras, la concentración de su tenencia y sus consecuentes dominios territoriales; es decir, la catapultada por el despliegue de la codicia coordinada tanto desde el uso brutal de la fuerza como desde los accesos restrictivos y sistemáticamente excluyentes al poder político-económico y al saber-poder, esto es, a la cultura letrada o, como sucede hoy en día, al capital cognitivo, a la función operacional de información y algoritmos protegidos; o simplemente a la mesa dispuesta con avaricia por la banca multilateral y el capital privado nacional y transnacional. Todo esto apuntalado en las ideologías religiosas y políticas, en las creencias de superioridades raciales, de cuna y hasta de espíritu; en la sempiterna genuflexión de las élites frente a los poderes imperiales y en la presencia de un degradado Estado de Derecho y una democracia deformada.

De esa guerra interminable han dado testimonio escritores, artistas plásticos y visuales, fotógrafos, cineastas, artistas escénicos y corporales, etc. No se pretende aquí hacer una relación detenida de esas apuestas que han pretendido arrebatarse al olvido administrado por victimarios y poderosos de toda laya, esos trazos de memoria que aún resisten a la inmediatez, el aletargamiento y la insensibilidad producidas por la espectacularización del sufrimiento y la villanía, realizada desde el inmediatez mediático de redes y noticieros. En esta ocasión, solamente queremos decir algo a partir de la valiosa oportunidad de apreciar en el Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño, en Pasto, la Exposición *Ríos y Silencios*, del artista colombiano Juan Manuel Echavarría (2019), quien, con su equipo de trabajo, nos ha brindado un espacio para no dejar morir nuestra capacidad de conmovernos ante nuestras tragedias sociales, en contravía de la naturalización del horror que propician una buena parte de los medios masivos. Y más específicamente, en este texto, nos referimos a la instalación *¿De qué sirve una taza?*, de Juan Manuel Echavarría, obra incluida en la mencionada exposición, y que ha contado con el apoyo del artista Fernando Grisales y con los aportes teóricos de la investigadora Yolanda Sierra.

Los gritos iracundos, angustiosos e impotentes de la guerra en nuestro país han sido tragados por las selvas y las montañas del territorio colombiano. De todo aquello han ido quedando los ecos ensordecedores que retumban en los muros laberínticos de la historia y en la memoria de las víctimas; o los vestigios de las parafernalias del conflicto armado que sucumbieron ante una naturaleza que reacciona como una madre herida, activando su potente fecundidad para devorar aquello que le es extraño. Y es en este escenario donde entra el artista que funge como un investigador que realiza pesquisas inauditas, a la manera de un detective perspicaz, pero lejos de ser un justi-

ciero, sólo pretende develar la tragedia existencial subyacente en una realidad oculta y ocultada por el establecimiento; un artista que sólo tiene como armamento un arsenal simbólico, donde campean imágenes, analogías, metáforas y metonimias.

Pero al hablar de la intención de arrebatarse a la voracidad de la selva o a la lujuria vegetal de los montes agrestes, las imágenes de algunos trozos objetivos de memoria palpitante, no podemos evitar la evocación de otro relato de la interminable guerra nacional: la novela *La Vorágine*, suscrita por José Eustasio Rivera, que muestra la realidad infrahumana de una región y de un lapso histórico donde el músculo económico no era la cocaína sino el caucho. Sus protagonistas, que tuvieron la osadía de asomarse a ese paisaje de horror inenarrable que produjo la esclavitud, la tortura, el despojo territorial y el etnocidio de los indígenas de la Amazonía, también pudieron perderse en la condena de lo nunca dicho, de la no rememoración, si no fuera porque, entre otros, un artista como Rivera tuvo el coraje y el talento de contar esa historia de crueldad y ambición delirante de la mafia cauchera. Sus protagonistas como el poeta Arturo Cova y sus compañeros, como se dice en el epílogo de la novela, fueron vanamente buscados: “Ni rastros de ellos. Los devoró la selva.”

Pero Rivera nos legó un relato donde el arte y la revelación de la infamia se encuentran. Por este camino, Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisales han hecho del arte un lugar para desplegar el valor de transformar indicios en testimonios y testimonios en interpelaciones a la manera en que nos instalamos en el devenir rutinario, para mirar pasivamente el trasegar de la guerra desde el papel de meros espectadores de su montaje en un carrusel que gira mecánicamente, convirtiendo a esa tragedia en una película que, en el fondo, no nos atañe; poniéndonos, muchas veces sin que sea, necesariamente, nuestra intención, del lado de los poderosos que la invisibilizan o la fragmentan para esconder las partes que podrían poner su lado oscuro en evidencia. Lo que han hecho estos artistas visuales es un azaroso proceso de creación-investigación, en la que el término “investigación” no es tanto la incorporación, a partir de una apropiación muchas veces simplista y reduccionista, de los métodos empleados por las ciencias sociales o humanas, sino más bien el desarrollo de un proyecto a partir de la cercanía que suelen tener la indagación detectivesca y la investigación que se involucra en las dinámicas de la creación en arte.

En estas proximidades entre detectivesca y arte, en las que sus cultores suelen compartir altas dosis de perspicacia e intuición, no en vano ha sido la literatura la primera que ha mostrado los más perspicaces e intuitivos detectives, como Auguste Dupin, Sherlock Holmes, el padre Brown, el sargento Cuff, Hércules Poirot o el apostador Arnaldo Long. Todos ellos tienen en común con Juan Manuel Echavarría tanto la apelación a los *insight* gestálticos, a su capacidad para configurar un todo -en el caso del artista un todo simbólico- a partir de acuñar vestigios disgregados, como la capacidad para hacerle frente al peligro y la incertidumbre cuando se aventuran por terrenos desconocidos, llenos de asechanzas y de trampas. Tenemos entonces, que por caminos relativamente análogos, los famosos detectives buscan reconstruir la escena del crimen e identificar a criminales





e inocentes; por su parte, un artista como Echavarría busca también transformar los vestigios en sentido, es decir, en símbolos, en lenguaje, con el propósito de restituir en esos objetos cercanos a la nada, los significados profundamente humanos que encierran y extrapolan, pues más allá de las tremendas contradicciones sociales que subyacen en el origen del conflicto armado y de todo el envilecimiento y depravación que aquel ha conllevado, esas pequeñas ruinas expósitas de objetos anodinos fotografiados *in situ*, se nos ofrecen en toda su esencialidad compasiva, como si arañaran, en medio de la tragedia que evocan, la posibilidad de la esperanza.

*¿De qué sirve una taza?* toma su título del nombre que Goya dio a uno de sus grabados de la serie “Los desastres de la Guerra”, que data del año 1863, en donde se aprecia la impotencia de una mujer que trata de salvar a una madre y sus hijos de la muerte, ya irremediable, desatada por la hambruna que azotó a España en la Guerra de la Independencia sucedida entre 1811 y 1812. De su parte, la obra del artista colombiano refiere registros de lo que otrora fueron pertenencias, objetos de uso para la cotidianidad funcional que conllevan también significados afectivos, rastreados en los territorios ocupados por los campamentos de las FARC en los Montes de María, que fueron bombardeados por el Ejército Colombiano. Rastros de pertenencias que han sido investidos por el artista del poder de la metonimia, pues más que referenciar residuos de objetos disgregados nos traen totalidades existenciales, es decir, las soledades, los miedos y la extrema vulnerabilidad de las personas que los poseyeron. Desde la entrada al salón donde se muestra la instalación, el espectador se encuentra con un despliegue de cajas iluminadas, dispuestas longitudinalmente sobre el largo recinto, que parecen fluir lentamente como el agua de un río silencioso y remansado, que porta en su devenir parsimonioso los sortilegios misteriosos de las montañas y las selvas y su ritualidad deambulante al tenor del fuego de las velas y las antorchas. Pero con la disposición de esas fotografías a color iluminadas que se asientan en el plano superior de las cajas que las soportan, deambula también el silencio de la muerte dignificado con las ofrendas de luz que constituyen las imágenes de esos vestigios, que aún resisten en su condición de testigos y que aún logran arrebatarle su precariedad ontológica a la nada implacable.

¿Quiénes fueron realmente sus dueños, más allá de los roles que, en gran parte, les fueron impuestos por el rostro indescifrable de la historia? Quizás nunca lo sabremos, pero no olvidemos que el artista tiene la magia del detective literario para hacer hablar a ese montón de desechos que balbucean un relato de amores azarosos y odios enconados, de profundas tristezas y ocasionales alegrías. Aquí un despachurrado tubo de hilo, más allá despojos de encendedores, cepillos dentales, platos, cucharas, tapas de cuaderno... y después, pedazos de ropa que vistieron el cansancio y de morrales que guardaron las neurosis y el rencor de la violencia; o los pequeños obsequios de un amor imposible que se asoman entre los porta-granadas. En esa olla de allá, estrujada por la furia de las bombas y la ira de la maleza, alguna vez hubo sopa caliente que fue tomada con ansiedad en medio de la zozobra o de un profundo sentimiento compartido de comunidad. Entre la hojarasca se asoma también ese casete que ayudó a volver más tolerable el enigma acucioso del monte y que, en medio del sigilo, fue el que con-



vió a la danza clandestina, a esos movimientos sincopados que se camuflaban en la densidad de la noche.

Aunque los mismos pies que danzaron también huyeron despavoridos ante el asedio de los bombarderos. Quizás sepan demasiado los despojos de esas botas que se cubren pudorosas con el fango y la maleza que se expande y coloniza por doquier, botas que fueron por ahí, yendo a ninguna parte o viniendo del sino del destino. Un poco más allá también emergen las máquinas de coser, como espectros que rumian los residuos fantasmales de esas labores que inoculaban pequeñas dosis de sentido cotidiano a esas vidas insertas en el trasfondo absurdo de la violencia: camisas y pantalones remendados o algún ribete coqueto en las galas de una mujer que no había perdido la capacidad de soñar con el abrazo de un amante. Porque en medio de la experiencia límite de la muerte cercana o inminente en la disyuntiva de matar o morir, hubo también espacio para la experiencia límite del amor apasionado, de ese amor a ciegas, del todo o nada. Ese amor paroxístico que dejó las ruinas de su parafernalia como las tiras usadas de pruebas de embarazo, las cajas de medicamentos y las sondas para impensables clínicas portátiles; y que fue precedido por los rituales de la seducción y la atracción donde se iluminaron rostros que intentaban arrebatarse el protagonismo a los maltratos del tizne, a la intemperie con su clima inclemente y a los surcos profundos que dejan la rabia, el rencor y el miedo en esas fisonomías que otrora fueron lozanas. Ahí están las cajitas de maquillaje que resistieron con abnegación ante las balas y las bombas, desconociendo la suerte que tuvieron sus dueñas, mujeres que se debatieron entre la necesidad de ser bellas y el sacrificio nunca justificado de la muerte violenta.

Pero en esas montañas de vivencias extremas, a despecho de los abortos forzados nacieron, crecieron y jugaron niños y niñas que, en la disyuntiva de morir o seguir viviendo, aprendieron pronto a acallar sus algarabías y berrinches ante el acoso de la guerra. En su único mundo posible tejido de humedad y espesura, rieron y lloraron; aprendieron rápidamente a pelear contra las plagas y a luchar por la preservación de su ternura. De esas energías infantiles quedan retazos cosificados como el pequeño vestido perforado por las balas o la cabeza espectral de una muñeca que tuvo sus días felices en el rezago arrullador de una niña amorosa que, en medio de una barbarie que no entendía, se las arreglaba para imaginar la dulzura de un hogar que nunca tuvo.

¿Para qué sirve una taza? Para dar de beber a una mujer agónica, víctima de los caprichos de la guerra, que yace con su niño muerto, o para saciar la sed en la fuente de agua límpida, que brota cuando se han removido las turbiedades de la violencia y la injusticia. Para tomar café caliente y celebrar la tan deseable presencia viva de la memoria, la verdad y la reparación, y, con ellas, la emergencia de una paz justa y duradera. Entre tanto, nos regocijamos al saber que Juan Manuel Echavarría y sus colaboradores seguirán avivando la esperanza de vivir en un país reconciliado y capaz de superar las profundas contradicciones sociales que han estado en la base del conflicto armado. Que la taza de café les ayude a renovar las fuerzas que necesitan como peregrinos que van buscando huellas, en el tenaz empeño de no dejar que la memoria se muera.





## REFERENCIAS

- Brodsky, J. (1998) "Una proposición inmodesta" En: Revista El Malpensante, No 8, Bogotá, pág. 29.
- Marx, C. & Engels, F. (1981). 11 tesis sobre Feuerbach. Obras Escogidas, tomo I. Moscú: Progreso, pp.7-10.
- Kant, I. (1914). Crítica del juicio. Madrid: Vicente Jorro, pp.67-81.
- Marx, K. (1844). Manuscritos Económicos y Filosóficos. Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/157836.pdf>
- Dilthey, W. (1949). Introducción a las ciencias del espíritu. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wilde, O. (1961). Prefacio al Retrato de Dorian Gray. Obras inmortales. E.D.A.F.
- Gadamer, H. (1997). "¿Qué es la verdad?" En: Verdad y método II. Salamanca: Sigueme.
- Tall & Cute. (2008). La ciencia también es actualidad: Carta abierta a Ana Pastor. Recuperado de <https://tallcute.wordpress.com/>
- KAC, Eduardo. Recuperado de <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/rt/kak1101/kak1101.html>
- Fischer, E. (1975). La necesidad del arte. Barcelona: Península.
- Valéry, P. (1976). "Idea general del arte". En: Estética (Harold Osborne, compilador) México: Fondo de Cultura Económica.
- Beuys, J. (1977). "Entrada a un ser viviente" Tomado de la Revista Estudiantil Gesamthochs Chule Kossel. Traducción: Alvaro Moreno.
- González, J. (1996). "En el centenario de Verlaine" En: Magazín Dominical. El Espectador. No. 686. Bogotá.
- Ruíz, C. (1999). Nueva York: huertas urbanas de vanguardia. Recuperado de <https://grain.org/e/882>
- Vallejo, C. (1987). Obra poética. Bogotá: Oveja Negra.
- Bourdieu, P. (1994). Libre cambio. Una conversación con Hans Haacke. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/bordieu.pdf>
- Echavarría, J. (2019). Exposición Ríos y Silencios. Centro Cultural Palatino, Facultad de Artes, Universidad de Nariño, Pasto.



**Raúl Heliodoro Torres Medina**

Raúl Heliodoro Torres Medina, es oriundo de la Ciudad de México. Profesor-Investigador de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel San Lorenzo Tezonco, desde 2008. Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2010. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Fundador y coordinador del Seminario Permanente de Historia y Música en México desde 2008, con sede en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Sus líneas de investigación son: Historia cultural e Historia del Tiempo Presente, historia de la música novohispana y estudios sobre rock en México. Entre sus publicaciones se encuentran los libros: *Música eclesiástica en el altepetl novohispano (siglos XVII-XIX)*, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791)*. *Transgresión o sumisión y Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas* (coord.), todos publicados por la UACM; los artículos: “El uso de la música en el tránsito del Reino a la República”, “Un texto perdido. El reglamento de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana” y “Las danzas en el pensamiento de los eclesiásticos a finales del virreinato” y los capítulos de libro: “El death metal mexicano a través de la mirada femenina: Murderline e Introtyl”, “Los privilegios de los músicos indígenas en las instituciones religiosas de la ciudad de México: El Colegio de San Gregorio” e “Historia de la música, miradas desde la trinchera de la historia”.







## CONTROL INSTITUCIONAL Y PRÁCTICA COMPOSITIVA DE LOS MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO: EL CASO DE MATHEO TOLLIS DE LA ROCA

Raúl Heliodoro Torres Medina

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

raul.torres@uacm.edu.mx

Artículo científico en el contexto de las Ciencias Sociales

### RESUMEN

En los *Estatutos de la Catedral* quedó establecido que el maestro de capilla era la máxima autoridad dentro del cuerpo de músicos que laboraban en el magno recinto de la Ciudad de México. Entre otras labores, se destacaba su trabajo en la composición de las piezas que acompañarían las diversas celebraciones del año litúrgico, no obstante, el mencionado maestro siempre estuvo observado por el cabildo catedralicio acerca de cómo llevaba su gobierno en la capilla, si cumplía con sus obligaciones de enseñanza y si dedicaba tiempo a su trabajo como compositor. Fue en este último aspecto que se notó la injerencia del cuerpo capitular en la obra producida por Matheo Tollis de la Roca. Bajo esta perspectiva, el objetivo del presente texto es hacer una reflexión sobre las diversas posturas que, sobre la materia musical, mantenía el alto clero novohispano, el instrumental pedagógico utilizado por sus miembros para evaluar la obra de su maestro y el parámetro que utilizaban para calificar las composiciones del mencionado maestro de capilla.

**Palabras clave:** Catedral de México, control institucional, música novohispana, maestro de capilla.



## INSTITUTIONAL CONTROL AND COMPOSITIVE PRACTICE OF THE CHAPEL MASTERS OF THE CATHEDRAL OF MEXICO: THE CASE OF MATHEO TOLLIS DE LA ROCA

### ABSTRACT

In the Statutes of the Cathedral, it was established that the chapel master was the highest authority within the body of musicians who worked in the great venue of Mexico City. Among other tasks, his work was highlighted in the composition of the pieces that would accompany the various celebrations of the liturgical year. However, the aforementioned teacher was always observed by the cathedral chapter about how he carried his government in the chapel, if he completed his teaching duties and if he devoted time to his work as a composer. This last aspect was notably influenced by the main part of the work produced by Matheo Tollis de la Roca. From this perspective, the objective of this text is to reflect on the various positions that, on the subject of music, were held by the high clergy of New Spain; the pedagogical instruments used by its members to evaluate the work of their teacher; and the parameter they used to rate the compositions of the aforementioned Chapel Master.

**Keywords:** Cathedral of Mexico, institutional control, New Spanish music, Chapel Master.

### Control Institucional y Práctica Compositiva de los Maestros de Capilla de la Catedral de México: el caso de Matheo Tollis de la Roca

En el año 2008, salieron a la luz dos importantes artículos que enriquecieron el vago conocimiento que se tenía acerca de la figura del maestro de capilla Matheo Tollis de la Roca. Los musicólogos Javier Marín y Dianne Lehmann dieron a conocer documentos que arrojaron nuevos datos sobre su origen y vida privada (Marín, 2008).<sup>11</sup> Por tanto, este artículo no intenta hacer una biografía de Tollis de la Roca; si bien es cierto que, en una primera parte de este trabajo, se aborda la trayectoria laboral del maestro, únicamente es para resaltar, a partir de las escuetas referencias que existen al respec-

---

11 Para mayor información, consultar también Lehmann, 2008. Ahora, sabemos que Mateo Andrés Tollis de la Roca y López nació en 1714. Era originario de la Villa de Madrid. Su padre, Andres Tollis de la Roca vio la luz en Daquez (Francia), mientras que su madre, Manuela López de Ayllon, en Cebrecos (España, -actualmente pertenece a la comarca de Arlanza en la provincia de Burgos-). Contrajo matrimonio con María Francisca Godino, nacida en Alcornos (España, -en la actualidad pertenece al área metropolitana de Madrid-), con quien, según su dicho, tuvo varios hijos que fallecieron siendo pequeños (AGN, 1781-1785).



to, su trabajo como compositor dentro del magno templo, una de las tantas tareas que tenía como maestro de la capilla más importante de la Nueva España.

La literatura escrita sobre el oficio de maestro de capilla lo ha mostrado como una figura omnipresente dentro del grupo, cuya autoridad era arropada por el cabildo catedral. Muchos textos identifican la calidad musical del maestro y lo asocian con un momento de esplendor o declive de la música ejecutada por la capilla. En general, la musicología histórica ha pensado que la evolución de la música novohispana recayó sobre las espaldas de estos hombres; incluso, se les menciona como el “impulso creador” que daba vida al grupo de músicos catedralicios (Estrada, 1973).<sup>12</sup> Desde los propios Estatutos de la catedral se puso en evidencia la preeminencia del maestro en el gobierno de la capilla<sup>13</sup> en aspectos que iban desde qué y cómo debía ejecutarse la música dentro del recinto.<sup>14</sup>

Es evidente que la música resultaba imprescindible dentro del ritual y los maestros se encargaban de vigilar celosamente, por lo menos en teoría, lo que se ejecutaba en los magnos eventos del ciclo litúrgico. Sin embargo, el maestro era un asalariado que debía someterse a las reglas dictadas por el cabildo; la opinión de este cuerpo fue contundente al definir el tipo de composiciones idóneas para solemnizar las celebraciones de la catedral, ya que contaba con el suficiente poder para desestimar el trabajo de sus maestros. Lo anterior puede constarse en los dictámenes que hizo el cuerpo capitular, transcritos en los libros de cabildo.<sup>15</sup> Es por ello, que la catedral de México es un claro ejemplo del amplio predominio que ejercía la institución sobre los músicos, aunque esto no era privativo del magno recinto y ocurría en todas las catedrales novohispanas.

---

12 Como he mostrado en otra investigación (Torres, 2015) durante el periodo 1750-1791, los maestros de capilla no fueron las grandes figuras que ha presentado la musicología histórica tradicional. No eran quienes ordenaban lo que se haría al interior de la organización, sino que fueron grupos que se peleaban por detentar el control de la capilla, tampoco ejercieron su derecho a enseñar en la escoleta, y ni siquiera tuvieron la exclusividad para componer las obras que debían ser tocadas en la catedral.

13 Se designaba como capilla de música al conjunto de músicos de voz e instrumento que estaban dirigidos por un maestro de capilla y cuyo encargo principal, era solemnizar las funciones que se realizaban dentro de la catedral (Torres, 2015, pp. 70-76).

14 En el documento se expresa: “toca al mismo maestro de capilla elegir y designar las misas y demás cosas que han de cantarse con dicho canto figurado, de tal modo que aquellas y no otras deban cantarse, se le impone, por tanto, el deber de que así como haga, como es justo, que se canten las cosas que él mismo compusiere, así también haga que del mismo modo se canten las que hallare compuestas por otros músicos insignes; siendo muy conveniente que en esta célebre iglesia, a la cual concurren de todas partes toda clase de músicos, se canten las composiciones de diversos autores para que los cantores se ejerciten en la música de cada género, y, por lo mismo, adquieran costumbre y se hagan más peritos” (*Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México en el año de 1585, Estatutos de la Catedral de México, 1859, pp. LXXVII-LXXVIII*).

15 Se designaba como cabildo al cuerpo de clérigos encargados de administrar la catedral y su diócesis. Estaba compuesto por cinco dignidades (deán, arcedaán, chantre, maestrescuela y tesorero), diez canónigos: cuatro de oficio (doctoral, lectoral, magistral y penitenciario) y cinco de gracia, seis racioneros y seis medios racioneros (Torres, 2015).





Este texto reflexiona acerca de las discusiones y desavenencias que, en materia musical, tenía el alto clero novohispano de aquellos años, el instrumental pedagógico que poseían los miembros del cabildo catedral y el parámetro que éste utilizaba para juzgar y calificar las obras musicales compuestas por sus maestros, acto con el cual reafirmaban su poder jerárquico dentro de la catedral. Se podrá entender, en lo individual, por qué se ha menospreciado a este compositor y maestro interino de la segunda mitad del siglo XVIII, y en lo general, cómo se generaba parte del predominio institucional del cabildo sobre sus subalternos.

### 1. Dentro de la Capilla Catedral

Tollis de la Roca arribó a la Nueva España en noviembre de 1755 como criado mayor al servicio de Juan Calvo de la Puerta, quien acababa de ser designado para ocupar el puesto de alcalde del crimen supernumerario en la Audiencia de México (AGI, 1755). Es probable que haya viajado en el navío Santiago de la América, el mismo donde venía el recién nombrado virrey Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas y su comitiva. Lo anterior puede presumirse porque los contratos de salida de Calvo de la Puerta y del virrey se hicieron en julio de 1755 por lo que su partida bien pudo coincidir. Es seguro que Calvo de la Puerta introdujo a Tollis en los festejos de la nobleza novohispana para que se diera a conocer como músico.

El 4 de marzo de 1756, Tollis presentó un escrito donde solicitó un lugar para formar parte de la capilla de la catedral de México. El músico se ostentó como maestro de clave, órgano y compositor. A pesar de su “habilidad y proporción” (ACCMM, 1761), los capitulares mantuvieron sus reservas para admitirlo porque todas las plazas de organista estaban ocupadas, además, el clave se usaba únicamente en el *Miserere* del Miércoles Santo. En cuanto a la composición, de ella se encargaba el maestro de capilla que en ese momento era Ignacio Jerusalem.

Tollis presentó al cabildo una nueva petición donde refirió que su esposa había fallecido en España; esto significaba que el músico podría establecerse definitivamente en la ciudad. El que su cónyuge viviera en la Península fue un obstáculo determinante para que, en un primer momento, el arzobispo diera su voto aprobatorio.<sup>16</sup> En el escrito, destacó nuevamente sus dotes como compositor y ejecutante en el clave, como lo había demostrado ante el arzobispo y su cabildo, además de acompañar en el órgano (ACCMM, s.f.).

El 24 de septiembre de 1757, los capitulares nombraron a Matheo Tollis de la Roca como segundo maestro de capilla y músico de clave, con sueldo de 500 pesos al año (200 por el primero y 300 por el segundo), podría gozar de las obviaciones que se generaban dentro de la catedral, no así las de afuera. Tollis logró ingresar a la capilla

---

16 Según la costumbre, si un sujeto deseaba pasar al nuevo mundo y era casado debía presentar una carta donde su cónyuge diera su consentimiento para ausentarse (AGI, s.f.). Asimismo, para residir en el virreinato tenía que mandar traer a su familia de la península, a menos que quedara viudo (ACCMM, 1757).





de la catedral porque venía recomendado por la virreina Luisa María del Rosario Ahumada y Vera, esposa del virrey Marqués de las Amarillas. Además, el propio arzobispo Manuel Rubio Salinas le había dado el espaldarazo cuando opinó que si se encargaba de la composición serviría como una llamada de atención para que el maestro Jerusalem entregara obras nuevas.

[...] pues viendo que había segundo y compositor, le estimularía naturalmente al cumplimiento de su obligación, pues en todo la tiene abandonada, así en el porte de su vida, como en las asistencias de las escoletas y en lo que debe componer [...] (ACCMM, 1757).

Como se verá líneas abajo, fue precisamente en la composición donde tendría mayores conflictos con el cabildo. Por el momento, en su calidad de segundo maestro tendría la posibilidad de componer y, en algún momento, acceder al primer puesto. En lo que concierne al clave, le consideró absolutamente diestro para acompañar “las arias solas, que con el órgano se ahogan y no lucen” (ACCMM, 1757).

La relación que guardó Tollis de la Roca tanto con algunos de sus compañeros músicos como con los integrantes del cabildo tuvo constantes vaivenes. En febrero de 1759 solicitó un aumento de salario debido a que no recibía ningún tipo de obenciones aun habiendo asistido a las funciones. En realidad, consideraba el aumento como una salida para evitarse problemas con Jerusalem, debido a que tendrían que gozar de las ganancias de manera alternada.<sup>17</sup>

Los conflictos con el primer maestro de capilla se agudizaron meses después. Según Jerusalem, los días correspondientes a primera clase, Tollis de la Roca había ejecutado sus propias obras, además de hacerse cargo de la dirección de la capilla, contrariando el estatuto donde se asentaba que solo podría ejercer estas acciones cuando el primer maestro estuviera ausente o enfermo (ACCMM, 1759). En realidad, la rivalidad, más allá de un simple conflicto de egos, debe entenderse como un enfrentamiento entre grupos que intentaban controlar la capilla y hacerse de mayores recursos monetarios mediante el acaparamiento de las funciones que se realizaban fuera de la catedral. Una camarilla de músicos contrarios a Jerusalem, conformado entre otros, por los muy influyentes Francisco Selma y Joseph Pociello, habían arrojado de buena manera a Tollis, lo que acentuó las tensiones entre ambos maestros (Torres, 2015).

Con todas las inquietudes que se habían formado alrededor del grupo, el cabildo mantuvo sus reservas con respecto a la permanencia de Tollis como miembro de la capilla, pero al final terminó por aceptarlo. Según se expresaba, la expectación de

---

17 El cabildo desestimó la solicitud a pesar de que Tollis mencionaba que había compuesto dieciocho grandes obras: cinco en agradecimiento al cabildo por contratarlo y trece por encargo expreso del chantre (ACCMM, 1759).





los capitulares giraba en torno a que devengaba un alto sueldo y sus asistencias a la catedral eran escasas (ACCMM, 1760). Además, desde la perspectiva capitular, con su llegada se estaba acentuando aún más el enrarecido ambiente laboral (ACCMM, 1761). Sin embargo, reconocen que asistía con prontitud a los llamados que se le hacían para suplir a Jerusalem, que desquitaba su salario al haber compuesto todas las obras que se le pedían, que “si son o no retazos [de otras obras], eso toca conocerlas a los inteligentes, que lo que se ha visto ha sido el que se han cantado con lucimiento y sin embarazo” (ACCMM, 1761, f. 298v). Este aspecto es muy importante porque desde la perspectiva del cabildo, lo trascendente era lograr la perfección del culto.

Se pensó que una posible solución para limar asperezas era removerle de sus dos empleos (segundo maestro y clavecinista) y darle la plaza de organista que estaba vacante por la muerte de Juan de Velasco. Empero, el cabildo lo ratificó como segundo maestro en febrero 1761, y le permitió dirigir a la capilla cuando se tocaran obras de su autoría. En cuanto a la ejecución del órgano, se encargó al chantre hacerle la propuesta para ver si quería ocupar el cargo (ACCMM, 1761). Incluso, se le otorgó tiempo para que pudiera ejercitarse en el instrumento y a la brevedad acompañara en el coro (ACCMM, 1761).

La destreza de Tollis era mucha porque el 11 de septiembre de 1761, el cabildo le otorgó su nombramiento de organista para que alternara semana con Juan Antonio Arguello, con la calidad de enseñar el instrumento a dos niños del Colegio de Infantes. Le asignó un sueldo de 700 pesos, 500 por organista y 200 por segundo maestro (ACCMM, 1761). Al parecer, la enseñanza de los niños no era de su agrado porque en 1764 el cabildo le requirió para que continuara con esa obligación como parte de los requisitos de su plaza (ACCMM, 1764).

Para 1770, Tollis escribió una carta donde expresaba que desde octubre de 1769 había fungido como primer maestro debido a la enfermedad y posterior muerte de Ignacio Jerusalem. El músico pretendía que se le ajustaran las obvenciones como las tenía el difunto maestro y, de paso, tantear la posibilidad de ocupar la vacante. Sin embargo, el cabildo opinaba que “sobre la actitud del mencionado Roca, y proporción de sus composiciones, que no tenía la dulzura, arte e inteligencia de Jerusalem” (Estrada, 1973, p. 148). En otro momento, se llegó a expresar sobre las pocas obras que había compuesto, que además no eran “de las mejores *ni del mayor gusto*” (Estrada, 1973, p. 148).

Dos días después, el cabildo terminó por nombrar a Tollis como maestro de capilla interino con un sueldo de 800 pesos y las obvenciones que ganaba su antecesor (ACCMM, 1770). Dieciocho días después, el flamante maestro solicitó que se le asignara el gobierno de la escoleta, lo que aumentó su salario en 200 pesos, quedando con un total de 1000 pesos por su ministerio. Es de suponer que con este acto no solamente pretendiera una mayor percepción económica, también se hacía de un control más estrecho sobre los músicos, debido a la existencia de nuevos grupos que intentaban detentar el predominio dentro de la organización (ACCMM, 1770).



Los roces entre las figuras sobresalientes del grupo pueden verse reflejados en los ataques que se hacían contra los músicos vulnerables. Por ejemplo, ignoraban tácitamente al violonchelista Joseph María Jiménez al no convocarlo a participar en las funciones que se hacían fuera de la catedral. El joven músico, era discípulo del violinista Gregorio Panseco y había entrado a la capilla sin la aprobación del maestro, según se decía (ACCMM, 1773).

A partir de 1773, la percepción que tenía el cabildo sobre Tollis fue cambiando de manera negativa. Se habló de sus carencias como maestro: su falta de seguridad para llevar el compás hacía que los músicos se descuadraran, había perdido autoridad porque los miembros de la capilla no le obedecían dentro y fuera del coro y sus obras “no tenían arte, mixtura, firmeza, gusto, ni demás partes que se debían componer” (ACCMM, 1773). Inclusive, se mencionó acerca de un posible nombramiento como maestro interino en la persona de Manuel Andreu, quien era uno de los individuos más sobresalientes en la capilla. Fue este músico a quien el cabildo comisionó para que “echara el compás” cuando Tollis faltara a trabajar (ACCMM, 1774). Posiblemente Andreu, tras bambalinas, rechazó el interinato porque al ser amigo de Francisco Selma, pertenecía al grupo leal a Tollis. Un comentario de Juan Bautista del Águila sobre las partidas de campo que hacía con varios músicos revela la amistad entre él y Francisco Selma, Manuel Andreu, Tollis de la Roca y Joseph Pisoni (Torres, 2015).

En 1778 se volvió a expresar acerca de sus limitaciones como compositor, de lo conveniente que sería traer otro músico que ocupara su lugar y de reducirle el salario a 600 pesos para que solo quedara con la obligación de asistir a los días de primera clase (ACCMM, 1778). La cuestión no llegó a mayores, y a pesar de sus reiteradas faltas por enfermedad, el maestro continuó ejerciendo el oficio hasta el día de su muerte, ocurrida el 15 de septiembre de 1781, después de transcurridos veinticuatro años al servicio de la Catedral.<sup>18</sup> Al igual que Ignacio Jerusalem, su producción musical quedó en manos del cabildo y, solo hasta que se cuente con un catálogo completo y el res-

---

18 Como al morir no dejó descendencia directa, su herencia recayó en dos sobrinos residentes en Madrid, Sebastián Tollis e Ibarrola y María del Carmen Tollis e Ibarrola, hijos de su hermano Andrés Tollis de la Roca. Su testamento especificaba que, si ambos fallecían antes que el tío, el caudal pasaría a manos de otro de sus hermanos, Cayetano Tollis de la Roca, que a la fecha servía como militar en la ciudad de Mérida. (AGN, 1781-1785). Según el avalúo de bienes, Tollis de la Roca tenía posesiones con un valor de 3279 pesos. Los rubros generados por el avalúo estaban distribuidos de la siguiente manera: seiscientos sesenta y seis pesos, tres reales, que se hallaron existentes en oro y plata. Noventa y siete pesos, cuatro reales, que se cobraron de tres cofradías. Mil trescientos siete pesos, seis reales y siete octavos en alhajas y plata labrada. Doscientos veinte y seis pesos, tres reales del Ajuar de Casa. Ochocientos treinta y seis pesos, uno y medio reales de la ropa de color, blanca y otras cosas. Setenta y nueve pesos, dos reales por las muestras y anulo astronómico. Sesenta y seis pesos, tres octavos en libros y papeles. (AGN, 1785, f. 24).



pectivo estudio de sus obras, se podrá tener una idea clara de la importancia de su legado dentro de la historia de la música novohispana.<sup>19</sup>

Al interior del cabildo se generó una controversia en torno a la calidad de las composiciones de Tollis. ¿Eran en realidad tan malas como hacen suponer los capitulares en las noticias recogidas de las actas de cabildo, o es una percepción que ha trascendido en el ámbito de la investigación musical durante décadas? Algunos exponentes de la musicología histórica tradicional han mantenido la fama negativa del maestro con opiniones descontextualizadas, fundadas en la repetición incuestionable de las referencias documentales del archivo catedralicio. Esta postura se refuerza desde los días en que Jesús Estrada escribió *Música y músicos de la época virreinal* (1973).<sup>20</sup> La “dudosa” calidad musical de Tollis se basa solo en escuetos documentos barnizados con un tamiz de oficialidad, y en apreciaciones y gustos particulares, sostenidos hasta ahora, por el análisis parcial de sus composiciones.

Un estudio realizado por Drew Davis (2008) sobre el salmo *Voce mea an dominum clamavi*, obra compuesta por Tollis en 1777 para la fiesta de los Siete Dolores de María, ofrece una visión más interesante del maestro en torno a su nivel compositivo, y alejada de los cánones de la investigación apoyada en la confiabilidad casi obcecada de la veracidad del documento actas del cabildo, y sin respaldo en un tratamiento interpretativo posterior. Davis, pretende analizar el quehacer de Tollis a partir del “contexto de la cultura musical de su época para entender mejor su repertorio y evaluar su baja estima” (pág. 24). En este sentido afirma que:

(...) escribe en un elegante estilo que presenta melodías líricas con ritmos variados, texturas claras y un pulso armónico lento, características de la música galante tardía. Su música (...) tiene un carácter teatral que resulta útil para el contenido retórico del texto. (...) Tollis adaptó un estilo internacional al contexto local y por eso su obra ejemplifica bien el fenómeno trasatlántico de la música galante (Drew, 2008, p. 24-25).

---

19 Por disposición testamentaria las composiciones de Tollis hechas para la catedral pasarían al archivo del magno templo. Siguiendo lo determinado, su albacea, Joseph de la Peña, pagó 12 pesos al músico catedralicio Ignacio Ortega para que hiciera la recopilación de los papeles de música. Por orden del chantre Leonardo Terralla, el 24 de noviembre de 1781, Ortega, a nombre del albacea, entregó al maestro de capilla Joseph Bernárdez de Rivera no solo las composiciones de Tollis sino la música del archivo catedralicio que se encontraba en su poder al momento de su deceso. El resto de su música quedó en manos de un discípulo suyo llamado Manuel Izquierdo, la que se entregó al mencionado sujeto el 26 de noviembre del mismo año como consta del recibo que firmó (AGN, 1785). Queda clara la relación de patronazgo del cabildo sobre la capilla de música, debido a que toda la producción musical eclesiástica generada por el maestro de capilla se estimaba como propiedad de la catedral. Es de suponer que el resto de la música estaba conformada por composiciones profanas que no interesaban a los capitulares en lo absoluto.

20 La mala percepción que Estrada tenía de Tollis se encuentra en varias hojas de su libro, cuando habla acerca de la poca capacidad que el maestro demostraba como compositor (Estrada, 1973).

Aunque el análisis es del todo pertinente, se debe ir más allá del propio examen musical que, si bien abre nuevas perspectivas en torno a la música escrita por de la Roca, queda fragmentario si se encuentra desvinculado de la atmósfera social y laboral de la Iglesia novohispana del dieciocho. Faltaría entonces un análisis de los factores extramusicales, internos y externos, que incidieron en la percepción que, desde la sala capitular, se tenía acerca de la obra de los maestros de capilla y, en el caso particular, de Tollis de la Roca.

## 2. El Debate en Torno a la Música Teatral

La música de Tollis se inscribe en un estilo cuestionado por la Iglesia de aquellos años, aspecto que probablemente incidió en la percepción del cabildo sobre las composiciones que produjo. En efecto, el debate en torno al carácter teatral de la música en las catedrales fue un movimiento que afectó a la Iglesia tanto en Europa como en América. Desde el siglo XVI, la música eclesiástica, vocal e instrumental presentaba dos estilos: el canto llano o gregoriano y el figurado, mejor conocido como polifonía. Posteriormente, el modo polifónico se fraccionó en dos clases: el estilo antiguo, que utilizaba el modelo musical renacentista, y el estilo moderno basado en la música dramática profana como la ópera, el madrigal y la música instrumental. Si bien la Iglesia aceptó el estilo moderno como parte de sus celebraciones, éste fue reconocido por las leyes eclesiásticas como parte de la música para la celebración del culto divino y se continuó privilegiando el canto llano y el estilo antiguo (Castagna, 2000).

No obstante, no todos los eclesiásticos tomaron a bien la inclusión del estilo polifónico moderno en las solemnidades litúrgicas. Para la primera mitad del siglo XVIII el nuevo estilo se volvió muy popular dentro de las celebraciones de la iglesia, principalmente el llamado modo concertante italiano, cuya dotación de instrumentos era extensa (Castagna, 2000).

El Papa Benedicto XIV se refirió al asunto en su obra *De sínodo diocesana*, editada en Roma en 1748. En ella expresó su tolerancia a la inclusión del estilo moderno porque le quedaba claro que resultaría muy complicado erradicar una música que se había posicionado en el gusto de los feligreses. Como medida preventiva se abogaba por una purga de los instrumentos que más se usaban con frecuencia en las funciones de los teatros (Zahino, 1996). En encíclica *Annus Qui* del 19 de febrero de 1749, volvió a insistir en la eliminación de toda alusión teatral en la música tocada dentro de los templos (Castagna, 2000).

La apertura de Benedicto XIV al estilo moderno se fincaba en que finalmente toda la música tenía como fin último la glorificación de Dios, el decoro de las celebraciones litúrgicas y el estímulo a la piedad de los feligreses (González, 2000). La postura del Papa marcó dos directrices entre los clérigos, aquellos que pretendían el uso exclusivo del canto llano y quienes toleraban, y gustaban, del llamado estilo galante.





La Nueva España no fue ajena a las disputas sobre el correcto uso de la música en los templos. Según los acuerdos del IV Concilio Provincial Mexicano, tiempo en el que Tollis de la Roca fue maestro de capilla, es manifiesta la heterogeneidad del clero sobre la música que debía tocarse en la Iglesia (Zahino, 1999). A pesar de que en el texto definitivo del concilio se llegó a un aparente consenso, en las sesiones de trabajo quedaron claros los intentos de un sector de clérigos por desterrar esa música moderna que ellos llamaban “canto figurado o música figurada”.

¿Cuáles fueron los resultados de estas disputas eclesiásticas en el trabajo cotidiano de la capilla de música? Como puede observarse en los libros de cabildo y en las obras compuestas durante este periodo, el llamado “nuevo estilo” fue usado consuetudinariamente en los diversos oficios catedralicios, todo gracias a la contratación de músicos extranjeros que vinieron a enseñar a los novohispanos sus modernos saberes musicales (Stanford, 2002).

Además, uno de los fines de mantenimiento de una capilla de música era precisamente dar lucimiento a las celebraciones y aumentar la asistencia de los fieles al templo. La tolerancia del cabildo hacia este tipo de música resultó un mal necesario a sus ojos. No obstante, el cabildo continuó teniendo sus reservas hacia la música compuesta por el maestro español.

El alejamiento de ciertos sectores del cabildo hacia las composiciones de Tollis también pudo deberse a un aspecto poco tratado al momento de evaluar la calidad compositiva de los maestros de capilla: el gusto. Sin embargo, para llegar a este punto, primero habría que conocer la forja musical de quienes criticaban el trabajo de los músicos, es decir, los miembros del cabildo.

### 3. Perspectiva Pedagógica del Cabildo en Materia Musical

Cabría preguntarse entonces, ¿poseían los clérigos la suficiente sapiencia en materia musical para tomar determinaciones en cuanto a la calidad de las composiciones de sus maestros? Para responder esta pregunta es necesario hacer un breve acercamiento a la cultura musical de los capitulares. Es pertinente reconocer que no existe un estudio sólido que permita conocer el grado de instrucción que, sobre la materia, tenían los miembros del cabildo; por lo tanto, aquí solo se harán algunas consideraciones preliminares.

Es justo decir que la música compuesta por Tollis de la Roca, y en general por los maestros de capilla, tenía una finalidad ritual no artística; sin embargo, cuando los clérigos utilizan frases como “arte” o “mixtura” para juzgar las obras del maestro español, resulta evidente que se mueven en los terrenos de la concepción estética de la época. Por ello, resulta necesario explorar el nivel cognoscitivo que tenían en materia musical estos siervos de Dios; aspecto curiosamente poco tratado por quienes han estudiado el periodo.



De las dignidades, canonicatos, raciones y medias raciones instituidas en la catedral de México, solo la dignidad de chantre tuvo, en teoría, relación con la música en tanto formación y ejecución.<sup>21</sup> En el acta de Erección del 25 de noviembre de 1534, se menciona que el chantre tendría que ser “instruido y perito en la música”,<sup>22</sup> lo cual implicaba que este personaje requería no solo conocimientos musicales, sino también una comprensión profunda de la materia para resolver cualquier problemática al respecto, por lo menos en el canto llano, aunque sería preferible, -sin hacerlo explícito en el texto-, que dominara la polifonía, pues si bien se encontraba la figura del maestro de capilla, sus obligaciones se extendían a este último ámbito. Lo anterior se explica por la propia dinámica de su oficio: “cantar en el facistol, y enseñar a cantar a los servidores de la iglesia, y ordenar, corregir y enmendar por sí, y no por otro, las cosas que pertenecen y miran al canto en el coro y donde quiera” (*Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México en el año de 1585*, 1859, p. 21).

En los Estatutos de la misma catedral del 17 de octubre de 1585 se añadieron sus calidades administrativas:

(...) escribir o hacer escribir la tabla o matrícula de cada semana, que todos han de observar, y lo que se ha de rezar, celebrar o decir en cada día de la semana, y advertir tanto a los dignidades y canónigos las misas que les corresponden, como a los racioneros y medios racioneros los evangelios, pasiones, epístolas, lecciones y lamentaciones, como también encomendar que asistan de capas, teniendo razón de la antigüedad y alternación que debe haber en estos oficios (...). *Tercer Concilio Provincial Mexicano, 1585, anexo II. Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Mexicano...*, p. 32-33].

[Designar a la persona idónea para] el oficio de sochantre, los versos de los introitos, las aleluyas, responsorios, antífonas, profecías y la bendición del cirio pascual; corregir, además, a los capellanes y ministros que sirven en el coro las faltas y negligencias que tengan acerca de la debida decencia y compostura propias del culto divino y los sagrados oficios, los cuales todos tengan obligación de obedecerle reverentemente (...) (*Concilio III*, 1859. [*Ibid*, p. 33]).

Los asuntos administrativos constituyeron el principal trabajo del chantre, tanto, que para los siglos XVII y XVIII su relación con el coro de voces gruesas y la capilla de música se restringió exclusivamente a esta esfera. Las obligaciones del chantre con respecto al cuidado y mantenimiento de la capilla de música se pueden encontrar en los documentos despachados por el cabildo. Era el encargado de mandar a hacer los libros de coro, organizar el inventario de los papeles de música y adquirir nuevas obras

21 Es posible que algún capitular tuviera conocimientos musicales suficientes, pero no era un rasgo común entre los miembros del cabildo.

22 El *Diccionario de la Lengua Castellana* de 1737 define al perito como: “Sabio, experimentado, hábil y acertado en alguna ciencia u arte” (pág. 225).





(ACCMM, 1758 y 1772); tenía injerencia en asuntos laborales tocantes a la capilla de música: sobre su comportamiento, asistencia, posibles fraudes, faltas y ausencias y aumentos de salario (ACCMM, 1765, 1768 y 1771), establecía cuál música debería ser presentada en solemnidades tan sensibles como la de Semana Santa (ACCMM, 1791), entre otras.

En general, la dignidad alternaba sus tareas cultuales con otros cargos relacionados con lo administrativo. Como ejemplo, en 1580, el chantre de la catedral de Guadalajara, Francisco Martínez de Segura obtuvo el puesto de comisario de la Inquisición; mismo cargo que ocupó Christobal Barroso de Palacios, chantre de la catedral de Oaxaca en 1617; Gaspar de Cepeda y Castro, chantre de la catedral de Puebla en 1717 y Pedro Ignacio de Ibarreta, chantre de la catedral de Guadalajara en 1760 (AGN, 1580 y 1617). El comisario de la Inquisición ejercía el cargo de inquisidor en los lugares donde no había tribunal. También se gestionaba la venta de productos en especie que recibía el Santo Oficio por concepto de sus canonjías.<sup>23</sup>

En 1612, el chantre de la catedral de México, Joan de Salamanca, se desempeñó como juez provisor y vicario general; lo mismo aconteció con los chantres de aquella catedral, Diego de Guevara y Estrada en 1638, Pedro de Barrientos Lomelín en 1654 y Juan Diez de la Barrera en 1678 (AGN, 1612, 1614, 1638, 1654 y 1678). El juez provisor era un licenciado o doctor en derecho canónico, con autoridad para dirimir los asuntos concernientes a la administración de justicia en cuestiones tocantes al fuero eclesiástico. El vicario general, también doctor, ocupaba un lugar privilegiado en la curia episcopal, con capacidad para sustituir al obispo en labores de orden administrativo (Murillo, 2004).

En 1770 se nombró al chantre de la catedral de México, Juan Ignacio de la Rocha, como comisario principal y juez apostólico de la Bula Santa Cruzada y en 1803 al chantre de la catedral de Puebla, Manuel González de Campillo, como tercer comisario de ésta (AGN, 1770 y 1803). El Comisario tenía como labor remitir las bulas a las diversas diócesis para que fueran repartidas en las parroquias y curatos, además de hacer ejecutar todas las gracias concedidas por ella. En tanto, el tercer comisario era un subdelegado nombrado por el comisario general y se encargaba de llevar la contabilidad de los ingresos de la bula.<sup>24</sup>

El chantre de la catedral de México, Juan Manuel Irizarri fue vicario general de religiosas en 1834 (AGN, 1834). Este vicario se encargaba de los asuntos tocantes a los conventos de religiosas como la venta o arrendamientos de propiedades; ingresos y gastos de los conventos, el número de religiosas y oficios que desempeñaban en los recintos; sobre las niñas que pretendían ingresar de monjas, sobre la elección de

---

23 Las canonjías inquisitoriales eran derechos concedidos en dinero y especie emanados de alguna prebenda correspondiente al cabildo catedral (Martínez, 1984).

24 La bula de la santa cruzada otorgaba a los files indulgencias, gracias y privilegios mediante una limosna. (Monreal, 1705).





preladas, control sobre los mayordomos y otros asuntos administrativos (AGN, 1800, 1802, 1828, 1826-1836, 1836-1851).

Un caso particular que ilustra el alejamiento que en materia musical tenía quien se encargaba de controlar a los músicos de la catedral es el del chantre Leonardo José Terralla y Bousemart. En 1734, obtuvo el bachillerato en artes y en 1740 el doctorado en teología en la Universidad de México. Dio clases de elocuencia en la misma casa de estudios. En 1744 era secretario arzobispal. Este ministro, fue primero sacerdote en Temascaltepec y posteriormente, en 1744, ocupó el curato de la parroquia de San Miguel en la ciudad de México y en 1750 el de San Francisco Tenancingo. En 1756 fue promovido a párroco de Santa Catarina Mártir y, dos años después, obtuvo el beneficio de medio racionero, luego el de racionero, canónigo, chantre y, finalmente, deán, puesto que ejerció hasta su muerte acaecida en 1790.<sup>25</sup> Fue un chantre muy comprometido con los músicos, ya que fue él quien se encargó de hacer la *Tabla de las Asistencias de los Músicos de la Catedral*, instrumento legal que normó la vida de la capilla a partir de 1758.

Como puede observarse, el acercamiento de los capitulares, y en específico del chantre, a la música era casi nulo, la carga de trabajo relacionada con la administración de la capilla, en particular, y de otras actividades vinculadas con la Catedral y la Inquisición, en general, hacían imposible que estos clérigos pusieran atención y dedicación a los asuntos estrictamente musicales, como en su génesis estaba previsto por estatutos. Haría falta hacer el seguimiento a una generación de capitulares para observar el nivel de instrucción acerca de la materia. Quienes se dedican a la historia, deben una investigación de gran calado sobre el perfil profesional de los chantres de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

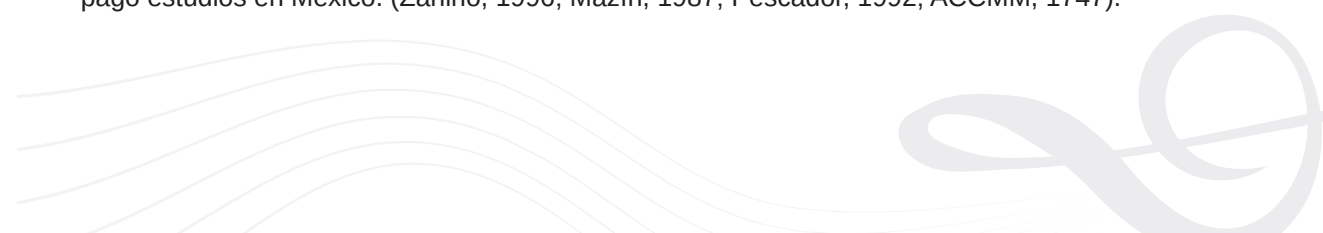
#### 4. Entre el Gusto y el Poder

Si al parecer, se encuentra una ausencia de instrucción musical en los miembros del cabildo, ¿cuál era entonces el parámetro que utilizaba el cuerpo colegiado para decidir cuando las obras compuestas por sus maestros eran brillantes o mediocres? Justo es decir que el cabildo calificaba el trabajo de Tollis como un producto destinado para fines cultuales; sin embargo, cuando los capitulares utilizaban el concepto de “arte” para calificar como inferiores las composiciones del maestro con respecto a su antecesor, definitivamente entraban en terrenos de la estética de la época. En el siglo XVIII, el arte se relacionaba con la belleza, así, lo bello se asoció con el buen gusto (Fernández, 2007).

En este sentido, habría que hacer algunas reflexiones en torno a lo que se suele considerar como gusto y su relación con el ejercicio de poder. Si bien, no es la inten-

---

25 Leonardo José Terralla y Boussemart, nacido en 1717 en el Puerto de Santa María, era hijo del capitán Esteban Terralla y de Juana Boussemart. Provenía de una parentela de mercaderes importantes a fines del siglo XVII en Cádiz, misma que se encontraba emparentada con la familia Vizarrón, cuyo miembro más distinguido fue el arzobispo Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta. Fue el prelado, quien le pagó estudios en México. (Zahino, 1996; Mazín, 1987; Pescador, 1992; ACCMM, 1747).





ción de este artículo realizar un examen detallado del concepto de gusto en el siglo XVIII, unas breves líneas bastarán para darnos idea de cómo actuaba en las decisiones de los capitulares y cómo se puede interpretar ese proceder.

La noción de gusto durante la época ilustrada quedó bien definida en 1773, cuando Joseph Addison escribió que éste era “la facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las impresiones con desagrado” (Adisson citado en Fajardo, 2005, p. 243). El pensamiento sobre el gusto se centró en la destreza para distinguir los atributos de la belleza “y de discriminar entre las sofisticadas diferencias de los objetos que percibimos, diferencias que pueden pasar desapercibidas para alguien sin gusto” (Adisson citado en Fajardo, 2005, p. 245). Pero, además, el gusto quedó asimilado al placer y al goce que originaba lo pintoresco, armónico, novedoso e interesante (Korsmeyer, 2002). El *Diccionario de la Lengua Castellana* de 1734 esboza parte de esta idea al relacionar el gusto con la complacencia, el deseo y el deleite por alguna cosa, cuestión que se originaba por la “propia voluntad, determinación u arbitrio”; asimila el gusto con la elección y el *buen gusto* con la perfección (Real Academia Española, 1734).

En su libro *Teatro crítico universal*, Benito Jerónimo Feijoo incluyó su “Discurso del gusto”, texto escrito en 1734, cuya finalidad era demostrar que “hay razón para el gusto, y que cabe razón, o disputa contra el gusto” (Feijoo, 1773, p. 366). En principio, expone que el gusto pertenece al ámbito de lo delectable, por tal motivo, no existen gustos buenos o malos porque si su fin es producir deleite y por extensión placer, siempre será positivo. En este sentido afirma Feijoo:

(...) porque si le abraza como delectable, gusta de él: si gusta de él, actual, y realmente se deleita en él; luego actual, y realmente es delectable el objeto. Luego el gusto en razón de gusto siempre es bueno con aquella bondad real, que únicamente le pertenece; pues la bondad real, que toca el gusto en el objeto, no puede menos de refundirse en el acto (Feijoo, 1773, pp. 353-354).

También considera que es posible dar cuenta acerca de la preferencia de un gusto en específico. En este sentido, encuentra dos motivaciones para ello: el temperamento y la aprehensión. En el primer caso, la esencia o el humor de la persona lo hace proclive a determinados objetos que lo deleitan, entonces de una variedad de temperamentos nace la diversidad de inclinaciones, y gustos. En segundo lugar, la asimilación por un objeto causará deleite a quien lo experimente, por lo cual una variedad de gustos se corresponde con una variedad de aprehensiones: “De suerte, que, subsistiendo el mismo temple, y aun la misma percepción es el órgano externo, solo por variarse la aprehensión, sucede desagradar el objeto que antes placía, o desplacer el que antes agradaba” (Feijoo, 1773, p. 359). Como el gusto depende en ocasiones del temperamento y en otras de la aprehensión, para Feijoo el primero no puede impugnarse con ninguna razón



porque es natural e inevitable, sin embargo, la segunda es susceptible a transformar por medio de la experiencia los pensamientos preconcebidos sobre un objeto (Feijoo, 1773).

Si bien el concepto de gusto en Feijoo se aleja de un juicio valorativo, sí acredita la idea de las personas que poseen un gusto superior o buen gusto. Dice que hay personas con capacidad natural de gustar de un objeto con una gran satisfacción, por tanto, obtendría mayor placer que aquellas que no cuentan con esa facultad: “Universalmente hablando, y sin excepción alguna, todos los que son dotados de facultades más vivas, y expeditas, tienen una disposición intrínseca, y permanente para percibir mayor placer de los objetos agradables” (Feijoo, 1773, p. 358). Estos personajes cuentan con el oído para escuchar los sonidos más dulces, pero también para percibir un estruendo desentonado. Esta calidad genera una división entre quienes tienen un gusto refinado y aquella gente de gusto simple.

En 1768, Juan Jacobo Rousseau publicó su *Diccionario de la Música*, uno de tantos términos que aborda es el concerniente al gusto. Afirma que este sentido es el encargado de “juzgar los objetos en los que el juicio no está involucrado” (Rousseau, 2007, p. 231). Según él, existen dos tipos de gusto, el particular y el general. Dice que cada individuo tiene un gusto particular que jerarquiza las cosas según le parecen “bellas y convenientes”, es decir, objetos que le son más agradables y afines.

Esta diversidad surge, unas veces, de la diferente disposición de los órganos, de los que el gusto enseña a sacar partido; otras, del carácter particular de cada hombre, que lo hace más sensible a un placer o a un defecto que a otro; o bien de la diversidad de edad o de sexo, que orienta los deseos hacia objetos diferentes. En todos estos casos, como cada uno no dispone sino de su propio gusto para oponer al de un semejante, es evidente que no hay nada que discutir al respecto (Rousseau, 2007, p. 231).

En cuanto al gusto general menciona que todas las personas organizadas están de acuerdo, es decir, grupos con la educación e instrucción suficiente pueden concordar sobre la calidad de una composición. Esto se debe a factores que originan una unicidad de opinión: “estos factores son los que se encuentran sometidos a reglas; y este juicio común corresponde entonces con el del artista o del entendido” (Rousseau, 2007, p. 231). Sin embargo, aún dentro de este gusto general, habrá algunas piezas que no se podrán enjuiciar mediante argumentos convincentes y comunes al grupo. Entonces quien tendría la última palabra, dice Rousseau, será el “hombre de *gusto*”.

Si no se produce la unanimidad perfecta, será porque no todos están igualmente bien organizados, porque no todos son personas de *gusto* y porque los prejuicios de la costumbre y de la educación suelen cambiar, mediante convicciones arbitrarias, la jerarquía de las bellezas naturales (Rousseau, 2007, p. 231).

Una manera de explicar cómo se conduce el cabildo para juzgar las composicio-





nes de sus maestros de capilla, basada en las ideas que gravitaban sobre el gusto durante el siglo XVIII, llevaría a establecer que los clérigos poseían una gracia natural para discernir qué música era la adecuada para ser ejecutada dentro de las iglesias. Los capitulares entrarían en la categoría del hombre de buen gusto en la medida que contaban con ese “humor”, tal vez producto de su cercanía con la divinidad, para apreciar las cosas bellas, pero solemnes, que debía escuchar el resto de la feligresía. Los miembros del cabildo además asumen el papel de hombres con buen gusto, sustentados en la jerarquía propia de la catedral y de la Iglesia misma.

En principio, el cabildo dictamina en torno a la música desde dos pareceres diferentes, por un lado, se apoya en los llamados inteligentes en música, por lo que sus apreciaciones tendrían como base la opinión de los propios músicos de la capilla, es decir, reproduce la idea de terceros acerca de la música o de su práctica. No obstante, al final, quien avala el pensamiento de los músicos es el mismo cabildo. Al mismo tiempo, también efectúa otro tipo de juicios donde se perciben las preferencias personales de cada capitular, aunque las *actas de cabildo* no lo hagan explícito. Lo anterior requiere una explicación. En apariencia, todo el cabildo dictaminaba de manera unánime aprobando o desestimando los asuntos tocantes a la catedral, se piensa que lo mismo sucedía en torno a la música y, en particular, sobre las composiciones de Tollis. Esto no es del todo cierto, por ejemplo, una determinación negativa se estampaba en las actas a nombre del cabildo, cuando en realidad un sector mayoritario era el que decidía, sin embargo, algunos, aunque no estuvieran de acuerdo, lo asumían en aras de la colectividad. Las referencias personales en torno a la música, y los propios músicos, se filtraban a espaldas de la sala capitular.<sup>26</sup>

El mundo del cabildo se encontraba sumergido en una estética que considera al gusto como una experiencia de la apreciación de lo bello que genera placer. En el caso de la música eclesiástica parece que esto se ajusta al pensamiento de la época, en la medida en que es un vehículo que conducía a lo bello, es decir, la búsqueda de la delectación que produce el placer, no de los sentidos sino del alma que goza con la presencia y el amor a Dios; la alabanza que conlleva a la emoción de estar un poco más cerca de contemplar su gloria. Muchos encontraban este estatus en la música de canto llano, pero otros, se sentían tentados por la música teatral en boga, como se mencionó.

Era evidente que la música de Tollis de la Roca se ajustaba al movimiento estético de la época y al gusto de los creyentes que asistían a la catedral. Además, su trabajo, aunque en ocasiones fuera tachado por los capitulares como retazos de otras obras, tenía una estructura correcta. ¿Por qué entonces el cabildo fue tan duro con las obras

---

26 Un ejemplo consiste en una referencia sobre el propio Tollis. En ella se indica que, durante la sesión del 8 de diciembre de 1773, se había discutido entre los miembros del cabildo acerca de su incapacidad como compositor y maestro de capilla; no obstante, en los días subsecuentes, Tollis “andaba contando, aún en los estrados, todo lo conferido en él, y especificando los votos de cada señor, según y cómo lo expresaron”. Muy seguramente el maestro contaba con el favor de algún capitular para enterarse de información tan reservada. (ACCM, 1773).

compuestas por Tollis? Juicio, por cierto, que no fue privativo del trabajo de este músico; en su momento, los clérigos también se habían expresado mal de las obras compuestas por Ignacio Jerusalem, aspecto que fue pasado por alto una vez que había fallecido el “insigne maestro”, como ellos le llamaban.

Las críticas no deben entenderse como un capricho del conjunto de capitulares, es decir, una parte bien podría haber gustado de la música de Tollis, sin embargo, las decisiones de la mayoría tomaban voz a nombre de todo el cuerpo colegiado, como se observó líneas arriba. Además, el uso de la música teatral se encontraba en la palestra de las disputas y gustos del clero. Lo anterior puede constatarse en las sesiones de trabajo del IV Concilio Provincial Mexicano, celebrado en los años que Tollis fungía como maestro. Hay una explicación más profunda que descansa en el poder y control que se ejercía dentro y fuera de la catedral.

No es posible considerar el gusto del cabildo, y su aversión a las composiciones de Tollis, basado exclusivamente en las “propiedades formales” de la música. Como “autoridad pedagógica”, el clero decidía cuáles eran las prioridades culturales del resto social; por tanto, dónde, cuándo y qué música debía escucharse. Un gusto que, además, sustentaba el control sobre sus subalternos. El cabildo, centraba su poder dentro de la catedral, opinando y determinando sobre cualquier asunto que se vinculara con la misma. Además, el gusto como producto cultural genera la segregación y supremacía de un grupo sobre otro, en este caso, no solo basado en la relación piramidal del cabildo y sus empleados, sino también en el terreno de las conciencias.

Era mediante el control que ejercía el capitular sobre sus músicos al dictaminar sobre la música idónea para ser ejecutada en las ceremonias de la catedral donde se fincaba su poder, no solo entre los mismos músicos, por extensión hacia todos los feligreses que acudían al magno templo, cuyo gusto fue controlado y condicionado por agentes externos al grupo social, papel que, en este caso, jugaba el clero católico, quien generaba y adecuaba su propio producto cultural, ya fuera a través del canto llano o la polifonía; caminos distintos, al parecer bifurcados y disentidos, pero cuya finalidad encontraba siempre un mismo curso de predominio sobre los otros.

Los diversos gustos deben pensarse no solo como parte de la instrucción musical que cada capitular había recibido a lo largo de su carrera, que, si bien es cierto era demasiada porque su esfuerzo fue orientado a la parte administrativa; también en su disposición a consentir o no, el uso de las sonoridades que encontraron aceptación durante los años ilustrados. La otra respuesta se encuentra en la propia estructura de poder que se ejercía en la catedral. En este sentido, legitimar o desestimar qué música era idónea para acompañar el culto catedralicio era parte del control jerárquico que el cabildo ejercía sobre sus subalternos. El cuerpo capitular, como patrono de la capilla, tomaba las decisiones sobre el uso de la música, pues, como dice el adagio: “quien paga manda”. Bajo esta óptica, el trabajo del maestro de capilla quedaba normado por el clero catedralicio, por lo tanto, se ejercía el control hegemónico en materia musical dentro del recinto.





## Conclusiones

La investigación histórica sobre la práctica de la música en las catedrales novohispanas está abriendo nuevas vetas de investigación, y de paso, ha puesto en evidencia la compleja relación social que se tenía dentro de esos recintos, dejando de lado la simple enumeración de acontecimientos propuesta por la musicología histórica tradicional. Uno de estos aspectos es la relación que guardaba la institución eclesiástica y la mencionada práctica de la música (normatividad, composición, ejecución, etc.), y nada más institucional que la relación entre el cabildo y sus maestros de capilla. En este sentido, este trabajo ha querido dar un rápido vistazo a la relación que se generaba entre estos actores catedralicios, en lo concerniente a la composición musical, en el caso específico de Matheo Tollis de la Roca.

A partir de su nombramiento como primer maestro, Tollis de la Roca empezó a sentir la presión que ejercía el cabildo sobre los maestros de capilla del periodo, al considerar que su trabajo no se encontraba a la altura del culto practicado en el magno recinto religioso. Sin embargo, muchas de las amenazas del cuerpo colegiado solo eran rumores que se diseminaban desde la propia sala capitular. En realidad, el rumor era parte de la vida catedralicia y servía como acicate para tratar de hacer entrar en razón a los músicos que se salían de los parámetros establecidos por el propio cabildo.

En el caso de Tollis, una de las críticas más punzantes se centró en su actividad como compositor; sin embargo, la calidad de sus obras se valoraba teniendo como telón de fondo las disputas en torno al uso de la música teatral en los templos, asunto que mantuvo al clero novohispano dividido en cuestiones musicales, por lo menos a nivel del discurso oral. No se debe olvidar que los capitulares, y en específico el chantre, orientaban su quehacer respecto a la capilla de música a niveles más próximos al terreno administrativo.

En la figura de Tollis se pueden ejemplificar todas las contradicciones y cambios que se operaron con respecto a la sensibilidad del cabildo en torno a su maestro de capilla. Si por un lado, los capitulares continuaron exigiendo respeto para el cargo a los demás músicos, por el otro, ejercieron presión para que su producción cumpliera con los requerimientos que ellos demandaban según su particular óptica y según los parámetros de lo que era conveniente interpretar en el magno templo. Los requerimientos al maestro eran, en buena medida, una advertencia a todos los miembros de la capilla sobre quien ordenaba en la catedral.

En este aspecto, a pesar de no contar con un conocimiento especializado en música, la condición jerarquizada e institucional del cabildo hacía que su gusto en materia musical fuera el hegemónico, como parte de un movimiento sonoro del gusto social imperante en la época, que nada tenía de subjetivo. El gusto fundamentaba la diferenciación y el uso del poder hegemónico e impuso el tipo de música que debía ser escuchada en la catedral durante la segunda mitad del siglo XVIII y de paso, marcó

el rumbo que debió seguir el trabajo compositivo dentro del magno templo en medio de las rebatingas estéticas que finalmente cumplían con el propósito de implantar un gusto hegemónico en las conciencias novohispanas.

## REFERENCIAS

### Fuentes de Archivo

ACCMM, periodo 1747.

ACCMM<sup>27</sup>, *Actas de cabildo*, lib. 42, 4 de marzo de 1756, fs. 252v-253.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 24 de septiembre de 1757, fs. 155v-156v.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 11 de julio de 1758, f. 242v

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 10 de febrero de 1759, fs. 291.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 4 de mayo de 1759, f. 20.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 8 de enero de 1760, f. 88.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 9 de enero de 1761, fs. 265v-266.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 17 de febrero de 1761, fs. 298v.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 7 de abril de 1761, f. 23.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 11 de septiembre de 1761, f. 98.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 46, 12 de enero de 1764, f. 188.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 47, 9 de octubre de 1765, f. 64v.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 49, 6 de diciembre de 1768, fs. 186-186v.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 7 de julio de 1770, f. 210.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 20 de julio de 1770, f. 222.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 21 de junio de 1771, fs. 186-186v.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 7 de diciembre de 1772, fs. 276-277.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 8 de enero de 1773, fs. 2-2v.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 9 de enero de 1773, f. 3v;

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 1 de enero de 1774, f. 101.

ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 14 de enero de 1778, f. 29-29v.

ACCMM, *Actas de cabildo*, periodo 1791.

---

27 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitana de México





- ACMM, *Correspondencia*, caja, 23, exp. 43, s.f.
- AGI<sup>28</sup>, *Contratación*, 5497, N. 2, R. 10, f. 8-8v.
- AGI, *Contratación*, 5497, N. 2, R. 10, f. 10-10v.
- AGI, 1755, Juan Calvo de la Puerta y Matheo Tollis de la Roca, arriban a Nueva España (México).
- AGI, s.f., *Datos sobre Costumbres*.
- AGN (1580), *Inquisición*, vol. 189, exp. 5.
- AGN<sup>29</sup> (1612), *Bienes Nacionales*, caja 2092, exp. 13.
- AGN (1614), *Indiferente Virreinal*.
- AGN (1617), *Indiferente Virreinal*, caja 5486, exp.21.
- AGN (1638), *Indiferente Virreinal*, caja 1614, exp.
- AGN (1654), *Indiferente Virreinal*, caja 4504, exp.54.
- AGN (1678), *Indiferente Virreinal*, caja 5606, exp.13.
- AGN (1717), *Inquisición*, vol. 766, exp. 2.
- AGN (1760), *Inquisición*, vol. 847, exp. 1076.
- AGN (1770), *Indiferente Virreinal*, caja 1618, exp.4.
- AGN (1781-1785), *Intestados*, vol. 57 exp. 1, fs. 6-7.
- AGN (1800), *Indiferente Virreinal*, caja 3928, exp. 15.
- AGN (1802), *Bienes Nacionales*, vol. 614, exp.9.
- AGN (1803), *Reales Cédula Originales*, vol. 187, exp. 47.
- AGN (1826-1836), *Templos y Conventos*, vol. 307, exp.4.
- AGN (1828), *Dirección General de Rentas*, caja 97, exp.11.
- AGN (1834), *Bienes Nacionales*, caja 361, exp. 7.
- AGN (1836-1851), *Templos y Conventos*, vol. 291, exp.26.

---

28 Archivo General de Indias

29 Archivo General de la Nación - México



## Libros y Artículos

- Castagna, P. (2000). *Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903)*. [Primer Congreso Internacional de Musicología, 19 a 22 de Octubre de 2000]. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Veja", pp. 1-3.
- Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México en el año de 1585, Estatutos de la Catedral de México*. (1859). México: Eugenio Maillert y compañía Editores.
- Davies, D. E. (2008). Reinventando la música de Mateo Tollis de la Rocca: Una edición de *Voce mea ad Dominum clamavi (1777-1797)* con comentarios. En Vol. 3, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, (p. 24-53). México: UNAM/IIIE.
- Diccionario de la Lengua Castellana*. (1734). Gusto. [Definición]. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española/Herederos de Francisco del Hierro.
- Diccionario de la Lengua Castellana*. (1737). Perito. [Definición]. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española/Herederos de Francisco del Hierro.
- Estrada, J. (1973). *Música y músicos de la época virreinal*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Fajardo Fajardo, C. (2005). *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías*. México: ITESO/Universidad Iberoamericana.
- Feijoo, B. J. (1773). *Teatro crítico universal o discursos varios en todo género de materias, para desengaños de errores comunes*. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha.
- Fernández Uribe, C. A. (2007). *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*. Medellín: Siglo del Hombre Editores.
- González Quiñones, J. (2000). Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800. En Malcom Boyd y Juan José Carreras (Coords.). *La música en España en el siglo XVIII* (p. 283-288). Cambridge University Press.
- Korsmeyer, C. (2002). *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Marín López, J. (2008). Músicos madrileños con destino a la catedral de México. En Vol. 3, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, (p. 5-14). México: UNAM/IIIE.
- Martínez Millán, J. (1984). *La Hacienda de la Inquisición (1478-1700)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Enrique Flórez.
- Mazín, Ó. (1987). *Entre dos majestades. El obispo y la iglesia del Gran Michoacán antes las reformas borbónicas, 1758-1772*. México: El Colegio de Michoacán.





- Monreal, M. G. (1705). *Tesoro de indulgencias y privilegios en la bula de la Santa Cruzada*. Valencia: Manuel Baeza mercader de libros.
- Murillo Velarde, P. (2004). *Curso de derecho canónico novohispano e indiano*, Vol. II. México: El Colegio de Michoacán, Facultad de Derecho, UNAM.
- Lehmann, D. M. (2008). Findings Concerning the Life and Spanish Origin of Matheo Tollis de la Rocca (c.1710-1781). En Vol. 3, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, (p. 15-23). México: UNAM/IIIE.
- Pescador, J. J. (1992). *De bautizados a fieles difuntos. Familias y mentalidades en una parroquia urbana: Santa Catarina de México, 1568-1820*. México: El Colegio de México.
- Rousseau, J. J. (2007). *Diccionario de la Música*. Madrid: Akal.
- Stanford, E. T. (2002). *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Thomas Stanford, INAH de México, Universidad Anáhuac del Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA.
- Tercer Concilio Provincial Mexicano. (1585). *Anexo II. Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano en el año del Señor 1585*. Concilios provinciales mexicanos. Época colonial. Martínez López-Cano (Coord.). [Versión PDF México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas 2004 (Serie Instrumentos de Consulta 4). Publicada en línea el 30 de junio de 2014] [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/docs/3er\\_004.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/docs/3er_004.pdf)
- Torres Medina, R. H. (2015). *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Zahino Peñafort, L. (1996). *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_. (1999). *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: Miguel Ángel Porrúa/UNAM.



**Alejandro Mercado Villalobos**

Doctor en Historia de México. Dedicado a la docencia desde 2007, con adscripción actual en el Departamento de Estudios Culturales, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, de la Universidad de Guanajuato.

Es cronista del municipio de Santa Ana Maya donde realiza labores de investigación, preservación y difusión de la historia y la cultura de la región. Obtuvo el Premio Nacional de Investigación Forum Cultural Guanajuato 2016; con “Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana de los guanajuatenses durante el siglo XIX”.

Mercado Villalobos ostenta el reconocimiento Perfil Deseable de SEP-PRODEP. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de México con la distinción de Investigador Nacional Nivel I del CONACYT. Como investigador, desarrolla dos líneas de investigación, en la línea Cultura y patrimonio cultural, aborda las vertientes de vida cotidiana, música, músicos y espacios de actuación, fiestas y festividades, educación artística; en la de Historia política mexicana, las de teorías políticas, instituciones, personajes e ideas políticas. Autor de cinco libros y treinta capítulos de libros y artículos de investigación. Entre otros, ha publicado en los periódicos Cambio de Michoacán y La Voz de Michoacán, en la revista Ziranda Uandani, editada por la Dirección General de Archivos del Poder Ejecutivo de Michoacán, en las revistas de circulación nacional, Correo del maestro y en Relatos e historias en México, así como Rosa de los vientos, boletín del Archivo Histórico Municipal de Morelia. Ha impartido diversas ponencias en seminarios y congresos nacionales e internacionales.







## ¡JUAN GABRIEL EN BELLAS ARTES!

Música, Empresa y Espectáculo en México  
en los albores del siglo XXI

Alejandro Mercado Villalobos

Universidad de Guanajuato, México

alejandro.mercado@ugto.mx

Artículo de reflexión

### RESUMEN

En mayo de 1990 el cantautor mexicano, Juan Gabriel, se presentó en el histórico Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México, ofreciendo un “concierto” de su amplio repertorio. El sitio era considerado, desde su apertura en 1934, el espacio más importante de desarrollo de la música de concierto. Por esto, la presentación de Juan Gabriel causó controversia al considerar que su música no era apropiada para el clásico recinto. Al respecto, el reconocido escritor Carlos Monsiváis señaló “¿Resucitará Carlos Chávez y expulsará a los mercaderes del templo?” La frase, es abre bocas para la evocación de la evidente transformación musical de México en la década de 1990, con respecto a la comercialización de la música popular, y la apropiación de espacios que en el pasado habían sido dedicados a la todavía considerada alta cultura.

Por lo anterior, el objetivo del presente artículo es el examen del proceso de comercialización del trabajo de artistas y conjuntos musicales, y su consecuente apropiación en las preferencias de los mexicanos. Se parte de la hipótesis de que, a partir de los intereses de las compañías de espectáculos, especialmente Televisa, se favoreció la masificación de músicas populares orientadas hacia la creación de un mercado con fines meramente económicos.

**Palabras clave:** artista, empresa, espectáculo, música, Palacio de Bellas Artes.





## JUAN GABRIEL IN FINE ARTS!

Music, Business and Entertainment in Mexico at the dawn of the XXI century

### ABSTRACT

In May of 1990, the Mexican singer and composer, Juan Gabriel, gave a musical “concert” in the Bellas Artes Palace. This scenario had been considered, since his opening in 1934, the most important concert hall in Mexico. For this reason, Juan Gabriel’s performance at Bellas Artes caused controversy, as many people thought his popular music was not appropriate for this enclosure devoted to classical music. In this regard, the renowned writer Carlos Monsiváis pointed out, Will Carlos Chávez resurrect and expel the merchants from the temple? The phrase is an appetizer for the evocation of the evident musical transformation of Mexico in the 1990s regarding the spread of popular music and the appropriation of the places that, in the past, had been dedicated to the still known as ‘high culture.’

In this sense, the objective of this article is to examine the marketing process of artists and musical groups and how they became part of the preferences of Mexican consumers. I hypothesize that Mexican television companies, especially Televisa, favored the widespread commercialization of popular music aiming at the creation of a market with purely financial purposes.

**Key words:** artist, company, performance, music, Palace of Fine Arts.

### Introducción

Con la frase: ¿Resucitará Carlos Chávez y expulsará a los mercaderes del templo? El ínclito escritor mexicano Carlos Monsiváis incitaba al debate con respecto al “concierto” que el famoso cantautor mexicano, Juan Gabriel, ofreció en el histórico Palacio de Bellas Artes en mayo de 1990.<sup>30</sup> El asunto no tendría nada de extraordinario porque la música del artista referido corresponde a lo que suele tenerse como *música popular*. En este caso, siendo Bellas Artes un espacio constituido desde su inauguración, en 1934, como un recinto dedicado al cultivo y disfrute de la música de concierto y otras expresiones artísticas de lo que por entonces definía a la *Alta cultura*,<sup>31</sup> la presentación de Juan Gabriel generó una interesante polémica nacional entre intelectuales y

30 Nota del Editor: el texto completo, titulado *Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes*, autoría del escritor Carlos Monsiváis, fue reproducido el 29 de agosto de 2016 por la *Revista Proceso*, en formato digital. Enlace web al texto: <https://www.proceso.com.mx/452693/juan-gabriel-aquel-apoteosico-polemico-concierto-en-bellas-artes>

31 El término, evoca la cultura propia de los sectores dominantes, aquella cuyo entendimiento requiere poseer una inteligencia amplia en materia artística.



algunos miembros de la clase política. El hecho evidenció un contexto de cambio de paradigma cultural, donde la línea entre lo “culto” y lo “profano” era apenas perceptible.

Con este trabajo se pretende examinar la forma en que las músicas populares y sus creadores se impusieron en las preferencias de consumo de los mexicanos, analizando en consecuencia, aspectos clave en la historia de la música popular en México, y percibir los factores que llevaron a que hoy en día predomine en México un tipo de música que se impone en función de un mercado. Es importante revisar el papel que han tenido en el asunto las empresas de entretenimiento, ya que desde sus áreas de espectáculos se vislumbró posicionar en el gusto del público mexicano la música de banda de viento, los conjuntos norteros y sus derivaciones musicales, implicando una evidente banalización de la música tradicional —no comercial—. Esto ha provocado en medida importante la degeneración de la cultura popular mexicana, al favorecerse un consumo que implica cierto desdén por la creatividad artística, pues se producen ritmos y letras cuyo objetivo es favorecer la memorización por parte del público, y garantizar con ello su popularización. Está, además, el hecho de que parte de los contenidos de las canciones que se difunden ampliamente en los medios masivos, fomentan de alguna manera, la violencia contra la mujer, el narcotráfico y la falta de respeto a la autoridad constituida.

No es la primera ocasión que pretendo una reflexión sobre el asunto. En el 2017 publiqué un trabajo con un breve acercamiento al auge de las músicas populares en el siglo XX. (Mercado, 2017, p. 69-83). No obstante, se pretende ahora profundizar en las transformaciones del contexto cultural musical mexicano, y del papel preponderante de las empresas de espectáculos en el proceso de imposición de la música comercial. Importa señalar que el caso mexicano no es el único ni en América ni en el resto del orbe, procesos similares pueden observarse en otras latitudes; sin embargo, el caso de México permite explorar el impulso a una música determinada en función de las preferencias de consumo, que no se constituyen desde la profundidad creativa de compositores vernáculos, sino desde las intenciones del mercado musical construido *ad hoc*.

El artículo, consta de dos partes. En la primera, se busca reflexionar con respecto al contexto de la música en México en las décadas de 1920 y 1930. En dichos años, que corresponden al período posterior a la Revolución Mexicana,<sup>32</sup> sucedió un amplio desarrollo de la música de concierto de carácter nacionalista, reflejado esto en el impulso del estudio de la canción popular y la incorporación de piezas regionales en arreglos de música sinfónica, a la par de la incorporación de instrumentos originarios o regionales. En el mismo período señalado se da el auge inicial de las músicas populares que hoy son emblemáticas de lo mexicano o lo nacional. Me refiero al mariachi, la banda de música de viento y el conjunto nortero. En la década de 1930 estas músicas iniciaron su ascenso como ejes fundamentales de los sectores populares, consolidando su hegemonía musi-

---

32 La Revolución Mexicana inició el 20 de noviembre de 1910. Se trató de un conflicto armado encabezado por una élite política y sustentado por bases campesinas y obreras. El movimiento se desarrolló en la década de 1910 y en parte de la siguiente.





cal en los años subsiguientes. En suma, en esta parte interesa examinar la bifurcación de la música realizada en México en la vertiente concertista y popular, lo cual determinó el carácter artístico de la sociedad mexicana en el resto del siglo XX.

La segunda parte del documento, reviste la necesidad de examinar el cambio cultural acaecido en la década de 1990. En esos años, aunque la música de concierto era impulsada de distintas maneras por el gobierno federal y de parte de varios gobiernos estatales, el mayor consumo cultural musical estuvo en las músicas populares, destacando el conjunto norteño, la banda de viento y otros grupos derivados de estos, como las citadas tecno bandas o el denominado “norteño banda”; curiosamente, el mariachi no observó un desarrollo comercial a la par de los otros grupos. El análisis de este cambio cultural se explica por el interés comercial de las televisoras mexicanas, las cuales establecieron un plan de acción para generar productos musicales homogéneos, que se pensaron en torno a su comercialización de forma masiva, creando figuras emblemáticas —Juan Gabriel es una de ellas— del mundo “grupero”, y generando marcas artísticas específicas, a partir de divisiones especiales que manejaron el *marketing* de diversos artistas y grupos. El asunto aquí es que el proyecto comercial funcionó, de tal suerte que, como se verá en su momento, hacia el año 2010 el mayor consumo musical en México estuvo en la música de banda y norteño, lo cual no tendría nada de extraordinario si el proceso no afectara la música regional en cuanto a su poca o nula difusión y por derivación, al usufructo musical; esto por una parte, por la otra, se afectó el proceso creativo, ya que el interés por crear piezas populares se vertió en exclusiva en función de complacer al mercado. El proceso de comercialización de las músicas populares, no obstante, se inició en el México post revolucionario, como se verá a continuación.

## 1. El clasicismo musical mexicano y las músicas populares

Luego del doloroso conflicto armado iniciado en 1910, conocido como *Revolución mexicana*, comenzaron los proyectos de construcción del nuevo Estado nacional. La cultura fue un eje importante de desarrollo social. La creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921 fue el parteaguas del impulso a proyectos artísticos y musicales, pues se consideró fundamental educar de manera integral al individuo, siendo el arte una parte fundamental del proceso educativo. En este sentido, fue el intelectual José Vasconcelos<sup>33</sup> quien impulsó el modelo cultural mexicano en los años de 1920. En lo esencial, se buscó el fomento a las artes y la lectura, promoviendo la obra de los autores clásicos, como una manera de mirar el arte universal y nutrirse de ello, sin olvidar el fomento al nacionalismo, empatando el pasado indígena con la herencia hispana.<sup>34</sup>

33 Un libro obligado de consulta sobre la vida de Vasconcelos es *Ulises criollo*, que es su autobiografía. José Vasconcelos. (1969). *Ulises criollo*. México: Editorial Jus, S. A.

34 Ver Álvaro Matute. (2010). La política educativa de José Vasconcelos. En F. Solana, R. Cardiel Reyes y R. Bolaños (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)* (p. 166-182). México: Fondo de Cultura Económica.





El contexto fue propicio para la consolidación en algunos casos, o apertura en otros, de instituciones musicales que fueron referentes de la cultura nacional, como el Conservatorio Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica de México (OSM),<sup>35</sup> y de la acción de personajes clave en el desarrollo musical en dichas instituciones, como fue el caso de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, quienes impulsaron la intención nacionalista de Vasconcelos. De hecho, como sostienen Olga Picún y Consuelo Carredano (2012), desde su posición como director del Conservatorio Nacional de Música y de la OSM, y más aún, desde la edición de una revista titulada *Música*, Chávez intentó aglutinar los esfuerzos para crear una visión hegemónica cultural, sustentada en los elementos culturales indígenas. Es por esto por lo que se impulsó con fuerza sorprendente la producción de música de concierto con tintes nacionalistas, para lo cual compositores como Manuel M. Ponce, los citados Chávez y Revueltas y toda una camada de prolíficos músicos, como José Rolón, Rafael Tello, Julián Carrillo, Eduardo Hernández Moncada, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras, Daniel Ayala, entre otros, dedicaron sendos esfuerzos a integrar sonidos de la canción popular o instrumentos de origen prehispánico a sus creaciones.<sup>36</sup> De tal suerte, para 1948 Carlos Chávez afirmaba que era “sorprendente” el grado de desarrollo de la música de carácter sinfónico en el país, tanto por las composiciones como por los múltiples conciertos ofrecidos en esas primeras décadas del nuevo Estado nacional.<sup>37</sup> El logro fue posible, en gran parte, a los apoyos otorgados por los diversos gobiernos, y así mismo por el trabajo generado por los propios compositores, quienes pretendían crear una “música de concierto mexicana”. (Picún y Carredano, 2012).

## 2. Los congresos nacionales de música

En 1926 se llevó a cabo en la ciudad de México el Primer Congreso Nacional de Música. La sede fue el Palacio de Minería. Se dieron cita varios de los principales músicos y compositores mexicanos —siendo mayoría aquellos de residencia en la capital del país—, quienes debatieron en un lapso de diez días, sobre el destino de la música hecha en el territorio nacional. Resulta interesante la justificación de la convocatoria

---

35 En diversos lugares de provincia también se impulsaron proyectos de desarrollo de la música de concierto. Al respecto, el músico e investigador Jesús Gutiérrez Guzmán ha construido la forma en que, en la ciudad de Morelia, ubicada en el centro del país y en una zona históricamente musical, ya en 1938 se conformaba la Sociedad amigos de la música, que fue un inicio de lo que habría de consolidarse como la Orquesta Sinfónica de Michoacán (OSIDEM). Ver: Jesús Gutiérrez Guzmán. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán. Orígenes*. Morelia, México: Secretaría de Cultura de Michoacán.

36 Un estudio sumamente interesante sobre estos y otros compositores del siglo XX mexicano es el de Aurelio Tello. (2013). Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX. En R. Miranda y A. Tello (Coords.), tomo IV, *La música en los siglos XIX y XX* (p. 494-572). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

37 Ver: Ricardo Miranda. (2018). El palpitar de una vida intensa. Música mexicana y la Orquesta Sinfónica de México de Carlos Chávez, 1928-1948. En L. Saavedra (Coord.), *Carlos Chávez y su mundo* (p. 67-68). México: El Colegio Nacional.



expedida para tal efecto. En los considerandos se dijo que se convocaba a discutir porque en México la música nacional había carecido de una orientación definida, lo cual derivaba en la falta de una cultura musical pues la que existía no era más que el reflejo de la europea. En este mismo sentido, se establecía como objetivo dignificar el arte musical mexicano fomentando la educación musical formal y de calidad. Además, se fijaba la necesidad de debatir en torno al folklore musical nacional ya que no se había profundizado en ello lo suficiente. Finalmente, en la convocatoria se afirmaba que no existían en México sociedades de conciertos desde donde se impulsaran proyectos artísticos. (Aguirre, 2016, p. 84).

Las justificaciones esgrimidas en la convocatoria resultan interesantes y consistentes con los intereses de las élites que impulsaron el congreso. Aunque en México existía una profunda tradición musical heredada del siglo XIX, con la ópera italiana como bastión y en general la música europea de concierto, el proyecto de nación emanado de la revolución buscó cimentar lo nacional con lo propio, de ahí que se buscara generar una música mexicana de concierto inquiriendo en el pasado prehispánico. El asunto es que, aunque el congreso significó una oportunidad importante para discutir la música y las músicas en México, éste fue presidido por las élites musicales encabezadas por Carlos del Castillo, Julián Carrillo y Alba Herrera,<sup>38</sup> que pugnaron por impedir la participación de extranjeros y de los músicos populares ajenos a los círculos musicales ilustrados. Esto ocurrió a pesar de que se discutió el tema del folklore musical regional como sustento del pretendido nacionalismo. De hecho, el tema del folklore, la música mexicana y la canción popular fueron las temáticas más destacadas en un segundo congreso, llevado a cabo en 1928 (Aguirre, 2016, p. 90-91). En dicho encuentro se presentaron sendas conferencias donde se puso a debate el rescate de lo propio a través de la música, siendo el eje principal la educación musical en México, encaminada ésta a elevar el nivel de enseñanza y ejecución y a estimular la composición de temas de corte nacionalista.<sup>39</sup>

Si bien en los congresos de 1926 y 1928 se puso en debate la construcción de una música de elementos nacionalistas, el fomento a lo propio y a la canción popular venía construyéndose en México desde la primera década del siglo XX. En efecto, como atinadamente ha referido Leonora Saavedra (2010) en su estudio sobre la vida de Manuel M. Ponce, el primer momento importante de la difusión del nacionalismo musical mexicano fue en las fiestas del centenario de la independencia, en 1910. En ese año, el gobierno de Porfirio Díaz se encargó de organizar en la capital del país celebraciones fastuosas, a partir de las cuales se hicieron patentes los elementos históricos que habían constituido la nación mexicana; esto se replicó en gran parte del país. Siguiendo a Saavedra (2010), otro elemento que destacar es la participación de

38 La historiadora María Esther Aguirre (2016), sostiene que estos músicos encabezaron tres facciones al interior del congreso, desde donde se debatió cada tema (p. 85-86).

39 Resulta interesante señalar el caso colombiano: entre 1936 y 1937 se organizaron congresos nacionales de la música a fin de establecer la música nacional colombiana. Ver: Fernando Gil Araque. (2009). *Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937. Música, cultura y pensamiento*, 1(1), 14-34.



sectores populares en la Revolución Mexicana, ya que a partir de ello se visualizaron con cierta amplitud canciones que mostraban las vivencias y problemáticas del campo y el entorno obrero. Finalmente, en el mismo sentido aparece la migración rural a las ciudades, con la consecuente difusión de la cultura popular campesina, precisamente, en el contexto urbano. (p. 164-165).

Aunque los elementos señalados por Saavedra (2010) son importantes, el impulso generalizado a la canción popular fue favorecido por el esfuerzo de compositores que, como Manuel M. Ponce, reconocían la originalidad de las expresiones musicales que se generaban en las distintas regiones de México. Para Ponce, en la canción popular residía “la parte más noble e interesante” del pueblo mexicano y, por tanto, era menester recoger ese sentimiento y presentarlo como referente de la identidad nacional; de ahí que, desde 1912 compusiera piezas inspiradas en los sectores populares. No obstante, al margen de dichas creaciones y su difusión en medios diversos, y más aún con su inclusión en las salas de concierto, otras músicas con mayor referencia popular se estaban desarrollando, y habrían de convertirse en referentes de la tradición actual.

### 3. Las músicas populares luego de la Revolución mexicana

A lo largo del siglo XX tres grupos musicales se consolidaron como referentes de las mayorías, especialmente de los sectores populares, la banda de viento, el conjunto norteño y el mariachi. El primer momento de amplio desarrollo de dichas músicas, fue en la década de 1930.

Por aquellos años, aparecieron las primeras grabaciones de músicas de viento en su faceta musical moderna, esto es, con la formación instrumental que caracteriza a este grupo en el escenario mexicano actual: instrumentos de aliento y percusión. Así mismo, se inició la consolidación de un repertorio específico, compuesto por la denominada canción ranchera, los sones y música de baile que incluía cumbias, danzones y otros géneros bailables. En ese tiempo se dieron también las primeras grabaciones del conjunto norteño, que permitieron la amplia difusión de la música de acordeón y bajo sexto, no solo en México sino también en el extranjero, como en Colombia, donde se desarrolló la “música de carrilera” derivada de la escucha de grabaciones de Piporro y otros artistas mexicanos. (Montoya, 2014, p. 37-38; 46-49; 287-288). De la misma manera, en los años de 1930 se formó el mariachi en su conformación instrumental e imagen moderna. Según las investigaciones realizadas hasta ahora, todo indica que dicho grupo nació, con trompetas y el traje de charro —el mariachi tradicional tenía guitarra, vihuela, violín y bajo y vestía con calzón de manta; indumentaria campesina—, en las instalaciones de la XEW, esto es, el antecedente importante de Televisa, que es el día de hoy una de las empresas de espectáculos más importante de México y Latinoamérica (Chamorro, 2006, p. 54-56).

En este primer momento del auge inicial de las músicas populares, la música en México se desarrollaba en dos sentidos. En uno de ellos, está el apoyo gubernamental



a orquestas sinfónicas, que ejecutaban las composiciones de los clásicos europeos, toda vez que, como se señaló, se venía apoyando a aquellos compositores mexicanos que creaban piezas de alto contenido nacionalista, esto por la incorporación de elementos propios y relacionados a la canción popular y expresiones regionales.

En el otro polo de desarrollo musical, están los señalados conjuntos norteños, la banda de música y el mariachi. En este caso importa señalar que, al margen del desarrollo comercial y ciertamente masivo de estas músicas, las expresiones artísticas de las mayorías no se limitaron a dichos grupos, al contrario, en el México musical se observa una diversidad extraordinaria, que no es posible limitar dando una conceptualización específica por la conformación instrumental o el repertorio ejecutado, esto debido a la riqueza pluricultural del país. Por tanto, es menester señalar que, en lo que se refiere a las músicas populares, en este trabajo se examinan las que se inscriben en la denominada *cultura de masas*,<sup>40</sup> lo cual significa que su desarrollo se determina por un proceso de comercialización y no desde la creación musical en sí misma. Esto implica acotar que en este estudio estamos tratando con músicas comerciales, en concreto las bandas de viento y los conjuntos norteños, sin olvidar sus derivados, como las techno bandas, que incorporaron instrumentos electrónicos —sintetizador, guitarra y bajo eléctrico—; los norteño banda, cuya principal característica es el uso de la tuba en conjunción con el acordeón y el bajo sexto; y el duranguense, estilo que surgió en el Norte de México y la frontera Sur de los Estados Unidos, siendo su principal particularidad el arreglo de diversas piezas ya consolidadas en el mercado musical, ejecutadas por un ritmo sumamente alegre, parecido a la canción ranchera pero en movimiento ágil.

La banda de viento tiene sus antecedentes en México en el siglo XIX. Hacia la década de 1850 es posible encontrar músicas de viento en diversos sitios del territorio. Su amplio desarrollo posterior ocurrió gracias al impulso de las élites políticas e intelectuales, quienes se propusieron imitar la cultura europea. Ello explica que el repertorio de las bandas de viento decimonónicas haya estado compuesto casi por entero por música de concierto, por tanto, la república musical mexicana disfrutó de oberturas, fantasías, valeses, arias de óperas y hasta polkas de denominación francesa, sin olvidar las marchas militares, que abonaron de forma importante al nacionalismo.<sup>41</sup> Al final, esa tradición se heredó al siglo siguiente, empero, incorporándose con fuerza la canción popular.

En efecto, luego de la Revolución Mexicana las músicas de viento se diversificaron en dos posibilidades. En una de ellas se mantuvo la tradición porfiriana de ejecutar música europea y regional, lo que corresponde a las *músicas tradicionales*. En el otro

---

40 En la cultura de masas se genera un producto homogéneo, comercial, cuyo origen está en el mercado. Ver: Adolfo Colombres. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Vol. I, 69-111.

41 La historiografía mexicana es sumamente pobre en cuanto a las músicas de banda de viento, y hay en realidad pocos estudios al respecto. No obstante, uno muy importante es el que coordinó Georgina Flores Mercado. (2015). *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.



caso, aparecieron bandas que innovaron su imagen visual, pues eliminaron el tradicional vestuario militar decimonónico e incorporaron una indumentaria vistosa, con trajes de colores diversos y arreglos llamativos. Ajustaron también la conformación instrumental al dejar cuatro secciones de alientos: trombones, trompetas, clarinetes, tuba y saxhorns, y una de percusión con tambora, platillos y tarolas. Esta formación innovadora dio a la música de viento un sonido característico. Una de las agrupaciones mexicanas más antiguas de este tipo es la banda El Recodo. Formada en 1938, se inició bajo la influencia de las grandes bandas norteamericanas, las *Big band*, empero, con canciones regionales que paulatinamente fueron construyendo un repertorio particular (Banda El Recodo, 2015). Aunque El Recodo no fue la única música del tipo referido, fue pionera en el desarrollo de la banda de viento comercial, siendo una de las primeras en grabar y popularizar un repertorio que habría de determinar la música de banda mexicana, generando además un estilo singular, sumamente alegre y brillante, en ciertos casos estridente, que sería el modelo a seguir por parte de las bandas populares mexicanas en el resto del siglo XX.

Por su parte, el conjunto norteño también tiene sus raíces en el siglo XIX. Este grupo nació en el Norte del país alrededor de la década de 1860, toda vez que inmigrantes alemanes llevaron consigo el acordeón, instrumento que, al fusionarse con el bajo sexto, generó un sonido característico que continuó su amplio desarrollo en el siglo siguiente.<sup>42</sup> (Vergara, 2012). El conjunto norteño, no obstante, es una invención de la industria cultural musical, ya que la música norteña se popularizó a partir de las grabaciones que se hicieron en los Estados Unidos en la década de 1930, lo que coincidió con el auge del cine y la radio, catapultando las músicas mexicanas de manera importante, sin olvidar en esto el peso que tuvo en la citada difusión el fonógrafo, que permitió escuchar en casa grabaciones de conjuntos y artistas, sentando las bases de la música de carácter comercial.<sup>43</sup>

Finalmente, el mariachi en su faceta moderna, esto es, con violines, guitarra, vihuela, guitarrón y trompetas, es también una invención de la cultura radiotelevisiva. Al igual que la banda de música y el conjunto norteño, el mariachi comercial nació en algún momento en la década de 1930, en las instalaciones de la XEW. De hecho, se asume que Emilio Azcárraga, a partir de su amplia visión empresarial, impuso al mariachi las trompetas y su característico traje charro (Chamorro, 2006, p. 54-56; Ochoa, 2005), naciendo así el conjunto que el día de hoy significa la identidad de toda una nación. Dicho conjunto fue incluido en el 2011 en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (UNESCO, 2011), siendo interesante al

---

42 Un extraordinario trabajo sobre la música norteña es el de Luis Díaz Santana Garza. (2015). *Historia de la música norteña mexicana*. México: Plaza y Valdés.

43 Los fonógrafos se popularizaron en México gracias a los inmigrantes mexicanos repatriados por la crisis de 1929, y los campesinos que trabajaron en los Estados Unidos por parte del *programa bracero* (1942-1964). Estos trajeron a sus familias mexicanas dichos aparatos, y fue así como se difunden las canciones mexicanas de los norteños, las bandas, los mariachis y en general, la canción popular. Ver: Álvaro Ochoa Serrano. (2016). *La música va a otra parte. Mariache México-USA*. México: El Colegio de Michoacán, p. 87.





respecto, que el nombramiento dado por la UNESCO haya sido a *El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta*, en tanto que en el origen del mariachi no intervenían las trompetas, solo instrumentos de cuerda; de aquí la afirmación de que tal grupo fue una tradición inventada, al igual que la figura del charro mexicano, que se popularizó a partir del cine nacional de la llamada época de oro.

En suma, estos tres grupos habrían de consolidarse como los referentes de la música popular mexicana comercial, desbancando en las preferencias de las mayorías, y por un margen sumamente amplio, a la música de concierto e incluso, a las músicas tradicionales.

#### 4. ¡Y el mundo musical cambió!

Si bien la década de 1930 fue fundamental en el desarrollo y consolidación de las músicas populares, durante el siglo XX hubo otro momento importante. A mediados de los años de 1990 ocurrió el mayor auge en cuanto a su popularización, de la banda de viento, el conjunto norteño y el mariachi. El contexto musical mexicano de entonces, se constituyó también por una difusión masiva de dichos grupos por medio de las empresas de radio y televisión, solo que, a diferencia del México post revolucionario, en la última década del siglo XX las empresas de espectáculos, como Televisa y la denominada Operadora de Centros de Espectáculos S. A. (OCESA),<sup>44</sup> por citar dos de las más importantes de aquellos años —luego se incorporaría Tv Azteca—, se habían consolidado y apropiado del mercado musical mexicano, con amplio influjo en la comunidad latina de los Estados Unidos, extendiendo su influencia en el centro y el sur del continente americano.

Hasta antes de la hegemonía comercial en el mercado cultural mexicano, por lo regular las músicas populares se conocían de forma local, y se concebían como parte de las tradiciones de zonas culturales específicas. No obstante, a partir del dominio ejercido por las empresas de espectáculos se creó un producto musical que derivó en la amplia comercialización del norteño y la banda de música y, sorprendentemente, en menor medida el mariachi. Después de ello, el mundo cultural cambió, por lo que la tradición se inventó en torno de una música mexicana producida en función de un mercado, creando estereotipos característicos que definieron las generaciones juveniles, ya no solo rurales sino también urbanas, en torno a las músicas de viento y los grupos norteños, que se alinearon para construir el producto en función de una imagen comercial y no exclusivamente un producto musical. Se redefinió entonces, el concepto de música popular.

Cabe aquí recordar las reflexiones de Béla Bartók, Elie Siegmeister o Aaron Copland. Estos connotados artistas examinaron el término música popular y coincidieron en cuanto a que sus orígenes estaban en comunidades rurales o grupos determinados de las ciudades (Bartók, 2010; Siegmeister, 2011; Copland, 2013), siendo la música

---

44 Sobre esta empresa en particular, puede consultarse el trabajo siguiente: Rodolfo Sánchez-Celis Castro. (2006). *Diagnóstico de la imagen corporativa interna de la subdirección de alimentos y bebidas de OCESA entretenimiento*. Tesis en Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Puebla: Universidad de las Américas, capítulo 2.



popular de importancia mayúscula por situarse en el origen de identidades nacionales cuando los más notables compositores de cada nación, como ocurrió en México, incluyen en sus propias composiciones piezas de estas comunidades locales o urbanas, que terminaron por definir en medida importante la cultura musical de un país determinado. Esto cambió en tanto se comercializaron las músicas y se generaron productos homogéneos, como ocurrió con la salsa o el merengue, por ejemplo, provocando que lo que se tenía como propio, de hecho, provenía de comunidades regionales. Desde la mesa directiva de una empresa, se discutía el rumbo que había que dar al mercado y, por tanto, a la producción musical. Y aunque puede aún sostenerse la tesis de Siegmeyer, alusiva al éxito de todo género musical a partir de la aceptación social, en el mundo musical de finales del siglo XX y en la alborada del XXI, lo que determinó en muchos casos el auge de un determinado artista es la frecuencia en que su música circulaba en los medios masivos: radio y televisión, y también en redes sociales, en la actualidad.

## 5. Juan Gabriel en Bellas Artes

En mayo de 1990 el cantautor Juan Gabriel ofreció una presentación musical en el agosto Palacio de Bellas Artes, México, D.F. A la distancia, el asunto ha perdido el impacto de su dimensión cultural, no obstante, en su momento generó una polémica bastante interesante, sustentada en el hecho de que el sitio no era propicio para la música popular.

Aunque Bellas Artes se inauguró en 1934, el proyecto se concibió en el México decimonónico, en un momento en el cual el gobierno del presidente Porfirio Díaz<sup>45</sup> pretendía posicionar al país en el desarrollo cultural internacional. En aquel mundo era fundamental contar con un espacio —nacional— de desarrollo de la “cultura universal”, en el cual pudieran difundirse las obras de los más grandes expositores del arte en su concepción Occidental. Al mismo tiempo, se pretendía ofrecer al exterior la imagen de una nación culta, acorde a las naciones del mundo civilizado. Caído el régimen porfiriano, en 1911, el proyecto continuó hasta su culminación en 1934. Cuando se entregó la responsabilidad del Palacio de Bellas Artes a la recién creada Secretaría de Educación Pública, en 1933, se buscó que el recinto fuera un espacio para el amplio desarrollo de las bellas artes, y que ello derivara en la difusión de la cultura nacional en la sociedad mexicana. En efecto, en sus inicios como espacio cultural la pretensión fue que cualquier ciudadano pudiese participar en un evento cultural de calidad, democratizando la cultura y favoreciendo con ello la educación cultural. (Taracena, 2016: p. 10-13; Escudero y Álvarez, 2012).

Al final, el Palacio de Bellas Artes se convirtió en un sitio de desarrollo de la cultura de calidad, empero, paulatinamente se consolidó en un sitio burgués, exclusivo para las actividades artísticas que requerían, siguiendo a Pierre Bourdieu (2002), de un capital intelectual fundamental para su correcto entendimiento. Así, más que por el precio de una entrada, el espacio quedó vedado a los sectores que no contaban con

---

45 Porfirio Díaz gobernó México en los años de 1876 a 1880 y de 1884 a 1911.





los códigos culturales para apreciar los eventos ahí presentados;<sup>46</sup> con el tiempo, fue consolidándose la idea de que en Bellas Artes solo debía ejecutarse música de concierto, lo cual correspondía a la envergadura histórica del lugar.

Ante lo anterior, la presentación de Juan Gabriel en Bellas Artes en mayo de 1990 —que fue un éxito rotundo—, es un elemento para considerar el hecho de que el México musical había cambiado. El evento generó una polémica cuyo eje de discusión era, precisamente, que el sitio debía mantener su prestigio, y no permitir que se presentaran expresiones que no fueran la ópera y la música de concierto. Es por esto que el escritor Carlos Monsiváis se preguntó si habrían de derrumbarse los mármoles, o si Carlos Chávez habría de resucitar de entre los difuntos, para expulsar a los “mercaderes del templo”. (Monsiváis, 2016, párr. 1). Al tiempo que Juan Gabriel ejecutaba sus éxitos en el apoteósico “concierto”, a las afueras del recinto un grupo de cantantes de ópera se quejaban del evento, argumentando que no se oponían a la música popular, solo que Bellas Artes no era el sitio para la ejecución de dicha música; como lo esgrimió el periodista cultural Víctor Roura: “Bellas Artes fue momentáneamente un palenque, un estudio de Televisa, un recinto de Ocesa” (del Moral, 2014, párr. 7).

La polémica suscitada evidenció al menos dos situaciones: una, que de alguna forma se mantenía la idea de la *alta cultura*, al menos de parte de algunos sectores intelectuales, sobre todo músicos, quienes veían mal que se “profanara” el Palacio de Bellas Artes con música no apropiada; no hay que olvidar que Juan Gabriel tuvo entre su público a políticos importantes y a destacados empresarios. La segunda, el predominio de la empresa de espectáculos en la cultura musical mexicana, con considerable poder económico, que logró que uno de los más preclaros representantes de la música popular comercial mexicana ejecutara el concierto, en el histórico recinto.

## 6. La empresa de espectáculos y la música popular

Si bien es cierto que la popularización masiva de artistas y músicas populares inició desde los años de 1970, contando con el apoyo de programas como *Siempre en Domingo*, dirigido por décadas por Raúl Velasco, el auge comercial de intérpretes y grupos musicales de corte popular se potenció en la década de 1990. Las encuestas de consumo cultural son suficientemente claras en este sentido; al respecto, los resultados publicados en la *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Cultural*

---

46 En su extraordinario ensayo sobre el capital cultural, Bourdieu (2002) señala que, para apreciar correctamente una obra de arte, cualesquiera que esta sea, es necesario contar con los códigos que una obra determinada encierra, lo cual significa, en música, por ejemplo, que es necesario contar con un conocimiento preciso de las formas clásicas de concierto, esto a fin de apreciar con toda su amplitud una obra musical. Ver: Pierre Bourdieu. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina: Montessor. No hay que olvidar el tema del esnobismo, ya que es una posibilidad estudiada el hecho de que un sector asiste a un evento cultural de calidad por el ánimo de pertenencia a determinada clase social, y no por un legítimo gusto por una ópera o una obra de teatro. Ver: Alain de Botton. (2004). *Ansiedad por el estatus*. México: Taurus.





les<sup>47</sup> (CONACULTA, 2010); realizada en 2010, son contundentes.

En el extenso documento se incluyen datos de las áreas siguientes: cine, danza, música, teatro, zonas arqueológicas, museos, literatura (bibliotecas, librerías, lectura), artes plásticas y artes visuales. El resultado es indicativo de un consumo mayoritario en lo que corresponde a la *cultura de masas*, como respuesta consecuente de un producto diseñado exclusivamente para un mercado creado *ad hoc*.<sup>48</sup> En el caso específico del arte de *Euterpe*,<sup>49</sup> la encuesta revela que el consumo de los mexicanos es mayormente la banda de viento y el norteño, lo cual corresponde a la música popular comercial. Existe un dato en la encuesta relacionado con la “música tradicional”, que podría definirse como aquella que se produce en torno a una identidad regional y que se genera sin ánimo de lucro. No obstante, y a pesar de que podría considerarse esta música como legítima en cuanto es la representación de las culturas regionales, apenas llega al tres por ciento. Y qué decir de la “música clásica” y la ópera; ubicadas ambas en dos categorías específicas, la primera alcanza el tres por ciento de consumo, la segunda apenas el dos. Hay otros géneros, como el rock y la balada pop, el bolero o el género ranchero, pero están en escala ínfima en preferencias, en comparación con el norteño y la banda de viento.

En suma, la encuesta revela que la mayoría de los mexicanos declara la asistencia cotidiana a “conciertos” de música popular. En aras de entender la influencia mercadológica en la industria, puede notarse en el lenguaje utilizado por las empresas televisivas y de espectáculos, el uso de la frase “conciertos de música” al hacer referencia a una presentación de algún artista o grupo popular, siendo que la palabra “concierto” era propia en una época determinada, de las presentaciones de orquestas sinfónicas, tradicionales o típicas. El asunto, implica reconocer que la labor de la empresa fue generar un producto comercial homogéneo, que pudiera venderse en un mercado fértil donde la asistencia a eventos multitudinarios estaba garantizada.

El 4 de abril de 1992, en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, en dos eventos masivos simultáneos amenizados por *Los Tigres del Norte* y del grupo *Bronco*, se logró la afluencia de 125 mil personas (Montoya, 2016). Ante este poder de convocatoria de los conjuntos populares, entre estos *Los Bukis*, *Los Bondadosos*, *Los Yonics*, entre otros, artistas como *Juan Gabriel* y *Vicente Fernández*, o bandas de música como la ya citada *música El Recodo*, o *La Costeña*, o los grupos derivados de estos, como las denominadas tecno bandas o el norteño banda, las empresas de espectáculos tuvieron la brillante idea de incursionar e influir en las preferencias del público mexicano, dándole un valor agregado a dichos artistas y grupos, aprovechando un dato clave en el mer-

---

47 La encuesta corrió a cargo del Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), por encargo del entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA; —en 2015 el Consejo dio paso a la Secretaría de Cultura—. El documento puede consultarse en el sitio oficial de la Secretaría de Cultura del gobierno de México, en: [https://www.cultura.gob.mx/encuesta\\_nacional/#.XZu-WC-ZN0s](https://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/#.XZu-WC-ZN0s)

48 Ver: Adolfo Colombres. (2009). *Nuevo Manual del Promotor Cultural*, apartado titulado “Cultura popular y culturas hegemónicas”, 69-111.

49 Diosa griega de la música.





cado nacional: el hecho de que el mexicano en su mayoría, asiste a eventos culturales por entretenimiento y diversión. Lo anterior, provocó la comercialización masiva de las músicas populares, con la consecuente alza de precios de los productos derivados de la producción, como las grabaciones, las presentaciones en vivo o el *souvenir*. Además, la encuesta (CONACULTA, 2010) reveló que la asistencia a conciertos de música popular se daba sin importar el precio de entrada, como sí ocurre, por ejemplo, en la asistencia a la ópera. Lo mismo sucede en áreas como literatura. Cuando se pregunta ¿por qué no se adquieren libros? la respuesta *a priori* es la falta de dinero. En tanto, cuando se pregunta ¿por qué no se asiste a un concierto de música popular?, la respuesta principal es “porque no hubo tiempo”.

En suma, el consumo cultural musical en México se concentra en la música popular comercial, lo cual aparece vinculado con empresas que desde la década de 1990 apuntaron sus divisiones de espectáculos a la generación de un producto de consumo masivo, apoyados por la radio y la televisión y favorecidos por la nula o insuficiente educación cultural de calidad en México.

Entonces, ¿cómo explicar el señalado consumo cultural musical en México?

Aaron Copland (2013) reflexionó sobre la forma en que se escucha la música, lo cual puede darnos luz sobre el asunto en particular. El afamado compositor concluyó que hay tres planos de escucha de la música. El primero de ellos es el plano *sensual*. En éste el oyente solo disfruta *a priori* de lo que escucha sin que ello requiera un ejercicio de análisis ni nada parecido; solo escucha y disfruta. El segundo plano es el *expresivo*. Aquí el oyente debe contar con cierta información de lo que escucha para poder comprender el contenido, ya sea que se instruya en las características de la forma musical, el autor y/o el contexto en que se generó la pieza determinada. El tercer plano es el *puramente musical*. En este caso quien escucha debe conocer ampliamente el autor, el contexto donde fue creada la pieza en cuestión y las partes que la componen; por tanto, es necesario un amplio conocimiento del arte musical a fin de apreciar una melodía en toda su complejidad (Copland, 2013, p. 27-35).

De acuerdo con Copland (2013) los mexicanos estarían, en su mayoría, en el primer plano, por lo que la música como consumo no implica una reflexión sobre el contenido ni la forma, lo cual ha sido ampliamente aprovechado por las empresas de espectáculos para fomentar el consumismo exacerbado. Ahora bien, si una inmensa mayoría consume la música que no requiere formación en el arte y la cultura, ello significaría que la sociedad mexicana no cuenta con espacios de instrucción que le formen.

Sobre esto, Pierre Bourdieu (2002) señala que, para apreciar una obra artística es necesario contar con los códigos que esta encierra. Esto significa que para comprender en toda su magnitud la obra de Picasso hay que conocer sobre el cubismo, y así mismo, conocer el realismo mágico para admirar con toda magnitud la obra literaria de Gabriel García Márquez, por citar dos ejemplos. En el caso de la música, para comprender y apreciar el *jazz* hay que tener conocimiento de sus orígenes históricos y estudiar sus for-



mas, lo mismo con la música de concierto y el resto de las expresiones musicales, desde el danzón a los sones y jarabes propios de los sectores tradicionales. Bourdieu (2002) enfatiza la manera en que se adquieren esos códigos, y es mediante la educación, tanto formal como informal (p. 61-95). He aquí el secreto. Una sociedad que reconozca las distintas formas de expresión musical es una sociedad educada, siendo que la educación se ofrece en los espacios formales: la escuela, y en los informales, que bien puede ser el contexto familiar o comunitario, donde se inscriben las Casas de Cultura. En todo caso, en México las escuelas de música son espacios sumamente cerrados, para beneficio de un sector privilegiado, y en las escuelas públicas, aunque las leyes en materia educativa establecen obligatoriamente la educación cultural,<sup>50</sup> la realidad implica reconocer que la música no se estudia lo suficiente como para formar en el individuo el hábito de disfrutar los diversos géneros, siendo la televisión, la radio y actualmente las redes sociales las encargadas de esa formación, que muchas veces es sesgada de las expresiones legítimas de una sociedad, que son sus músicas indígenas y regionales.

De hecho, a partir del épico *Siempre en Domingo* Televisa dio inicio con lo que podríamos denominar un programa de formación de públicos afín a sus intereses comerciales. A finales de los años de 1980 y durante la década siguiente, programas como *Mala noche...No* (1988), *¡Aquí está!* (1989), *La movida* (1991), *Y Vero América ¡Va!* (1992), dirigidos por Verónica Castro, apuntalaron la masificación de las músicas populares. Dichos programas tuvieron como eje la presentación pública de artistas del movimiento denominado grupero, de bandas de viento y conjuntos norteros, dándose cabida a experimentos que resultaron exitosos, aunque fuera por una corta temporada, como las tecno bandas, los nombrados nortero—banda o el subgénero grupero que tomó el nombre de *duranguense*.

La televisión se convirtió en la ventana que unió a los artistas con el oyente, y por esa vía entró a un público auditivo y visual; artistas y grupos, paulatinamente se convirtieron en referentes de la mexicanidad. El proceso de comercialización incluyó la generación de una imagen fresca y sumamente vistosa de las músicas populares, a las que se les inyectaron recursos para elevar el performance visual y auditivo, incorporando tecnologías de vanguardia en audio, video e iluminación. De tal suerte, que muy pronto los grupos mexicanos estuvieron en el mercado internacional, y no solo en la población inmigrante de los Estados Unidos, sino en el Centro y el Sur del continente, y en otras latitudes; en 1995, la banda El Recodo hizo una gira en Alemania, Holanda, Bélgica, Francia e Inglaterra, y en el 2002 hicieron lo mismo en Australia y en alguna ciudad japonesa (Historia de la Banda El Recodo, 2015).

El proceso de comercialización incluyó la incursión en el cine de artistas y grupos, y en especial, en telenovelas. En 1993 el grupo Bronco participó en *Dos mujeres un*

---

50 Actualmente, el *Modelo Educativo Nacional* contempla como una estrategia fundamental el eje *Cultura en tu escuela*, donde se plantea la amplia difusión del arte y la cultura, entre éstas la música. El asunto es que en la práctica esto no se lleva a cabo. El documento, puede consultarse en la página oficial Gobierno de México. (2017). <https://www.gob.mx/sep/documentos/nuevo-modelo-educativo-99339>





camino, y en 1996 el popular cantautor Joan Sebastian filmó la telenovela *Tú y yo*, en tanto que el cantante de música vernácula pero comercial Vicente Fernández filmó diversas películas cuyo eje fue el México rural tradicional, toda vez que Los Bukis habían filmado *Cómo fui a enamorarme de ti*, película donde se hace una narración de la historia del grupo.

### A manera de conclusión

La comercialización de las músicas populares ocasionó su amplia difusión, por lo que, en el México de hoy en día, la mayoría de los mexicanos, lo quieran o no, reconocen las canciones que están en boga en las listas de popularidad pues estas suelen escucharse en todos los cuadrantes de la radio, en cada programa televisivo y en cada sitio de Internet. Por esto, es pertinente concluir que el trabajo realizado por las televisoras fue sumamente efectivo, generándose para el pueblo mexicano verdaderos íconos musicales, como Juan Gabriel, Vicente Fernández, Marco Antonio Solís, Rigo Tovar y muchos más. No obstante, el proceso ha implicado una carga muy fuerte de impacto social.

En el proceso de comercialización de las músicas populares no se midieron las maneras de expresar un determinado sentimiento, dejando al compositor e intérprete, la entera libertad de ejecutar su sentir. Ello ha ocasionado que una parte de la música que pertenece al género popular comercial tenga un alto contenido de violencia de género, al punto que es común la prefiguración de la mujer como objeto sexual; además, en la letra de corridos o canciones se hace una apología del narcotráfico, generando de cierta forma, una cultura que favorece la delincuencia organizada y la falta de respeto a la autoridad constituida. La comercialización ha generado la ausencia de creatividad, lo que en ocasiones ha llevado a que algunas músicas sin escrúpulos se apropien de expresiones tradicionales, propiciando la degeneración de la música y la letra de piezas regionales que son identitarias de una región en particular o de grupos indígenas. Esto ocurrió con el *Son de los Viejitos*, que es una pieza regional propia de la cultura purépecha de Michoacán, que en manos de la Banda Jerez se convirtió en una música popularizca, al ser cambiada la armonía original e intención artística, y su letra convertida a vulgar verborrea.<sup>51</sup>

La comercialización de las músicas populares en México ha sido un proceso paulatino a lo largo del siglo XX, y ha llevado a la redefinición de la música mexicana por parte de una sociedad consumista de lo que se dispone en los medios masivos. A pesar de ello, por fortuna existe el México tradicional, que incide en la conservación de las músicas que mantienen vigentes géneros y estilos regionales, y cualifican la cultura.

---

51 El gobierno de Michoacán se quejó de la afrenta cultural que hizo la Banda Jerez sobre la pieza señalada, sin que ello haya surtido efecto, pues la versión “degenerada” de la canción referida sigue ejecutándose en vivo, y aparece vigente en las plataformas digitales.

## REFERENCIAS

- Aguirre Lora, María Esther. (2016). Revuelo entre los músicos académicos: los primeros Congresos Nacionales de Música (1926, 1928). *Ries, Revista iberoamericana de educación superior*, 7(20), 79-93. <https://www.ries.universia.unam.mx/index.php/ries/article/view/201/799>
- Banda El Recodo. (2015). *Historia de la banda El Recodo de Don Cruz Lizarraga*. <https://www.bandaelrecodo.com.mx/biografia/>
- Bartók, Béla. (2010). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- De Botton, Alain. (2004). *Ansiedad por el estatus*. México: Taurus.
- Del Moral, Adriana. (2014, 13 de abril). Juan Gabriel: placer culposo y la cultura popular. *La Jornada semanal*. México, domingo 13 de abril de 2014. <https://www.jornada.com.mx/2014/04/13/sem-adriana.html>
- Bourdieu, Pierre. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina: Editorial Montessor.
- Colombres, Adolfo. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Vol. I.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA. (2010). *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales*. México: autor. [https://www.cultura.gob.mx/encuesta\\_nacional/#.XZu-WC-ZN0s](https://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/#.XZu-WC-ZN0s)
- Copland, Aaron. (2013). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chamorro Escalante, Arturo. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- Díaz Santana Garza, Luis. (2015). *Historia de la música nortea mexicana*. México: Plaza y Valdés.
- Escudero, Alejandrina y María del Rocío Álvarez Guerra. (2012). *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Flores Mercado, Georgina. (2015). *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gobierno de México. (2017). *Nuevo Modelo Educativo*. México: Secretaría de Educación Pública. <https://www.gob.mx/sep/documentos/nuevo-modelo-educativo-99339>
- Gil Araque, Fernando. (2009). Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937. *Música, cultura y pensamiento*, 1(1), 14-34.





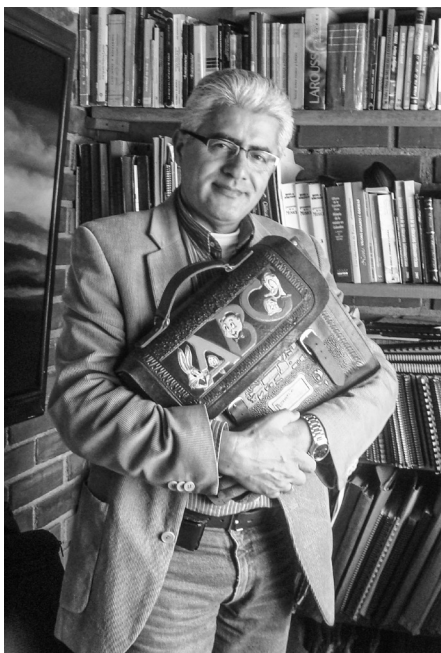
- Gutiérrez Guzmán, Jesús. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán. Orígenes*. Morelia, México: Secretaría de Cultura de Michoacán.
- Historia de la Banda El Recodo. (2015). *Historia de la banda El Recodo de Don Cruz Lizarraga*. <https://www.bandaelrecodo.com.mx/biografia/>
- Matute, Álvaro. (2010). La política educativa de José Vasconcelos. En F. Solana, R. Cardiel Reyes y R. Bolaños (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)* (p. 166-182). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mercado Villalobos, Alejandro. (2017). Las músicas populares en México durante el siglo XX. En L. G., Flores García (Coord.), *Campos multidisciplinares del arte IV. Espacio, música y poética en México* (p. 69-83). México: Universidad de Zacatecas.
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio. (Coords.) (2013). Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX. En R. Miranda y A. Tello (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, tomo IV (p. 494-572). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Miranda, Ricardo. (2018). El palpitar de una vida intensa. Música mexicana y la Orquesta Sinfónica de México de Carlos Chávez, 1928-1948. En L. Saavedra (Coord.), *Carlos Chávez y su mundo* (p. 67-89). México: El Colegio Nacional.
- Monsiváis, Carlos. (2016, 29 de agosto). Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes. *Proceso*, México, D. F. [Reproducción digital de crónica del 12 de mayo de 1990, edición 706 de la *Revista Proceso*]. <https://www.proceso.com.mx/452693/juan-gabriel-aquel-apoteosico-polemico-concierto-en-bellas-artes>
- Montoya Arias, Luis Omar. (2014). *El síndrome de la nostalgia*. México: Universidad de Guanajuato.
- \_\_\_\_\_. (2016). La música grupera en la coyuntura de 1990. *AV investigación. Revista anual de CINA-ESAY*, 5, 49-67. <https://avinvestigacion.files.wordpress.com/2016/01/05-avi5-montoya.pdf>
- Ochoa Serrano, Álvaro. (2005). *Mitote, fandango y mariacheros*. México: El Colegio de Michoacán.
- \_\_\_\_\_. (2016). *La música va a otra parte. Mariache México-USA*. México: El Colegio de Michoacán.
- Picún Olga, y Carredano Consuelo. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. En F. Ramírez, L. Noelle y H. Arciniega (Coords.). *El arte en tiempos de cambio, 1810-1910-2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/sitio-picun-carredano%2022--XI-12.pdf>
- Saavedra, Leonora. (2010). Manuel M. Ponce y la canción mexicana. *Heterofonía*, 142, 155-182.

- Sánchez-Celis Castro, Rodolfo. (2006). *Diagnóstico de la imagen corporativa interna de la subdirección de alimentos y bebidas de OCESA entretenimiento*. (Tesis en Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Puebla: Universidad de las Américas de Puebla.
- Siegmeister, Elie. (2011). *Música y sociedad*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Taracena, Amelia. (2016). El Palacio de Bellas Artes: de recinto de exposiciones a aparato institucional. *Discurso visual*, 38, 8-14.
- Tello, Aurelio. (2013). Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX. En R. Miranda y A. Tello (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, tomo IV (p. 494-572). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- UNESCO. (2011). *El mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta*. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575>
- Vasconcelos, José. (1969). *Ulises criollo*. México: Editorial Jus, S. A.
- Vergara, Patricia. (2012). *El acordeón: raíces y rutas de un instrumento musical en América*. [Documento presentado el 12 de marzo de 2012, en las jornadas de investigación sobre el instrumento musical en México]. Morelia, Michoacán, México: Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia. [https://www.academia.edu/3129091/El\\_Acordeón\\_Ra%C3%ADces\\_y\\_Rutas\\_de\\_un\\_Instrumento\\_Musical\\_en\\_Am%C3%A9rica](https://www.academia.edu/3129091/El_Acordeón_Ra%C3%ADces_y_Rutas_de_un_Instrumento_Musical_en_Am%C3%A9rica)









### **José Menandro Bastidas-España**

*Fotografía: Lyda Tobo Mendivelso*

Nació en Sandoná (Nariño) el 24 de abril de 1960. Estudió en el Liceo de Bachillerato de la Universidad de Nariño (1975) donde recibió las primeras nociones musicales. Posteriormente ingresó a la naciente Escuela de Música de la misma Universidad (1982); en 1984 concursó para el cargo de flautista en la Banda Departamental y permaneció en ella por espacio de un año; en 1985 ingresó a la Escuela Superior de Música de Tunja, en esta misma época se incorporó a la Banda Sinfónica de Boyacá. En esta Escuela fue alumno del flautista Oscar Álvarez Henao con quien integró el conjunto Nocturnal Boyacense, dedicado a la difusión de la música andina colombiana.

Ha tocado, en formatos de música de cámara y como solista, en los siguientes auditorios nacionales e internacionales: Teatro Colón de Bogotá (1990); Sala Skandia (1991); Sala Luís Ángel Arango (1998); Teatro las Cámaras de Quito (2003); Sala de Conciertos de San Ignacio de Tunja, Festival Internacional de la Cultura (1990); Biblioteca Leonardo Ruiz Pineda de San Cristóbal, Venezuela (1991); Sala Scabi de Curitiba, Brasil (1992) y en diferentes áreas culturales del Banco de la República de Colombia, tanto con música académica como popular de los Andes colombianos. Actualmente es profesor de flauta travesa e historia de la música en el Programa de Educación Musical de la Universidad de Nariño. En esta Institución es docente desde 1991, en 1993 fue Director de dicho programa y en 2005, Decano de la Facultad de Artes. Es Licenciado en Música, Especialista en Educación Musical y en Estudios Latinoamericanos y Doctor en Ciencias de la Educación.







## EDUCACIÓN MUSICAL Y SOCIEDAD

La educación musical formal en Pasto: 1938-1965 <sup>52</sup>

José Menandro Bastidas-España

Universidad de Nariño

jotamenandro@gmail.com

Artículo científico en el contexto de la Ciencias Sociales

### RESUMEN

La educación musical formal, como parte del sistema educativo nacional, integra, lo que Louis Althusser llama, los Aparatos Ideológicos de Estado. En consecuencia, una de sus finalidades ha sido la de sustentar el *establishment* político, social y económico, independientemente de la ortodoxia o la radicalidad de las ideologías que animaran las relaciones de poder. La Escuela de Música de la Universidad de Nariño, Pasto, Colombia, vigente entre 1938 y 1965, no fue ajena a esta situación. Su creación estuvo orientada desde la visión del modelo educativo conservador, cuyo basamento se inspiró en la estética clásico-romántica franco-germana. La argumentación de este trabajo se construyó al abrigo de los planteamientos de la Historia Nueva, la hermenéutica gadameriana, la semiología de Barthes y Guiraud y el neomarxismo althusseriano, entre otros.

**Palabras clave:** educación musical formal, academia, modelo educativo, clasicismo y romanticismo.

---

52 El presente artículo está basado en mi tesis doctoral, La educación musical en Pasto en un contexto de transformación, reacción y resistencia: 1938-1965 (2016), tesis presentada para optar por el título de Doctor en Ciencias de la Educación, programa de la Red de Universidades Estatales de Colombia, Rudecolombia, en la sede de la Universidad de Nariño.





## MUSICAL EDUCATION AND SOCIETY

Formal musical education in Pasto: 1938-1965

### ABSTRACT

Formal music education, as part of the national educational system, integrates what Louis Althusser calls State Ideological Apparatus. Consequently, one of its purposes has been to sustain the political, social, and economic establishment, independently of the orthodoxy or the radicality of the ideologies that foster power relations. The Music School of the University of Nariño, Pasto, Colombia, in force between 1938 and 1965, was not alien to this situation. Its creation was oriented from the vision of the conservative educational model, whose base was inspired by the Franco-German classical-romantic aesthetic. The argumentation of this work was built in the shelter of the approaches of the New History, the Gadamerian hermeneutics, the semiology of Barthes and Guiraud, and the Althusserian neo-Marxism, among others.

**Keywords:** formal musical education, academia, educational model, classicism and romanticism.

### Introducción

El sur de Colombia, concretamente lo que se conoce como el Departamento de Nariño desde su creación en 1904, ha tenido una historia singular. Una de sus particularidades, está relacionada con el papel que jugó la región durante las guerras de independencia y las consecuentes guerras civiles que se extendieron a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. Esta región, y muy especialmente su capital, la ciudad de Pasto, se destacó por ser un bastión realista contrario al republicanismo y por atizar las violentas confrontaciones partidistas de las guerras civiles que asolaron gran parte del país, en las cuales los habitantes de dicha ciudad enarbolaban los estandartes del catolicismo y del partido conservador. Esto mantuvo a la región sumida en un marcado aislamiento que produjo graves consecuencias en diferentes órdenes. Por más de un siglo, desde los tiempos de la independencia, Pasto no tuvo una carretera para comunicarse con el centro del país. El retraso en la construcción de la carretera, se debió a diferencias políticas con la capital (Bogotá) y también por las complejas condiciones del terreno. Marginados política y geográficamente, los nariñenses debieron solventar muchas de sus necesidades por propia cuenta, desde las físicas vitales hasta las espirituales. En las primeras, la ciudad se abastecía de lo que producían sus campos y su pequeña industria y, en las segundas, encontraba solaz en una acendrada religiosidad y en la música que cultivaba por tradición, creada por los compositores que interpretaban las demandas de la sociedad.

Trabajos de investigación realizados en torno a la producción musical de Nariño muestran, desde mediados del siglo XIX, algo más de una centena de compositores inscritos en las rítmicas tradicionales (pasillo, bambuco, danza, vals, pasodoble, marcha, polca, mazurca); en los diferentes géneros populares comerciales provenientes de otras regiones y de fuera del país (fox-trot, mambo, son, bolero, ranchera, corrido, porro, cumbia, entre otros) y en la música académica, en la que se pueden encontrar repertorios que recurren a los planteamientos del nacionalismo así como de las estéticas contemporáneas. Por otro lado, el número de intérpretes -instrumentistas, cantantes y directores- es incalculable; se cuentan en gran número los cantantes líricos y populares, los pianistas, instrumentistas de cuerda y viento y percusionistas. A lo largo de la historia de la ciudad, estos intérpretes han conformado agrupaciones de la más variada índole para cumplir funciones de diferente tipo: sacras, militares, festivas, funerarias, rituales, amorosas y carnalescas, entre otras.



#### **Orquesta Jazz Colombia, 1939**

Sentados, de izquierda a derecha: Luis Felipe Burbano, persona sin identificar, Ignacio Burbano (director), Santos Argote, Marcial Córdoba y Juan Eraso Grijalba. Parados, de izquierda a derecha: Carlos Chicaiza, Eduardo Zambrano, Alberto Burbano y Guillermo Rincón.

**Fuente:** Javier Burbano Orjuela



La proliferación de compositores e intérpretes en la ciudad y la región generó interrogantes que orientaron en la comprensión de los procesos formativos que contribuyeron a la capacitación de los músicos; las incidencias estético-musicales que se vieron reflejadas en la producción; el impacto socio-cultural y las implicaciones ideológicas presentes en las propuestas de educación musical dentro de las modalidades formal e informal. Estas modalidades las define la Ley 115 de 1994, Ley General de Educación colombiana, conceptualización que se adapta a las necesidades de este texto. En el Artículo 10, la primera se describe 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" (Colombia, 1994: 37) para el caso de la música son las escuelas, academias, conservatorios y programas de pregrado y postgrado ofrecidos por universidades. En el Artículo 43, la Ley define la educación 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" (Congreso de la República de Colombia, 2011: 50). En lo concerniente a la música, los ejes que direccionan esta modalidad son múltiples: las agrupaciones musicales en diferentes formatos, los núcleos familiares, el cine, la televisión, el disco, la radiodifusión y la Internet, entre otros.

La educación musical formal está estructurada bajo las políticas del Estado y se define desde lineamientos y modelos educativos concretos. Adelanta sus procesos dentro de la regularidad, la secuencialidad y progresividad del método que estuvo representado por diferentes manuales europeos originados en los postulados cartesianos y concretados a la luz del positivismo decimonónico, que pretendió darle al estudio de la música la rigurosidad propia del estudio de las Ciencias Naturales. En otro extremo, la modalidad informal discurrió por canales descentrados y discontinuos en procesos desestructurados que, si bien adolecían de rigurosidad, y estaban circunscritos casi que exclusivamente a la música popular, eran de acceso irrestricto.

Teniendo en cuenta que la formación de un individuo ocurre en el medio social, las dos modalidades estaban imbricadas de tal forma que la una se servía de la otra para lograr sus propósitos. Muchos profesores y estudiantes de diferentes centros de estudios musicales hacían parte de núcleos familiares de músicos, tocaban en agrupaciones populares y transcribían los repertorios de moda para los bailes de los clubes, fondas y cantinas; para las fiestas populares y las serenatas, entre otras actividades. Muchos músicos lograron gran desarrollo auditivo copiando melodías, ritmos y armonías de boleros, rumbas, porros, cumbias y mambos de los acetatos y de la radio. Las regulaciones de la academia y las demandas de la sociedad, programaban a estos músicos para tocar en el día las obras clásicas y en las noches la música mulata de la costa caribe.

A la luz de los postulados teóricos que guiaron el análisis de la información que alimentó la narrativa de este texto, y en la intención de construir una historia crítica, uno de los más importantes objetivos fue la comprensión del componente ideológico en el que se generaron las propuestas de ambas modalidades educativas. Dicho análisis



permitió determinar la participación de dicotomías del orden político, social, económico y religioso, como las matrices del entramado ideológico que sustentó tales antagonismos. El liberalismo y el conservatismo, una de las más importantes dicotomías políticas, partieron de concepciones opuestas que condujeron a resultados diferentes: mientras el primero propendía por una educación masificada, el segundo buscaba la capacitación de las élites.

La modalidad formal, como parte del aparato educativo del Estado buscó la defensa de la institucionalidad apoyándose en modelos de conservatorios europeos, especialmente franceses y alemanes. La Escuela de Música de la Universidad de Nariño no fue ajena a esta directriz, los esfuerzos de quienes impulsaron su creación, y de quienes la regentaron, comprueban esta intención. En contrapeso, la modalidad informal, alejada como estuvo de los controles y restricciones propios del *establishment*, permitió el desarrollo de otro tipo de expresiones –formal, estética y emotivamente- diferentes. En esta modalidad, la música popular que circulaba en las estaciones de radio y los discos de acetato se convirtió en el motor de los procesos formativos. Muchos músicos aficionados se dieron a la tarea de aprender de memoria aquellos repertorios para atender la acuciosa demanda de la sociedad que había recibido el influjo de las nuevas músicas.

Es de anotar que el presente texto se centrará en la educación musical formal, circunscrita a una de las tres escuelas creadas en la ciudad de Pasto, la mencionada Escuela de Música de la Universidad de Nariño, que existió entre 1938 y 1965. La educación musical informal, dada la gran cantidad de músicos que se alimentaron de sus procesos desestructurados, reviste una gran importancia y se abordará en otro texto. En concordancia, para presentar una aproximación de lo que fueron los procesos formativos de la Escuela, se hablará de tres aspectos principalmente: a) la Escuela de Música como prototipo de la educación musical formal en Pasto, apartado en el que se tratará sobre su nacimiento y desarrollo, dando espacio al componente ideológico que abrigó su creación; b) la participación de las clases sociales en la Escuela, en que se muestra cómo el modelo educativo conservador, que fue su principal sustento ideológico, buscó la formación musical de un grupo minoritario; y c) los métodos de enseñanza, ítem en el que se analizará el origen de los mismos y cómo fueron canales por medio de los cuales se reprodujeron en Pasto los modelos europeos, especialmente franceses y alemanes.

El análisis de la información se realizó a la luz de los planteamientos de la Historia Nueva, especialmente del pensamiento de Lucien Febvre y Marc Bloch, fundadores de la Escuela de los Annales, del neomarxismo althusseriano, de la hermenéutica gadameriana y la semiología de Roland Barthes y Pierre Guiraud, entre otros.

### **1. La Escuela de Música, prototipo de la educación musical formal en Pasto.**

La creación de la Escuela de Bellas Artes contó con el impulso del odontólogo Rafael Eraso Navarrete (1881-1967), un notable ciudadano pastuso de filiación conservadora, quien trabajó en beneficio de la ciudad y la región con el más elevado de los altruismos.





La Escuela de Bellas Artes se creó por medio del Acuerdo 13 del 2 de febrero de 1938, emanado del Consejo Directivo de la Universidad, como una dependencia de la rectoría. Este nuevo centro de estudios lo conformarían dos escuelas, música y pintura, que se pondrían bajo la dirección de personas competentes en cada una de las áreas. El Acuerdo retoma la partida de \$300.00 mensuales que, para el efecto, había asignado la gobernación en 1934, mediante el Decreto 559.<sup>53</sup> (ACUN, 1938a). La adscripción a la rectoría tuvo vigencia hasta 1965, año en que se reorganizó y pasó a ser parte de la Facultad de Educación, pero con la intención real, como se verá, de cerrarla.

La estructura administrativa de la Escuela de Bellas Artes se organizó con un director general, directores para las secciones de música y pintura y coordinadores para cada una de las subsecciones que albergaran las escuelas. La Escuela de Pintura, la conformaron pintura y modelado, y la Escuela de Música, dos áreas: el área infantil, ofrecida para niños entre los seis y doce años, y el área de mayores, en la que podían inscribirse aspirantes de 12 años en adelante; en 1960, se creó la Escuela de Danzas Folclóricas, cuya duración fue muy breve. De todas las dependencias que integraron la Escuela de Bellas Artes, hasta donde se sabe, sólo la sección infantil contó con un coordinador, generalmente una mujer; a las restantes, quizá por su reducido tamaño, las atendió directamente el Director de sección. Esta estructura, como es obvio, no inició desde el momento mismo de la fundación, ella se fue configurando con el paso de los años. En sus comienzos, lo reducido de la partida presupuestal proveniente del fisco departamental sólo cubría la contratación de un profesor por dependencia, de tal suerte que los nombrados debían encargarse de desarrollar casi todas las materias.

El director de música de la sección de mayores, según el Acuerdo de fundación, debía encargarse de las siguientes asignaturas: música en general, solfeo, práctica de conjunto coral, historia y estética de la música y piano; el coordinador de la sección infantil tenía a su cargo las materias de teoría, lectura y rítmica, entre otras. Una vez creada la orquesta, a dicho director también se le encargó su regencia. Las asignaciones mensuales que recibían estos docentes, según lo previsto en el Artículo 6º del Acuerdo en mención, eran las siguientes: profesor de música y de pintura \$100.00 cada uno, profesor de enseñanza infantil \$45.00, inspector de estudios \$20.00 y quedaba un remanente de \$35.00 para gastos de administración de las secciones creadas. Las directivas universitarias no nombraron el Director general de la Escuela de Bellas Artes por dos razones: falta de presupuesto y porque aún no era necesario. El nombramiento se requirió cuando las labores administrativas se tornaron más complejas por el crecimiento de las dependencias.

---

53 Datos de valor, fecha y número de Decreto, extraídos de Archivo y Correspondencia Universidad de Nariño, ACUN, Acuerdo 13 de 2 de febrero de 1938. Libro 2.



El primer director nombrado para la Escuela de Música fue Daniel Samudio (1885-1952);<sup>54</sup> la amplia experiencia y el reconocimiento nacional que lo precedían permiten pensar que quienes dirigían la Universidad tomaron muy en serio la creación de esta dependencia. Las palabras que registra el periódico conservador *El Derecho* llevan a considerar que la llegada de Samudio causó honda impresión en el medio cultural de la ciudad:

Sus reconocidos méritos profesionales, la dilatada experiencia sobre los problemas artísticos, el espíritu de organización y su gran dinamismo, constituyeron el gran capital moral y artístico que aportó el Sr. Samudio en la instalación de la nueva escuela de arte. Organizó la enseñanza técnica de la música de manera muy acertada; fundó la orquesta que hasta hoy persiste, no sin antes haber saboreado los contratiempos y amarguras que les son propias a los organizadores. (1950: s.n.).



Daniel Samudio, hacia 1945  
**Fuente:** Familia Samudio

Daniel Samudio fue pianista, organista, compositor, director de orquesta, profesor e investigador; en el campo de la composición —salvo contadas excepciones—, su producción se inscribe en el ámbito académico, con un fuerte acento en la música

---

54 Daniel Samudio inició los estudios musicales hacia 1900 bajo la tutela de su padre, Daniel Samudio Torres, y luego los profundizó en la Academia Nacional de Música, donde recibió clases de Santos Cifuentes y Honorio Alarcón. Si bien su trabajo como compositor no fue muy prolífico, una de sus obras, la *Marcha triunfal*, se premió en el concurso efectuado con motivo de la celebración del primer centenario de la Batalla de Boyacá, en 1919. Trabajó como maestro de capilla en los templos de La Candelaria, San Ignacio y San Francisco, en Bogotá; fundó y dirigió la Sociedad Palestrina de la capital, en 1916; fue profesor de piano en el Conservatorio Nacional y director del Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca, de la Escuela de Música de Cartagena, de la Banda de la Policía Nacional y de la Orquesta Unión Musical, en diferentes momentos.

Los datos de esta reseña biográfica se extrajeron de *Compositores colombianos, vida y obra* (Catálogo N° 1), (1962: 61). Bogotá: Colcultura.





sacra;<sup>55</sup> sus trabajos escritos, fruto de sus investigaciones en música religiosa y folclor, se publicaron en el *Boletín Latinoamericano de Música* y en la *Revista de Indias*, respectivamente.<sup>56</sup> La generalidad de sus textos expresa, por un lado, la prevalencia de la raza blanca ibérica y, por otro, el privilegio de la música europea, al tomar como punto de referencia la germana —Bach, Beethoven y Wagner—, la italiana, la francesa y, obviamente, la española. Encandiladas por estas luminarias se hallan la música indígena y la negra: a la primera le confiere valor antropológico, útil como insumo para la construcción de la obra nacionalista, por lo que considera urgente y necesaria su recopilación; la segunda, desposeída de todo valor estético, considera que es una amenaza para la música colombiana en su conjunto. En su texto *El folclore (sic) musical en Colombia*, afirma que los negros africanos “... vinieron con su música, que mezclada con la española nos han dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario, y se impone, una depuración” (Samudio, 1978: 405).

Dentro de esta concepción, la música andina colombiana, representada por aires tradicionales, como el pasillo, el bambuco, la danza, el galerón, el torbellino, entre otros, es la única que, a su juicio, tiene validez que, sin embargo, no se circunscribe en el campo específico, sino en el sociológico, porque estos aires son el medio a través del cual canta el espíritu del pueblo y, por lo tanto, no tienen mayor elaboración. Estos ritmos, considera Samudio, son lo único que queda de la tradición y, así, se necesita protegerlos ante la proliferación de los ritmos tropicales. Sus trabajos de investigación sobre las músicas indígenas siguen los pasos de compositores como Jiménez, Rueda, Campos, Ponce, Chávez, Isamitt y Villa-Lobos, entre muchos otros, cuyas obras se inspiraron en las rítmicas vernáculas de sus respectivos países. Sin embargo, consideraba que sería más válido que los compositores académicos colombianos buscaran en la música popular española los elementos primarios para la realización de sus trabajos compositivos, como lo hicieron Debussy, Fauré, Chabrier, Lalo, Ravel, Bizet, Gevaert y Rimski-Kórsakov, entre otros. (Ídem).

Este es el horizonte histórico con el que Samudio llegó a las solariegas calles de San Juan de Pasto, una ciudad en la que encontraría gran correspondencia y afinidad con muchos de sus más fundamentales preceptos, dada la tradición conservadora de sus gentes. La dirección de la Escuela no pudo estar al margen de su pensamiento y, por ello, el Plan de estudios se diseñó en congruencia con su concepción estética y so-

---

55 En el ámbito sacro, Daniel Samudio compuso las zarzuelas *Los reyes magos* y *Aurora del cristiano* (c. 1910); un *Stabat Mater*, la *Misa a Nuestra Señora de la Candelaria*, *Himno para la coronación de Nuestra Señora del Carmen*, *Himno mariano Reina de Colombia* (himno oficial) y cinco *Antífonas*, entre otras. Dentro de su música profana, compuso la *Romanza* para violín y piano, *Canción de cuna* para violonchelo y piano, el pasillo *Ausencia* e *Impresiones de Zipaquirá*, el himno *Madre mía*, *Marcha triunfal*, el pasodoble *Vida* e *Impresiones de Zipaquirá*, entre otras.

56 El primer número del *Boletín Latinoamericano de Música*, data de 1935 y se publicó en Montevideo bajo los auspicios de la división de música del Instituto de Estudios Superiores de Uruguay. El primer número de la *Revista de Indias*, se edita en 1940 por el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

ciológica. Los compositores germanos, franceses e italianos configuraron el universo sobre el cual se diseñó el marco referencial de la Escuela.

La exigua condición en que inició la Escuela de Bellas Artes rápidamente cambió, al recibir un auxilio nacional de \$5.000.00, en el mes de junio del mismo año de su creación. Estos dineros, más los aportados por la gobernación, se destinaron a cubrir los sueldos de los directores, profesores, músicos de la orquesta, personal administrativo, compra de dos pianos, arriendo de locales, gastos por servicios públicos e imprevistos y demás elementos indispensables para su funcionamiento. La gestión de Samudio se evidencia en el rápido crecimiento de la Escuela, situación que llevó a la contratación de profesores y la compra de instrumentos. Para el mes de octubre, la Escuela contaba con profesores de violín, metales y maderas, que tenían una asignación de \$40.00 el primero y \$25.00 el segundo y el tercero. La compra de los pianos es un logro significativo, porque estos instrumentos consumieron más de la mitad del presupuesto —\$3.376.00— de los meses de octubre, noviembre y diciembre, estimado en \$5.900.00. (ACUN, 1938b).

En este primer año de funcionamiento de la Escuela, Samudio conformó una orquesta con 24 músicos, agrupación que integra los recursos de instrumentistas pre-existentes, porque la institución aún no estaba en condiciones de integrarla con sus estudiantes. La agrupación la conformaron músicos de la ciudad que integraban otros conjuntos, como la Orquesta Champagnat, la Estudiantina Maya, la Unión Musical Nariñense, la Orquesta del Teatro Imperial y la Haendel, entre otras. En la medida en que el nivel de los estudiantes de la Escuela progresó, se fueron integrando a la agrupación. Algunos de los músicos que formaron parte de esta orquesta fueron: Gonzalo Rojas, *Juanito* Eraso, Luis Burbano, Luis Bastidas, Lucio Feuillet, Bolívar Larrañaga, Ignacio Burbano, Luis Onofre, Elías Segovia, Marcial Córdoba y Bernardino Garcés, entre otros. Algunos de ellos se vincularon como profesores del plantel, casos de Ignacio Burbano, Lucio Feuillet, Luis Onofre y Gonzalo Rojas; este último estudió en el Conservatorio Nacional por dos años y a su regreso a Pasto trabajó como profesor de la Escuela en el área de piano y llegó a ser su director, primero en interinidad (ACUN, 1961a) y, luego, en propiedad; (ACUN, 1962a); musicalizó el Himno de la Universidad de Nariño, sobre un texto de Alberto Quijano Guerrero; la descendencia de Rojas heredó la vocación por el piano; su hijo Pedro y su nieto Pablo ocupan un importante lugar en la escena cultural nacional e internacional; Pablo, en la actualidad, es profesor de la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena.

Los integrantes de la orquesta percibían una remuneración simbólica consistente en \$0.50 por cada uno de los ocho ensayos autorizados para realizarse en el mes, de tal manera que cada músico recibía \$4.00 de sueldo mensual por este concepto. A cambio de esto, los músicos se obligaban a realizar cuatro conciertos en el año, con repertorio diferente; además, debían concurrir a todas las presentaciones que programara la rectoría para solemnizar eventos privados y públicos de la Universidad. (ACUN, 1945a: Art. 25).





En 1942, la orquesta aumentó considerablemente: de los 24 miembros con que inició pasó a tener 35 instrumentistas; sin embargo, se considera que esto se constituyó en una situación coyuntural y poco duradera, porque en 1944 se redujo a 26 músicos y en 1945 tenía sólo 22 integrantes, incluido su director. El estipendio por ensayo de \$0.50, que percibían los músicos, también cambió en 1942, porque ascendió a \$0.80, de tal manera que la asignación mensual pasó de \$4.00 a \$6.40 (ACUN, 1942a); en noviembre del mismo año se incrementó nuevamente, para alcanzar la suma de \$ 1.00 y, en el Acuerdo de Gastos de la vigencia de 1946, aparece otro incremento para ascender a la suma de \$1.50 por ensayo, con lo que se llegó a la suma de \$12.00 mensuales. Esta remuneración tuvo ese carácter simbólico a lo largo de los años que duró esta orquesta, porque nunca se estableció una correspondencia entre el pago y la labor desarrollada.

El progreso de la Escuela de Bellas Artes fue vertiginoso, pues, al año siguiente, se independizó administrativa y financieramente de la Escuela de Artes y Oficios. El 25 de octubre de 1939, el Consejo Directivo fijó sus rentas en un monto de \$11.841.93 para el año lectivo comprendido entre dicha fecha y el 30 de septiembre de 1940, monto que conformaron, entre otros, los aportes anuales de la nación y del Departamento, consistentes en \$5.000.00 la primera y \$3.600.00 el segundo, que seguían iguales a los iniciales. En este presupuesto, el director de la Escuela de Música recibió un incremento del 60% en su sueldo mensual; de los \$100.00 que se establecieron en el presupuesto de 1938, pasó a devengar \$160.00, con contrato de doce meses, lo que contrasta con la situación del director de Escuela de Pintura, ya que éste continuó con la misma asignación inicial de \$100.00 y con un contrato por once meses y medio. En este presupuesto, también se destinó una partida de \$500.00 para la compra de instrumentos, en este caso con destino a dotación de la orquesta (ACUN, 1939).

Los reglamentos han sido el lugar común de las instituciones musicales, desde el gremio de músicos del siglo XIX hasta las épocas actuales. En la rectoría de Alberto Montezuma Hurtado (1944-1946),<sup>57</sup> un liberal con profunda sensibilidad artística, se promovió el reglamento que se convirtió en el órgano regulador de la Escuela de Bellas Artes. El Consejo Directivo expidió el Acuerdo 27 del 15 de febrero de 1945 (ACUN, 1945b: Art. 14) en el que se establecen las funciones del personal administrativo, docente y estudiantil. Si bien es cierto que este reglamento no contempló la privación de la libertad para los estudiantes, las restantes sanciones son similares a las contempladas en los reglamentos decimonónicos: retiro de la hora de clase por mal compor-

---

57 Alberto Montezuma Hurtado (1906-1996) fue un destacado intelectual pastuso que incursionó en el campo de las letras con mucho acierto; fue poeta, ensayista, orador, historiador y periodista; también, fue Gobernador del Departamento de Nariño (1938-1940), presidente del Senado de la República, Ministro Plenipotenciario de Colombia ante el gobierno de Bolivia, Embajador en Paraguay, Tesorero General de la Nación y Gerente de la Industria Licorera de Nariño. Además, fue músico. Su trabajo compositivo muestra gran sensibilidad, a pesar de no haber sido muy fecundo en este campo. Datos extraídos de Bastidas España, José Menandro. (2014a). *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, p. 223-227. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.



tamiento, impuesto por el profesor; amonestación privada, realizada por el director de sección; expulsión, aplicada por el Consejo Directivo y que, eufemísticamente, aparece registrada como *pérdida del carácter de alumno*.

La expulsión podía generarse por faltas de asistencia, por desaplicación comprobada, por rehusarse a presentar un examen y por mala conducta dentro o fuera del establecimiento. (ACUN, 1945c: Art. 14). Al estudiantado se lo vigilaba en las horas de permanencia en la Escuela y, al parecer, también fuera de ella; de otro modo, no se podría entender cómo las autoridades universitarias aplicaban sanciones por las irregularidades ocurridas al margen del plantel de estudios. Por otro lado, las sanciones por mala conducta se consideraban sólo para los estudiantes, pues los restantes miembros de la Escuela —director, profesores, músicos de la orquesta y portero— no recibían ningún tipo de amonestación por este concepto, si se toma en cuenta lo especificado en el reglamento.

Además de estas restricciones, los estudiantes no podían tocar en emisoras o en conciertos públicos sin la previa autorización del director, lo que quiere decir que se abocaban a obedecer las determinaciones de las directivas de la institución y limitar al máximo la participación en actividades particulares; además, se obligaban a asistir y tomar parte de los conciertos y demás eventos programados por las directivas de la Escuela o de la Universidad. La gratuidad de la educación que impartía la institución la facultaba para exigir a los alumnos la dedicación exclusiva.

Los estudiantes también se obligaban a rendir exámenes teóricos y prácticos, para medir su nivel de aprendizaje. Previa la confirmación de la asimilación de los contenidos de la asignatura, que no podía ser menor al 60% (calificación de 3.0), la institución les otorgaba los certificados y diplomas correspondientes. Esta parte del reglamento muestra que, si bien la Universidad no otorgó en sus comienzos el título profesional, certificaba los estudios que ofrecía por medio de la Escuela.

En relación con la orquesta, como ya se dijo antes, el reglamento establece que "... no es indispensable que los miembros de la Orquesta Sinfónica sean alumnos de la Escuela de Bellas Artes; en todo caso serán, escogidos entre los músicos de reconocida competencia, en los círculos musicales de la ciudad" (ACUN, 1945d: párrafo de Art. 23), lo que indica que, independientemente de que la Escuela pudiera o no suplir las necesidades de la orquesta con sus estudiantes y profesores, siempre se abrió la posibilidad para los músicos destacados, que no se hallaran vinculados a la institución. El incumplimiento a los ensayos y los conciertos se sancionaba con la cancelación de la inscripción en la orquesta por el período del año subsiguiente a la comisión de la falta.

La permanencia de Daniel Samudio en la dirección de la Escuela de Música no fue muy larga; no se ha podido precisar con exactitud su duración, pero se estima que no fue mayor a un año; las razones por las cuales fue tan corta su estadía obedecieron a las limitaciones económicas de la Escuela, ya que, como se vio, empezó en condi-





ciones muy precarias (*El Derecho*, 1950: s.n.). Lo sucedió el músico alemán Gerardo Gothelf, de quien se dice, venía huyendo de la guerra en 1939 y pertenecía al Partido Nacional-socialista.<sup>58</sup> Años más tarde, el periódico *El Derecho*, registró así la labor que desarrolló en la Escuela:

Era un músico de gran formación musical, especialmente en el área de historia de la música. Procedente de la entonces gran Nación Alemana, cuya escuela ostentaba en todas sus manifestaciones artísticas, se entregó íntegramente a sus labores artísticas en la escuela de música. Su juventud, entusiasmo, bondad y amor a sus discípulos fueron tan característicos que su recuerdo aún perdura. (1950: s.n.).



Orquesta Sinfónica de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño bajo la dirección de Luis G. Ponce, 1945. Concierto de theremín, interpretado por Gerardo Gothelf.

Gothelf estuvo al frente de la Escuela de Música hasta 1943 (ACUN, 1943a), año en que se encargó de la dirección general de la Escuela de Bellas Artes al pianista Manuel Grajales Reyes y en consecuencia, Gothelf volvió a su cátedra de historia de la música. Durante un año, Grajales debió realizar un trabajo extenuante, porque, además de dirigir las secciones de música y pintura, debía dar clases de teoría y dirigir las masas corales, labor por la que recibió una asignación salarial de \$200.00 (ACUN, 1943b). La prensa local reconoció las dotes del nuevo director del siguiente modo:

el temperamento artístico de nuestra juventud ha encontrado su expresión emotiva en el gran espíritu de Manuel Grajales Reyes, quien con apostolaria perseverancia y místico entusiasmo está haciendo de este centro de cultura musical y pictórica un verdadero templo suriano en donde se rinde culto a la belleza que es línea, color y sonido. (Ilustración Nariñense, 1942: 5).

58 Testimonio de Ignacio Burbano, quien lo trató personalmente por un período considerable de tiempo, hecho que permite tener certeza de la situación del músico alemán, en relación con su procedencia y su filiación al partido nazi.



En otro texto, se dice lo siguiente:

El profesor Grajales Reyes hizo estudios de música en centros europeos, y ha sabido representar a su Departamento en una forma encomiástica, en diversos lugares del país. Tiene además la virtud de ser pastuso, muy adentrado en la entraña de su pueblo natal, y es justo que se le estimule con puestos que sí sabe desempeñar a satisfacción general. (Ilustración Nariñense, 1943: 26).

Para la fecha de vinculación a la Escuela, a Grajales ya se lo reconocía en el ámbito nacional, como un destacado pianista, pues había desarrollado actividades musicales como concertista y docente en varias ciudades del país. Hasta donde se tiene conocimiento, trabajó en la Academia Departamental de Música en Bucaramanga y también en Cali, donde participó en la inauguración del Teatro Aristi, creado el 3 de febrero de 1950 (Aristizábal, 2011: 2). Además, se lo reconocía como director de orquesta y de coros. Los conciertos realizados por Grajales en el Paraninfo de la Universidad los recibía bien la sociedad pastusa, por la calidad de la interpretación y la escogencia de los repertorios (Ilustración Nariñense, 1943: 26).

En 1944, el gobierno departamental contrató al escultor boyacense Julio Vicente Abril Mayorga (1911-1979) para la dirección general de la Escuela de Bellas Artes, lo que permitió a Grajales encargarse únicamente de la dirección de la sección de música (ACUN, 1944). En la administración de Grajales se contrató a Elizabeth Mouschau como profesora de violín, residente en Pereira, al momento del nombramiento, este dato se conoce debido a que la Universidad le destina \$30.00 para que se trasladara desde esa ciudad hasta Pasto (ACUN, 1943c). Si se tiene en cuenta que, para estos efectos, ya se había vinculado a Ignacio Burbano, se puede suponer que la matrícula de estudiantes a este curso se habría incrementado mucho en 1944.<sup>59</sup>



El violín, además del piano, fue uno de los instrumentos con mayor demanda entre la juventud en la primera mitad del siglo XX, en especial entre el sexo femenino. Una de las más destacadas estudiantes de este instrumento fue Paulina Brando, a quien por sus adelantos como intérprete y docente, contrató la Universidad como profesora de violín y directora de la sección infantil (ACUN, 1942b).

Paulina Brando

**Fuente:** *Revista Ilustración Nariñense*,  
Nº 21, Mayo de 1927.

<sup>59</sup> No se ha podido establecer con precisión este dato, porque los registros de matrícula no se conservan en el Archivo de la Universidad.





También se destacaron varias de las hermanas del compositor Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941); la Orquesta Unión Social, que creó este músico hacia 1935, la integraron once violinistas mujeres, algunas de las cuales eran sus propias hermanas. (Bastidas, 2014a: 165).

Era muy frecuente que las damas de la alta sociedad tocaran este instrumento, así como el piano, la mandolina y, en ocasiones, la flauta travesa; también se les permitía que cantaran, escribieran y declamaran poesía. Respecto a la primera mitad del siglo XX, no ha sido posible encontrar registros que mostraran que las mujeres tocaran contrabajo, violonchelo, trompeta, tuba, trombón, clarinete, saxofón, o hubieran incurrido en la dirección de banda u orquesta.<sup>60</sup>

La educación musical que recibían estas jóvenes no tenía la intención expresa de capacitarlas para el desempeño laboral; las familias de rancio abolengo buscaban que sus hijas aprendieran a tocar los mencionados instrumentos para engrosar el conjunto de virtudes que ya poseían (belleza, abolengo, recato, gracia, elegancia, pulcritud, educación, obediencia, respeto, caridad cristiana); era un ornamento más para que honraran al futuro esposo y engalanaran el hogar. Estas damas tocaban en las reuniones de sus herméticos círculos familiares y sociales y en obras de beneficencia; es el caso de la pianista española Consuelo Anexy y la ya mencionada violinista Paulina Brando, quienes tocaban muy a menudo a beneficio de las clases menos favorecidas (Quintero, 1925: 20-21).

Después de la apertura de la Escuela de Música algunas mujeres empezaron a incursionar en el campo de la docencia como medio de percibir remuneración; algunas de esas mujeres que se vincularon, en diferentes momentos, a la planta docente de esta Escuela fueron: las pianistas Querube de Escrucería, Digna Escobar, Digna Paz Vallecilla,<sup>61</sup> Mercedes Pereira, Rosalía Paz y la española Dolores de la Rosa de Martínez; las violinistas María Medina, Paulina Brando y Elizabeth Mouschau; la cantante Alba Lucy López y las profesoras de teoría Aída Martínez Vélez y Margot V. de Espinosa.

La dirección de Grajales Reyes se extendió hasta 1945, año a partir del cual se nombró al ecuatoriano Luis G. Ponce (ACUN, 1945e: 57), durante la rectoría de Alberto Montezuma Hurtado. Ponce, un destacado director de orquesta, renovó la metodología de la enseñanza y amplió la oferta de formación instrumental, para cuyo efecto se vincularon el trompetista Lucio Feuillet, el violonchelista Néstor Cueva y el clarinetista Alfonso Ocaña, entre otros.

En 1946, la Escuela de Bellas Artes recibió un incremento considerable en sus recursos económicos. En el Acuerdo de Gastos de la vigencia de ese año, aparece el monto de \$17.774.80, un aumento del 33% respecto del presupuesto inicial. La situación de estrechez económica de la Escuela la comentaba muy a menudo la prensa

60 En las fotografías de la época, se puede evidenciar fácilmente esta apreciación.

61 Digna Paz heredó de su madre, la señora Agustina Vallecilla, el amor por el piano, porque ella también fue pianista.





local, de tal suerte que se cree que reinaba un ambiente de insatisfacción entre los músicos, hecho que los periodistas recogían en algunos de sus artículos, publicados en la *Revista Ilustración Nariñense* y el periódico *El Derecho*, entre otros; sin embargo, el incremento que recibió en dicha vigencia permitió pagarles mejor a los profesores e incrementar un poco el exiguo estipendio que recibían los músicos de la orquesta que, en este presupuesto, sube a \$1.50 por ensayo.

Al cumplir en 1948 los diez años de funcionamiento, la Escuela adelantaba sus procesos en medio de situaciones que, si bien no eran las mejores, resultaban alentadoras; su acción educativa congregaba a un buen número de los más importantes músicos de la ciudad, que combinaban esfuerzos con músicos de otras regiones del país y unos cuantos extranjeros, para sacar adelante este proyecto musical que le prestó un importante servicio a la ciudad y a la región. Pasto formaba parte de un pequeño grupo de capitales colombianas<sup>62</sup> que podía ufanarse de tener escuela de música, orquesta, banda, grupos de música de cámara, cantantes líricos, solistas en diferentes instrumentos y conciertos periódicos con repertorios variados.

El santandereano Rito Antonio Mantilla fue nombrado para dirigir la Banda Departamental en 1952, cargo que desempeñó paralelamente a la dirección de la Escuela y la orquesta. Para regentar estas dos últimas, se posesionó el 13 de diciembre de 1952, en la rectoría de Manuel Eduardo Román (ACUN, 1952). A juicio de quienes lo conocieron, Mantilla era un hombre sumamente organizado e incansable en el desarrollo de sus ocupaciones (Granja, 2015); debido a esta disposición y capacidad organizativa, pudo trabajar con la Banda, la Escuela y la orquesta, además de atender a un sinnúmero de actividades cívicas y sociales, que adelantó en los cuatro años que permaneció en la ciudad. Hasta su llegada, el pensum de estudios de la Escuela se circunscribía a la música occidental europea y los instrumentos sinfónicos, el *bel canto* y el piano, como era característico de las escuelas, academias y conservatorios del país; sin embargo, en su administración se produjo un cambio importante, puesto que creó la cátedra de cuerdas típicas (bandola, tiple y guitarra), indispensables para la interpretación de la música tradicional andina colombiana. La persona que se encargó de la enseñanza de estos instrumentos fue Plinio Herrera Timarán (ACUN, 1953), a quien, entonces, ya conocían nacionalmente como intérprete de la bandola y compositor de repertorios en este ámbito; Herrera Timarán fue el creador del Trío Nacional y la Lira Nariñense.

Rito Mantilla, como se lo conoce más comúnmente, inició los estudios musicales bajo la tutela de su padre, quien era clarinetista; tocó la trompeta en la Banda de la Policía Nacional entre 1940 y 1950, bajo la dirección de Dionisio González; al poco tiempo de haber ingresado en ella, se matriculó en el Conservatorio Nacional, en 1941, institución en la que cursó los estudios musicales básicos y parte de los del ciclo superior. Los más destacados profesores de los cuales recibió formación fueron: Gustavo Escobar

---

62 Entre otras ciudades, están: Bogotá, Popayán, Cali, Tunja, Medellín, Barranquilla, Cartagena, Bucaramanga e Ibagué.





Larrazábal, armonía; Otto de Greiff y Hernando Caro Mendoza, historia de la música; Demetrio Haralambis y María Rodrigo, armonía y contrapunto; Aimé Rossier, técnica vocal; José Roza Contreras, instrumentación para banda; Olav Roots, dirección de orquesta, orquestación y dirección coral; Fabio González Zuleta, contrapunto; Luis Antonio Escobar, formas musicales y composición; Dionisio González, trompeta; Gregoria Silva, violonchelo y Lucía Tosmi, piano complementario. Sus diferencias con las directivas y algunos docentes del Conservatorio lo llevaron a retirarse. (Bautista y Amado, 2006).<sup>63</sup>



Profesores de la Escuela de Música, 1954. Rito Antonio Mantilla en el centro de la fila de hombres; a su izquierda Gonzalo Rojas e Ignacio Burbano.

**Fuente:** *Revista Anales de la Universidad de Nariño*, N° 41 (noviembre 1954).

Este grupo de profesores, entre los cuales se encuentran varios compositores, transmitieron a Mantilla su conocimiento técnico y su concepción estética. Al interior del Conservatorio, esta concepción la cruzaba la alternación entre universalistas y nacionalistas -representada por los compositores Guillermo Uribe Holguín y Emilio Murillo respectivamente-, disensión que se había librado desde los comienzos del siglo y que, para la década de 1940, se hallaba en plena vigencia. A partir de este influjo, Mantilla estableció un sincretismo que le permitió orientar su trabajo musical en las diferentes facetas que desarrolló: en la composición, se aprecia lo europeo en su vals vienés *América*, lo tradicional andino en el pasillo *Ensueño* y la tendencia nacionalista —aquella que

---

63 Estos autores, presentan una detallada biografía de Rito Mantilla, en la que se destaca su permanencia en Pasto, entre 1953 y 1957.



buscaba inspiración en la música ancestral— en sus trabajos *Tierra adentro* y *Látigo, sudor y látigo*. Estas dos obras parten de un componente temático pentatónico del folclor de las etnias indígena y negra, que recogieron Daniel Samudio y Esteban Cabezas, respectivamente.

Con este acervo, llegó Mantilla a la dirección de la Escuela, la Banda Departamental y la orquesta. En el tiempo en que dirigió la Escuela, se produjeron importantes cambios; entre otras cosas, aumentó considerablemente el número de estudiantes, que era bajo en ese momento; regularizó el pensum de estudios de la Escuela, al establecer sus niveles y ciclos de duración; logró, al igual que en la Banda, el incremento de sueldos para los docentes; consiguió, además, que la dirección de la Escuela y de la orquesta, que hasta entonces la realizaba una misma persona, la asumieran músicos diferentes, para alivianar la carga laboral, hecho que ocurrió a partir del 9 de octubre de 1957 (ACUN, 1957a). La asignación mensual que se fijó para los directores de las dos dependencias fue de \$700.00 y \$500.00 respectivamente, sueldos más atractivos para quienes, en lo sucesivo, se encargaron de estas labores. Dentro de la nueva disposición, Alfredo Verdugo Villota fue el primer director de la Escuela (ACUN, 1957b: 258) y Heriberto Morán el primero que regentó la orquesta (ACUN, 1957c), actividad que desarrolló en concomitancia con la dirección de la Banda Departamental, cargo para el cual lo contrataron en el mismo año.

Para dar una idea aproximada del desarrollo musical alcanzado por la Escuela y la orquesta en el período de Mantilla, conviene aludir a un Festival que organizó con el propósito de celebrar los 200 años del nacimiento de Mozart (1756-1791), evento que se realizó entre el 25 y el 30 de enero de 1956. A lo largo de los seis días que duró el Festival, los diferentes solistas y agrupaciones presentaron repertorios para piano, cuarteto de cuerdas, orquesta sinfónica, banda y otros formatos. En el recital de clausura —precedido por una conferencia sobre la vida de Mozart, dictada por Karl Mautner, vicecónsul de Austria— se interpretó la obertura de la *Flauta mágica*, la *Pequeña serenata en G*, el *Cuarteto en A*, KV. 464 y el *Concierto para piano y orquesta en Eb*, KV. 428. Las principales solistas fueron las pianistas Querube Sosa de Escruería y Digna Paz Vallecilla (Bautista y Amado, 2006: 31-32).

Considerando que el montaje de la obra mozartiana requiere mucha madurez musical, este Festival evidencia que el desarrollo técnico e interpretativo alcanzado por los estudiantes y los profesores que integraron las diferentes agrupaciones era considerablemente alto. Es indudable que el trabajo de Mantilla tuvo que ver mucho con este adelanto, porque dicho festival se realizó tres años después de su vinculación a la dirección de la Escuela, tiempo en el que realizó un trabajo pedagógico intenso. El gusto por el clasicismo y romanticismo germanos, si bien no era el único punto de referencia estética de la Escuela, se puede decir que constituyó una tendencia predominante, evidente en el grueso de los repertorios que se conservan en el archivo del Programa de Música actual.

Para continuar con detalle en las actividades de la Escuela, a finales de la década





de los años cincuenta, en la administración de Alfredo Verdugo Villota como director, se produjo un interesante intercambio entre esta y los Conservatorios Antonio María Valencia y el Conservatorio de la Universidad del Cauca, para el que el Alma Mater dispuso importantes partidas presupuestales (ACUN, 1959a). Muchos estudiantes y profesores fueron enviados a estas instituciones para participar en diferentes actividades musicales, tales como conciertos corales, orquestales y de música de cámara; del mismo modo, se desplazaron profesores de estos conservatorios hasta Pasto, con el fin de realizar actividad musical conjuntamente con los estudiantes y profesores de la Escuela. En mayo de 1959, visitaron la ciudad los músicos Kurt Bieler —subdirector del Conservatorio Antonio María Valencia—, Isabel de Bieler y Colombia Mejía, quienes realizaron conciertos con la sinfónica.

En el marco del convenio celebrado entre la Escuela y los dos conservatorios mencionados, denominado Plan de Unión de los Conservatorios del Sur, la Universidad creó un programa de becas destinado a favorecer a los dos alumnos de último año, con el mayor promedio de calificaciones, para que adelantaran estudios en el Conservatorio Antonio María Valencia. El valor de cada beca se estableció en un monto de \$100.00 mensuales, destinados a la manutención de los estudiantes en la ciudad de Cali durante dos años. Los beneficiarios de las becas se obligaban a volver a la Escuela para desempeñarse como sus profesores por un mínimo de cuatro años, en las mismas condiciones salariales y disciplinarias de los demás profesores (ACUN, 1959b). Esta medida evitaba que los becarios aceptaran trabajos en otras ciudades o salieran del país con fines laborales o de estudio. La disposición, si bien era limitante y coercitiva, también aseguraba la contratación de los egresados, por lo menos para los siguientes cuatro años.

Entre 1957 y 1959, se vinculó a un buen número de profesores, entre los que se cuentan: Heriberto Morán Vivas (director de la orquesta), Julio Zarama Rosero (flauta), Alba Lucy López (canto), Humberto Chaves (solfeo), Bernardo Patiño (solfeo), Alfonso Jurado (teoría), Lucio Feuillet (trompeta), Plinio Herrera (oboe, cuerdas típicas, contrabajo); los pianistas Mercedes Pereira, Digna Paz, Rosalía Paz, Gonzalo Rojas y Luis Antonio Bastidas y los violinistas Jesús Burbano, Luis Onofre e Ignacio Burbano.<sup>64</sup> El alto número de profesores de piano y violín, en relación con las otras materias, indica que la demanda por estos instrumentos era considerable, toda vez que estas clases no eran individuales, sino grupales.

En los primeros años de la nueva década, se produjeron cuatro nombramientos que, debido a la alta formación musical de los profesores, conviene relacionar, porque son muy importantes para la historia de la Escuela; ellos fueron: el italiano Florio Croce (oboe, solfeo, canto) (ACUN, 1962b), quien fue nombrado director de la Banda Departamental por el gobernador; Luis Pazos Moncayo (fisarmónica o acordeón de concierto) y los españoles Dolores de la Rosa (piano) y Carlos Martínez (violín). Pazos Moncayo

---

64 Estos músicos aparecen nombrados mediante diferentes Actas, entre 1957 y 1959.



procedía de una familia en la que la música no era un simple pasatiempo; ingresó a la Escuela cuando tenía 17 años y, debido a su constancia y dedicación, logró alcanzar el título de profesor tan sólo en dos de los cinco años que duraba el programa, título que le otorgó la Universidad como Profesor en Música y Fisarmónica Clásica.

En 1970, Pazos intervino en un concierto en Inravisión, con repertorio académico y, al año siguiente, ingresó a estudiar al Conservatorio Nacional, donde fue alumno de Olav Roots, Otto de Greiff, Julio Sánchez Reyes, Federico Neuman y Hernando Caro Mendoza; además, estudió acordeón en la Escuela Barbieri de Buenos Aires, durante una temporada de seis meses; participó en varios concursos nacionales e internacionales en los que obtuvo importantes reconocimientos. En Vichy, Francia, el último de los lugares en los que concursó, ganó una beca para estudiar en el Conservatorio de Moscú; sin embargo, debió declinar este ofrecimiento por problemas de salud en su columna, quebrantos que lo llevaron a abandonar el acordeón definitivamente (Pazos, 2015). El mérito de Pazos Moncayo no radica en el hecho de haber sido profesor en la Escuela, por una corta temporada de nueve meses, sino en su calidad de estudiante sobresaliente (ACUN, 1963).

Dolores de la Rosa, una consagrada pianista egresada del Conservatorio de Madrid, y Carlos Martínez, violinista de la Radio y Televisión Italiana, se vincularon a la Escuela por intermediación de Alfredo Verdugo que, para entonces, fungía como su director. La contratación de estos dos músicos es prueba de que la Escuela pasaba por su mejor momento y que las directivas de la Universidad se habían comprometido mucho con sus procesos. El contrato se firmó por ocho años, con un sueldo inicial, para cada uno, de \$1.200.00 (ACUN, 1962c) con un incremento anual del 20%, de tal suerte que, según lo estipulado en el Acuerdo de Gastos de 1965, para ese año la asignación se había duplicado y alcanzado el monto de \$2.520.00, salario que era casi el doble de la remuneración que percibía el Director de la Escuela, quien devengaba \$1.300.00 (ACUN, 1965a). Para su traslado desde Madrid hasta Pasto, en 1961, el Consejo Directivo autorizó una partida de U.S. \$300, equivalentes a \$600.00 colombianos de entonces (ACUN, 1961b). La vinculación de los esposos Martínez muestra que existía una clara intención de apoyar la formación superior en estos instrumentos, puesto que la Escuela sólo ofrecía, en piano y violín, los cursos preparatorio, elemental y medio.

Alfredo Verdugo Villota (1926-1993) sucedió a Rito Mantilla en el cargo de la dirección en 1957, cuando este renunció para ir a trabajar a la Universidad del Cauca. Verdugo fue uno de los directores de la Escuela con mayor preparación académica, porque no sólo se desempeñó en el campo de la música, sino también en la jurisprudencia, profesiones que ejercía simultáneamente. En la Facultad de Derecho, dictó Introducción al Derecho y en la Escuela de Música se desempeñó en las materias de teoría, solfeo, armonía e historia de la música, desde 1949 hasta 1962 (ACUN, 1949; ACUN, 1962d); además, la dirigió entre 1957 y 1961, año en que lo nombraron Secretario General de la Universidad, y fue reemplazado por Bertha Eraso de Roa, quien se desempeñaba como Secretaria de la Escuela (ACUN, 1961c), aunque Verdugo Villota regresó nueva-





mente a la dirección a partir del 25 de enero del siguiente año (ACUN, 1962e). Dentro de los muchos cargos administrativos que ocupó, también fue Decano de la Facultad de Educación y rector del Alma Mater. Su labor en beneficio de la Escuela permitió que consolidara muchos de sus procesos y llegara a ocupar uno de los primeros lugares en el territorio nacional. Cuando el Consejo Superior suspendió las actividades de este centro de estudios musicales, Verdugo buscó por todos los medios mantenerlo abierto; sin embargo, las presiones políticas resultaron mayores a sus fuerzas.

En la dirección de Verdugo Villota se creó la Escuela de Danzas Folclóricas (en 1960), que funcionó bajo la dirección de Alfonso Rodríguez Rosso, habiendo contado con los servicios de Gonzalo Rojas como su pianista acompañante. Esta dependencia funcionó en las mismas instalaciones de la Escuela de Música y, como contraprestación, debía recibir 20 estudiantes de la Universidad, quienes debían pagar \$20.00 para efectos de matrícula (ACUN, 1961d). Verdugo fomentó el intercambio no sólo con los Conservatorios de Popayán y Cali, sino también con el Conservatorio Nacional de Quito, ciudad en la que adquiría instrumentos, partituras, métodos de estudio y demás elementos necesarios para la práctica musical (ACUN, 1962f).



Alfredo Verdugo Villota, 1985  
**Fuente:** Patricia González

El apogeo de la Escuela tiene su punto culmen hacia 1963, cuando empieza un proceso gradual de desarticulación, que llevó a su cierre en 1965. Quienes vieron de cerca lo ocurrido señalan que empezaron a generarse discrepancias entre las directivas universitarias y los profesores de la Escuela y situaciones conflictivas en su interior, como las que se presentaron en la Escuela de Pintura entre un sector de profesores y su dirección,<sup>65</sup> según lo muestran las Actas del Consejo Superior (ACUN, 1965b). El segundo semestre de 1963 presenta algunos síntomas que permiten colegir

---

65 Entrevista a Gerardo Cortés Moreno, 7 de junio de 2015. Cortés Moreno sostiene que, efectivamente, se presentaron discrepancias entre Claudio Pascuaza, que era profesor de la Escuela de Pintura, y su director, Arnulfo Guerrero.



que desde este año se dio inicio al desmonte de la Escuela; a partir de octubre, no se presentan más vinculaciones de profesores y el año siguiente sólo se produjo un nombramiento, el de Alfredo Verdugo como profesor de teoría.

Desde el momento de la posesión de Alfonso Ortiz Segura en el cargo de la rectoría, el 11 de enero de 1965 (ACUN, 1965c), la Escuela inició la recta final de su cierre. La primera acción que realizó el nuevo rector fue la solicitud al Consejo Superior para que se le delegara el estudio de la cancelación del contrato de Carlos Martínez y Dolores de la Rosa, los músicos españoles (ACUN, 1965d). El contrato de los esposos Martínez, el más oneroso de la Escuela, tenía un agravante adicional, como ya se dijo, el porcentaje de aumento anual del 20%, situación que preocupaba al rector y que, por todos los medios, trató de contrarrestar hasta lograrlo. En la sesión del Consejo Superior del 1º de marzo del mismo año, se debatió lo relativo al aumento, del siguiente modo:

En atención a la comunicación de los señores profesores Carlos Martínez y Dolores de la Rosa de Martínez, y con relación a la duda que en ella plantean el Consejo Superior de la Universidad, estudiado el literal a) del contrato de prórroga suscrito entre los citados profesores y la Universidad, encuentra que inequívocamente, se convino la remuneración de \$1.800,00 por todo el término del valor del contrato y que el aumento anual de 20% a partir del vencimiento de los dos primeros años, debe hacerse en consecuencia con fundamento en la única remuneración convenida que se repite es de un mil ochocientos pesos mensuales. (ACUN, 1965e).

Al parecer, no resultó posible llevar a cabo esta determinación, porque el aumento efectivo se hizo sobre una base salarial superior; el nuevo salario de los profesores españoles, que aparece en el Acuerdo de Gastos de 1965, alcanzó el monto de \$2.520.00 y no de \$2.160.00, como quería el Consejo Superior. En suma, este contrato se terminó aproximadamente a la mitad de su tiempo estipulado; sin embargo, la Universidad debió indemnizar a los músicos con los montos restantes (Pazos, 2015). A pesar de la elevada cuantía de la indemnización, Ortiz Segura logró suspender a los músicos españoles y, con ello, todos los demás gastos de la Escuela de Música, la cancelación de estos contratos fue el primer paso para lograr su desarticulación. La declaración de insubsistencia de los restantes profesores no constituía ningún problema legal para la Universidad, porque prestaban sus servicios como “profesores externos” y su remuneración dependía del número de grupos que estuvieran a su cargo, lo que era, en algunos casos, muy inestable debido a problemas como la deserción y la baja demanda para algunas de las materias.

El desarrollo de las carreras ofrecidas por la Universidad, en las décadas del cincuenta y sesenta, fue exponencial, en especial el Instituto Técnico Agrícola, dependencia que, en tiempos de la decanatura de Luis Eduardo Mora Osejo (ACUN, 1961e)<sup>66</sup>

---

66 El nombramiento de Mora Osejo se llevó a cabo el 23 de diciembre de 1961. No obstante, la posesión se efectuó el 8 de febrero de 1962.





alcanzó tal proporción que consumía el 34.67% del presupuesto general de la Universidad (ACUN, 1965f).<sup>67</sup> Para plantear sólo un ejemplo, el sueldo del profesor de biología era de \$5.000.00, apenas \$100.00 por debajo del salario del rector. Le seguían la Facultad de Ciencias de la Educación, la Facultad de Derecho y el Instituto Electrónico de Idiomas; este último requería la contratación de profesores extranjeros y la compra de equipos de avanzada tecnología para el desarrollo de las clases.

Todas las dependencias académicas de la Universidad, con excepción de la Escuela de Bellas Artes, estaban inscritas en Facultades o Institutos, con una estructura administrativa muy sólida y tenían profesores de dedicación exclusiva, nombrados a término indefinido. La Escuela de Bellas Artes fue dependencia de la rectoría a lo largo de toda su existencia y, al ser, como era esta, un ente administrativo y no académico, su funcionamiento sufría el determinismo de la formación profesional del rector de turno que, para el caso de Ortiz Segura, era el de las Ciencias Naturales. Sumada a estos antecedentes, la crisis presupuestal que se presentó en 1965 como consecuencia del elevado costo de las Facultades e Institutos antes mencionados,<sup>68</sup> condujo a considerar como única alternativa la eliminación de las dependencias más débiles, que fueron las escuelas de música y pintura.

El rector Ortiz Segura, en la búsqueda de la justificación para clausurar la Escuela de música, encontró, la que debió parecerle la razón perfecta. Quienes estuvieron cercanos a los momentos de este episodio sostienen que su argumentación fue —palabras más, palabras menos— la siguiente: la Escuela de música, a pesar de que lleva muchos años de funcionamiento, aún no ha producido los Beethoven y los Mozart que, se supone, debía producir,<sup>69</sup> palabras que recogió el Consejo Superior de la Universidad en el Acuerdo 35 del 8 de septiembre de 1965, documento en el que se considera que:

las Escuelas de Música y Pintura en sus largos años de funcionamiento, han cumplido en forma mínima con los fines y aspiraciones propuestos en las reglamentaciones que les dieron vigencia (...) los Programas Académicos, la heterogeneidad del alumnado y aún la falta de profesores, hace que dichas dependencias no se adapten lo suficiente a las necesidades artísticas y culturales de establecimientos similares (ACUN, 1965g).

El Consejo Directivo, en cabeza de Ortiz Segura, en reiteradas ocasiones reco-

---

67 El presupuesto general de la Universidad, para la vigencia de 1965, era de \$6.284.687.10, de los cuales el Instituto Técnico Agrícola utilizaba \$2.178.698.86.

68 En las Actas de las sesiones del Consejo Superior, del año 1965, el rector Alfonso Ortiz Segura pide, en repetidas ocasiones, autorización para solicitar préstamos al Banco de Colombia, con el fin de que se pudieran pagar los sueldos de los profesores y empleados.

69 Testimonio de José Guerrero Mora (1943-2013), profesor del Departamento de Música de la Universidad de Nariño. José Guerrero Mora fue testigo ocular del cierre de la Escuela de Música en 1965 y conoció los pormenores. Con José Guerrero Mora, a lo largo de 42 años de amistad, sostuvimos múltiples conversaciones.





mendó al Consejo Superior la reorganización de la Escuela de Bellas Artes. Dicha reorganización intentaba separarla de la rectoría, para anexarla a una Facultad con el perfil adecuado que la pudiera albergar y la única que se acercaba medianamente era la Facultad de Ciencias de la Educación que, sin embargo, adelantaba programas de formación profesional, mientras que la Escuela de Bellas Artes, si bien ofrecía un título de Profesor en Música, era un certificado de estudios más que un título universitario; además, su Plan de estudios no tenía un componente psicopedagógico que pudiera acercar los Programas de música y pintura a los que ofrecía dicha Facultad.

Por medio del Acuerdo atrás mencionado, el Consejo Superior determinó que, en adelante, las escuelas de música y pintura se agruparan en el Departamento de Artes de la Universidad, como una dependencia de la Facultad de Ciencias de la Educación, lo que se entiende como una intención genuina de darle continuidad a la Escuela, salvo por un detalle: el Consejo decidió que "... mientras se organiza el Departamento de Artes, suspéndese el funcionamiento de las Escuelas de Música y Pintura de la Universidad y suprímense los cargos de Director y Secretario de las mismas" (ACUN, 1965h).

A pesar de que el Consejo Superior comisionó al Consejo Académico de la Facultad de Ciencias de la Educación para que, en un tiempo "prudencial", presentara para su aprobación el Proyecto Orgánico del Departamento de Artes; la suspensión de las actividades de las Escuelas y la supresión de los cargos de los directivos, trajo como consecuencia directa su desaparición. Si la intención de crear este nuevo ente administrativo hubiera sido real, las Escuelas debieron permanecer abiertas para que se realizara la labor de reestructuración, con utilización de sus recursos administrativo, docente y estudiantil.

Una vez cerrada la Escuela de Bellas Artes se crearon dos Comisiones conformadas por el rector Ortiz Segura, Pablo de Arma y Gerardo Cortés Moreno, para la Escuela de Pintura, y los dos primeros y Alfredo Verdugo Villota, para la Escuela de Música. Sostiene Cortés Moreno (2015), que estas Comisiones jamás se reunieron, por lo tanto, las escuelas se cerraron y, según palabras de Luis Pazos Moncayo (2015), no valieron las protestas de la ciudadanía y las de los músicos.

## **2. Participación social en la Escuela de Música.**

La participación social en la Escuela de Música fue amplia, pero no se puede afirmar que en ella tuvieran cabida mayoritariamente las clases populares. El cultivo de la música se daba en todas las clases sociales, pero sólo los sectores de mayor rango social y económico poseían los medios para importar instrumentos y música escrita y grabada, proveniente del extranjero. Las clases menos favorecidas no tenían otra opción que acudir a los instrumentos de fabricación local, como las cuerdas típicas, con los cuales integraban pequeñas agrupaciones, con músicos que, en general, aprendían de modo empírico. Cuando deseaban tocar un instrumento de viento, debían buscar el ingreso como aprendices a una banda, en la que el gobierno le suministraba





dicho instrumento en calidad de préstamo, con la condición de que tocaran en ella, una vez alcanzado el nivel para hacerlo.

En la primera mitad del siglo XX, las más importantes orquestas que existieron en la ciudad como la Unión Musical Nariñense, la Haendel y la del Teatro Imperial, entre otras, las constituyeron miembros de las familias de las élites sociales. Estas agrupaciones, las dirigió el compositor y pianista José Antonio Rincón, miembro de una de las familias de mayor reconocimiento social de la ciudad. Al respecto, en la Revista Ilustración Nariñense se registra un concierto ofrecido por una de las tantas agrupaciones que dirigió Rincón, en los siguientes términos: “[en] cuanto a orquestas ninguna alcanzó tanta categoría como la que formó el Profesor José Antonio Rincón con 40 artistas de la alta clase social pastense para conmemorar la fecha centenaria de la muerte del Libertador (1930)” (Pérez, 1953: 6). Este texto permite aseverar que la alta sociedad de la ciudad participaba ampliamente de los procesos musicales académicos, situación que tuvo derivas, como la que se menciona a continuación.

Como se recordará, la Escuela de Bellas Artes se separó de la Escuela de Artes y Oficios al poco tiempo de haberse creado; esta última, a medida que avanzaba la primera mitad de la década de los años cuarenta, empezó a debilitarse hasta que, al final, desapareció. Esta escisión, que se produjo en 1939, se relaciona con aspectos relativos a la expresión y creación artística; sin embargo, en el fondo, tiene una honda vinculación con situaciones sociales que hunden sus raíces en el pasado medieval. Las artes liberales del *Trivium* (gramática, dialéctica, retórica) y del *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), llamadas así porque las practicaban hombres libres, se oponían a las artes mecánicas, realizadas por esclavos. Este esquema se reprodujo en la Colonia y, para el caso de Pasto, pasó sin sufrir mayores cambios a los tiempos de la República, de tal suerte que las Artes Liberales, entre ellas la música, continuaron siendo patrimonio de la élite criolla blanca, mientras las mecánicas siguieron relegadas a los negros, indígenas y mestizos.

En concordancia con lo anterior, las Escuelas de Artes y Oficios se crearon para las clases marginales y a ellas se dirigió la que acogió la Universidad en 1935; ahora bien, si las clases altas locales enviaban a sus hijos a la Escuela de Bellas Artes, al considerar la marcada diferenciación social que dominaba en la ciudad, no se interesarían ni mínimamente en que sus vástagos se juntaran con las clases marginales. Quienes fueron alumnos de la Escuela dan fe de la existencia de una marcada condición clasista a su interior, en la que se evidenciaba la discriminación de aquellos que no pertenecían a las familias de abolengo de la sociedad de entonces o que tuvieran apellidos indígenas.

Entonces, la Escuela, como parte de los Aparatos Ideológicos de Estado de los que hablara Louis Althusser (2003), cumplió muy bien su papel de reproductor del *statu quo* de las relaciones sociales, lo que permitió la escisión entre clases sociales para conservar los abolengos, la hegemonía política y los privilegios de que disfrutaban las élites. Esta situación se propició al interior de la Universidad de Nariño como fruto de



la prevalencia de los principios conservadores de la Iglesia católica. Al respecto, dice Pablo Santacruz que "... la escuela primaria y secundaria, la Universidad de Nariño y, en general, la institucionalidad educativa, constituyeron instancias de reproducción de la formación social vigente en la región, en un papel de subordinación ante la Iglesia Católica" (2011: 220).

Por otro lado, la intención de las élites sociales de acercar su descendencia a la música no era proporcionarles un campo de formación con perspectivas laborales; en la sociedad pastusa de entonces, a quien derivara su sustento del ejercicio musical se lo asociaba, muy a menudo, con la ingesta de alcohol y con mundos nocturnos, que la Iglesia repudiaba. La música no se consideraba una profesión, sino un distintivo de clase. Las élites buscaban, simplemente, que sus hijos aprendieran a tocar los instrumentos y a cantar, para que pudieran participar de las veladas sociales que se realizaban a menudo. En cuanto a las mujeres, la instrucción musical se destinaba a engrosar el conjunto de virtudes, algo así como una gala adicional que las tornara más elegibles, en el proceso de consecución de un esposo. Un microtexto de la Revista Ilustración Nariñense, en el que se destaca la unión matrimonial de Jorge Rosero Rivera con la pianista y compositora María de la Cruz [Maruja] Hinestrosa, permite ejemplificar esta situación:

Se unieron con los sagrados vínculos del matrimonio el inteligente caballero señor doctor Jorge Rosero Rivera con la encantadora Srta. doña María de la Cruz Hinestrosa. Lleva el doctor [Rosero] Rivera como patrimonio a su nuevo estado una sólida preparación científica y práctica que le permiten hacer frente a todos los problemas de la vida, pues nos consta que fue el estudiante más aprovechado que en su tiempo tuvieron los Reverendos Padres Jesuitas. Concluidos sus estudios secundarios marchó a España donde coronó su carrera de Mecánico-Electricista. A María de la Cruz le sonrío juventud, belleza y espiritualidad, junto a una sólida preparación artística que harán las delicias del hogar. Reciban nuestros parabienes. (Ilustración Nariñense, 1937: 33).

Los aportes que hacen los esposos a la nueva sociedad conyugal son, por un lado, la ciencia y, por otro, la belleza, la espiritualidad y la música, combinación que no deja de ser interesante, si no fuera porque la ciencia la representa una profesión rimbombante, y lo femenino se asimila simplemente, a los atributos físicos y anímicos; en este orden, la música no es más que una simple cualidad dentro del conjunto de aportes que hace la mujer a la constitución del hogar, entre los que figuran otros, como cocinar, bordar y lavar ropa. Sin embargo, algunos miembros de las clases altas, tanto hombres como mujeres, ejercieron profesionalmente la música y validaron con ello una práctica que, con el transcurso del tiempo, ha adquirido otras características, de tal suerte que en la actualidad, la Licenciatura en Música se constituye en una de las carreras más importantes de la Universidad de Nariño. Maruja Hinestrosa y José Antonio Rincón, son ejemplos arquetípicos de esta situación, puesto que fueron, en su época, destacados pianistas y compositores en el contexto de la ciudad y la región.



### 3. Métodos de enseñanza empleados en la Escuela de Música.

Una de las principales características de la formación académica, es la enseñanza metódica. A lo largo de gran parte de la Historia de la educación musical en Occidente, se han utilizado manuales para el aprendizaje de los instrumentos, la cualificación de la voz, el estudio de la armonía, el contrapunto, la morfología, etc. Estos textos, al posibilitar el rápido desarrollo técnico, permitieron a su vez, el progreso de la música. En estos manuales se compendia y sistematiza la experiencia de los pedagogos, en un ordenamiento que permite guiar el aprendizaje a través de pasos secuenciales y progresivos. Desde la aparición del *Discours de la méthode* de René Descartes en 1637,<sup>70</sup> se ha configurado una amplia metodología con diferentes enfoques y escuelas que, con el paso del tiempo, se ha convertido en una herramienta imprescindible para el ejercicio docente en el aula de música.

La Escuela de Música de la Universidad de Nariño no se mantuvo al margen de esta tendencia mundial. Los documentos sobrevivientes, hoy depositados en el archivo del Programa de Música de esta institución, dan muestras de la utilización de diferentes métodos, tanto para el aprendizaje del solfeo como de los instrumentos, específicamente de piano y violín. Son ejemplos del primer caso, los 3 volúmenes del conocido método del compositor y educador francés Adolphe Danhauser (1835-1896), titulado *Solfeo de los solfeos. Nueva edición de los solfeos para voces de soprano con acompañamiento de Piano*; editados por H. Lemoine y G. Carulli. Dos de los volúmenes los publicó, para uso en Sudamérica, la Ricordi Americana con sede en Buenos Aires, Argentina (1942) y se los adquirió para la Escuela de Bellas Artes —según los sellos que aparecen en la portada de los textos, por medio de la Librería Ibero-Americana de Quito—; el tercero, un texto más antiguo (1913), lo publicó la editorial original, la Compañía Lemoine con sedes en París y Bruselas; la Universidad lo compró, por medio del Almacén de Música de Feraud Guzmán, de Guayaquil, Ecuador. Estas adquisiciones, como se verá más adelante, fueron muy frecuentes, lo que lleva a colegir que existió una estrecha relación, en aspectos culturales y comerciales, entre la ciudad de Pasto y el vecino país.

El *Solfeo de los solfeos* es un amplio método, que se compone de 34 volúmenes, en los cuales se puede apreciar una minuciosa gradualidad, que lleva al estudiante desde los fundamentos del solfeo en clave de sol hasta las obras de compositores antiguos y modernos. De estos 34 volúmenes, sólo se ha encontrado tres de ellos: 1<sup>A</sup>, 3<sup>A</sup> y 3<sup>B</sup>, hecho que no significa que fueran los únicos que se estudiaron en la Escuela

---

70 La secuencialidad y progresión de los métodos musicales se originan en las cuatro reglas del método racional de René Descartes, plasmadas, en forma muy clara y sucinta, en el célebre *Discurso del método*; la segunda, tercera y cuarta reglas se aplican casi que en forma literal en los manuales diseñados para el aprendizaje de la música desde el siglo XVIII: la subdivisión de la dificultad para que se la pudiera resolver con mayor facilidad, llevar el orden desde lo más simple a lo más complejo y revisar en forma exhaustiva para estar seguros de no haber omitido nada. René Descartes. (1993). *Discurso del método*. Barcelona: Altaya, 25-26



y, de ellos, el más estudiado fue el primero; las huellas dactilares que presentan sus páginas muestran que este texto se trabajó por lo menos hasta la página 131 —correspondiente al ejercicio 176— cuando inicia la presentación de los cantos de Augusto Panseron (1796-1859), punto en el que ya no se observan las mencionadas huellas. Hasta dicho ejercicio, el estudiante ha abordado las tonalidades de C, G, F, Bb y D, con sus relativas menores; las melodías —que, además, tienen acompañamiento de piano— incluyen dificultades básicas, como la entonación de grados conjuntos, intervalos de tercera, cuarta, quinta y octava, ascendentes y descendentes, y ritmos de negra, corchea, tresillo, negra con puntillo y saltillo, como los más comunes.

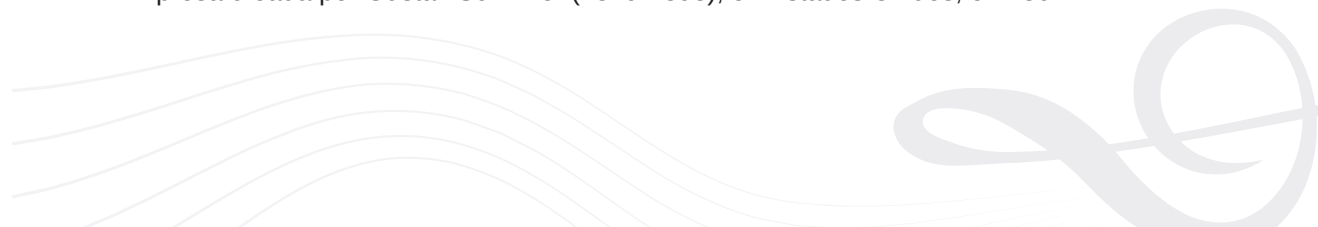
Los volúmenes 3<sup>A</sup> y 3<sup>B</sup> no presentan señales de uso, sus páginas están impolutas y sólo presentan la tonalidad amarillenta propia del envejecimiento natural del papel. En estos volúmenes, se puede apreciar una rítmica más compleja, modulación a tonalidades cercanas, interválica diversa, claves de Do en diferentes líneas y fragmentos de obras de compositores como Johann Christian Bach (1735-1782), Alessandro Scarlatti (1659-1725), Johann Sebastian Bach (1685-1750), entre otros. El que estos textos no presentasen señales de uso no significa que no se estudiaran, puede inferirse que no estuvieron disponibles para el alumnado.

En relación con la metodología pianística, los textos más utilizados fueron: *El pianista virtuoso*, del compositor y pedagogo francés Charles-Louis Hanon (1819-1900) (Rojas, 2015),<sup>71</sup> cuyo Método Hanon, como se lo conoce más comúnmente, contiene 60 ejercicios para mejorar la velocidad, precisión, agilidad y fortaleza en los dedos y muñecas; también se utilizó el *Método práctico para principiantes del pianoforte*, opus 599, del compositor, pianista y pedagogo austriaco Carl Czerny (1791-1857), que había contado entre sus profesores a célebres compositores de la época clásica, como Muzio Clementi (1752-1832), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Antonio Salieri (1750-1825) y Ludwig van Beethoven (1770-1827), y como sus alumnos a Franz Liszt (1811-1886). Los trabajos sobre metodología pianística, de Czerny, mantienen plena vigencia en la actualidad, debido a que se originaron en el período clásico-romántico, época en la que la escuela de este instrumento alcanzó gran desarrollo y, por ello, dichos trabajos persiguen, entre otras finalidades, el virtuosismo.

Se ha encontrado en el archivo de la universidad, un ejemplar de este método, editado por G. Schirmer, de Nueva York,<sup>72</sup> publicado en 1893 y distribuido en Colombia, según su sello, por el almacén de música de Amelia Conti, de Bogotá; el estado de deterioro del ejemplar demuestra su utilización; al parecer, se estudiaron los cien ejercicios que contiene. Otro texto sobreviviente es el *Método para piano, teórico práctico y recreativo*, de Anton Schmoll (1841-1925), manual que cuenta con cinco partes, de 30 lecciones cada una, de las que sólo se ha encontrado la primera. La finalidad de

71 Pedro Rojas (nacido en 1949), fue alumno de piano de la Escuela de Música y estudió con Digna Paz, Noro Bastidas y Dolores de la Rosa. Da fe de la utilización de los métodos aquí descritos y referenciados.

72 Empresa creada por Gustav Schirmer (1829-1893), en Estados Unidos, en 1861.





este manual es proporcionar al estudiante un aprendizaje gradual y atrayente, para formarlo en la lectura musical, el estilo, el manejo del mecanismo e iniciarlo en las bases de la armonía. (Schmoll, s.f.).

Otros textos que se estudiaron en la Escuela fueron: el *Metodo per lo studio del pianoforte* del italiano Beniamino Cesi (1845-1907), que busca la igualdad rítmica, la precisión en los saltos y el fortalecimiento de la muñeca (Cesi, 19??); los *Ejercicios preparatorios*, opus 16, de Aloys Schmitt, curiosamente copiado a mano y en una sola línea melódica (Schmitt, 18??) y el *Libro de Anna Magdalena Bach* (que si bien no se considera un método en el sentido estricto, su carácter pedagógico permitió que se utilizara para la enseñanza inicial del instrumento); la variedad de sus ritmos y la belleza melódica hacen de este texto algo muy apreciado por los estudiantes de piano. (Bach, s.f.).

Se sabe que los manuales para la enseñanza del violín se inscribieron en diferentes escuelas y tendencias, porque fueron muchos los profesores que tuvieron a su cargo esta materia; sin embargo, en el archivo se encontró el *Bogenstrich Übungen*, del violinista checo Otakar Ševčík (1852-1934), que fue profesor del Conservatorio de Praga y se lo considera el “prusiano del violín” por la excesiva mecanización planteada en la técnica de su método, situación que puede llevar al deterioro de la musicalidad del estudiante. Este manual, se fundamenta en cinco pasos: conocer, experimentar, asimilar, perfeccionar y automatizar. (Fernández, 2012: 1). Los trabajos de este pedagogo son muy abundantes; los ejemplares encontrados son el *Opus 1* (Ševčík, 1933) y el *Opus 2* (Ševčík, s.f.) que, en el rango de la dificultad, corresponde a la gama media.

Como se puede apreciar, la metodología utilizada en la Escuela, fue, fundamentalmente, francesa, alemana e italiana. Se originó en el pensamiento cartesiano y se consolidó a la luz de los postulados positivistas del siglo XIX y su principal objetivo fue capacitar a los estudiantes para la interpretación de repertorios clásicos y románticos. Es importante observar también que, según los manuales encontrados, el desarrollo técnico de los pianistas y violinistas no alcanzó el nivel de los egresados de otros conservatorios, como el Nacional y el Antonio María Valencia. Como se recordará, la Universidad contrató a la pianista Dolores de la Rosa y al violinista Carlos Martínez para dictar los cursos superiores de estos instrumentos, pero sus contratos se cancelaron antes de que su labor alcanzara a dar los frutos esperados. A pesar de que la Escuela, en su conjunto, no alcanzó dichos niveles, su acción generó una dinámica cultural importante para la ciudad, permitiendo desarrollos técnicos que posibilitaron la interpretación de repertorios hasta entonces sólo escuchados en discos y por medio de la radio.

Como ya se dijo antes, después de analizar los repertorios que interpretaba la orquesta sinfónica, la tendencia principal de la Escuela fue la música occidental de los períodos romántico, clásico y, en menor medida, barroco, romanticismo nacionalista e impresionista. Este estado de cosas se matiza por músicas procedentes de la tradición andina colombiana y popular europea. Sin embargo, tanto los estudiantes como los profesores interpretaron, paralelamente, repertorios de música tropical, que

no tenían cabida en la academia, cuya interpretación, debido a la técnica aprendida en la Escuela, se veía favorecida. La recurrencia de esta práctica se debió al auge de agrupaciones de música bailable que se dio en la ciudad en las décadas del cincuenta y sesenta (Rojas, 2015).

No se pudo determinar la presencia, aunque fuera de manera aislada, de los métodos que María Cecilia Jorquera (2004) llama *métodos activos*, al referirse a los trabajos pedagógicos de Orff, Willems, Kodály y Dalcroze; sin embargo, no se descarta que los conocieran algunos docentes. Estos métodos, para el período de vigencia de la Escuela, estaban en proceso de consolidación y difusión, quizá se deba a ello su falta de presencia. También puede atribuirse al aislamiento geográfico de la ciudad, al que se ha achacado la mayoría de las carencias que ha sufrido a lo largo de su historia; sin embargo, es necesario aclarar que dicho aislamiento se acentuaba más respecto del interior del país que en relación con el sur del continente, Europa y Estados Unidos; lo que lleva a plantear que la no utilización de los mencionados métodos obedeció a la concepción clásico-romántica de la generalidad de quienes fueron sus profesores y directivos, sumado al hecho de que la metodología utilizada en la Escuela, llevaba mucho tiempo mostrando su efectividad.





## CONCLUSIONES

La Escuela de Música de la Universidad de Nariño durante el periodo 1938-1965, formó parte del sistema educativo nacional, de tal suerte que sus procesos se rigieron por una rigurosa normativa expedida por el Ministerio del ramo, normativa que obedecía los lineamientos de quienes gobernarán el país, ya fueran liberales o conservadores. La tendencia general de los últimos se orientaba a la formación musical en centros especializados, como conservatorios, academias y escuelas, cuyo fin era la cualificación de las élites en franca confrontación del pensamiento liberal que buscaba la masificación de la enseñanza musical por medio del sistema de escuelas y colegios oficiales, en un afán por cimentar el espíritu patrio con la enseñanza del himno nacional. Sin embargo, sin que importara cuál fuera la tendencia o la finalidad, los procesos de enseñanza en la modalidad formal fueron regulares, secuenciales y metódicos. El desarrollo de las actividades académicas partió de la preexistencia de Planes de estudio debidamente estructurados y aprobados por las autoridades competentes, en los que cada una de las materias se proveía de contenidos ordenados de modo progresivo, de tal suerte que el estudio permitía abordar las dificultades metódicamente.

En este mismo sentido, quienes estuvieron al frente del desarrollo de los procesos de la Escuela fueron personas de una alta formación académica, precedidos por una amplia experiencia en el campo. Los directivos y los docentes se contrataban en función de las especificidades de dichos Planes, algunos de los cuales se seleccionaron por medio de concurso público de méritos, acción que permitió garantizar la calidad del servicio educativo.

Una de las condiciones fundamentales que exige la modalidad formal es la observancia de un modelo educativo, que es la síntesis de la praxis educativa dada en el decurso histórico de una sociedad específica; sin embargo, su validación social y su institucionalización no dependen únicamente de los resultados que se derivasen de su aplicación a los procesos de enseñanza y aprendizaje, sino también, de su utilidad en la reproducción de las relaciones de poder. Esta situación implica la participación de unas ideologías proclives a la defensa del *establishment* y que convierten a la institución educativa musical en un Aparato Ideológico de Estado, que actúa en conjunción con otros, como la familia, la Iglesia, los partidos políticos y los medios de comunicación. En el decir de Althusser, las ideologías representan la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia (2003: 139), lo que significa que las concepciones del mundo, o el conjunto de verdades que las sustentan, son ilusorias. Sin embargo, estas representaciones tienen una relación de eficacia con la realidad cotidiana concreta de las personas, en la medida en que devienen instrumentos y estrategias que estructuran esa realidad; entre las más elaboradas y efectivas se hallan la ideología religiosa, la moral, la política, la jurídica, la socioeconómica y la estética (*Ibíd*: 149).



Como resultado de la tendencia general de la educación en el país, el modelo educativo de estas instituciones fue el denominado “modelo tradicional” que, según Rafael Flórez Ochoa, enfatiza en la formación del carácter del estudiante, para moldear, a través de la voluntad, la virtud y el rigor de la disciplina, el ideal humanista y ético que incorpora la tradición metafísico-religiosa de la época medieval (2000: 167). Estos criterios se reproducen en la medida en que se basan en la emulación del buen ejemplo, manifiesto en la conducta intachable del docente, este modelo se expresa con claridad en los diferentes reglamentos analizados, aspecto que se constituía en uno de los principales objetivos del sistema de inspección. La enseñanza se realiza por medio del modelo academicista, transmisionista e imitativo, donde el profesor posee el conocimiento y el alumno es un simple receptor. El aprendizaje, que se confunde con la memorización, se produce por medio de la repetición, práctica muy común, aún en la actualidad, en el aula de música. El pensamiento de los autores clásicos nutre los contenidos de este modelo.

En congruencia con estos principios educativos, la Escuela de Música centró su trabajo en la capacitación de instrumentistas y cantantes destinados, fundamentalmente, a la interpretación de repertorios de la tradición clásico-romántica europea. Al tomar en cuenta este antecedente, es posible colegir que la Escuela buscó la preservación de esta tradición, por considerarla el estereotipo políticamente adecuado de cultura, para constituir una hegemonía soportada en formas de pensamiento que validan estructuras de sometimiento propias del neocolonialismo. Las élites sociales de la ciudad, armonizaban con esta tendencia y defendían esta cultura en tanto iba en beneficio de la perpetuación del orden institucional que favorecía sus intereses.





## REFERENCIAS

- ACUN, Archivo y Correspondencia Universidad de Nariño. (1938a). *Creación de la Escuela de Bellas Artes*. Libro 2 de Acuerdos del Consejo Directivo. Acuerdo 13 de 2 de febrero.
- \_\_\_\_\_. (1938b). *Auxilios monetarios para la Escuela de Bellas Artes*. Acuerdo 19 de 11 de junio. Consejo Directivo.
- \_\_\_\_\_. (1939). *Presupuesto de la Escuela de Bellas Artes*. Acuerdo de Gastos, 25 de octubre. Consejo Directivo.
- \_\_\_\_\_. (1942a). *Datos de estipendio por ensayo a músicos de orquesta*. Acuerdo 12 de 27 de abril. Libro 3 de Acuerdos del Consejo Directivo.
- \_\_\_\_\_. (1942b). *Profesora de violín y directora de la sección infantil, Paulina Brando*. Acta de posesión de 25 de noviembre.
- \_\_\_\_\_. (1943a). *Director de la Escuela, Gerardo Gothelf*. Acta de posesión de 27 de noviembre.
- \_\_\_\_\_. (1943b). *Director General de la Escuela, Manuel Grajales Reyes*. Acta de nombramiento de 3 de marzo. Libro 1: 16.
- \_\_\_\_\_. (1943c). *Contratación de Elizabeth Mouschau como profesora de violín*. Acuerdo 17bis de 23 de febrero.
- \_\_\_\_\_. (1944). *Director General de la Escuela, Julio Vicente Abril Mayorga*. Acta de nombramiento de 19 de octubre, Libro 2, 20.
- \_\_\_\_\_. (1945a). *Funciones de los músicos integrantes de la Orquesta*. Acuerdo 27 de 15 de febrero, Artículo 25.
- \_\_\_\_\_. (1945b). *Funciones del personal administrativo, docente y estudiantil*. Acuerdo 27 de 15 de febrero, Artículo 14.
- \_\_\_\_\_. (1945c). *Causas de expulsión de alumnos*. Acuerdo 27 de 15 de febrero, Artículo 14.
- \_\_\_\_\_. (1945d). *Reglamento estudiantil. Otras disposiciones*. Acuerdo 27 de 15 de febrero, Parágrafo del Artículo 23.
- \_\_\_\_\_. (1945e). *Director de la Escuela, Luis G. Ponce*. Acta de nombramiento de 19 de Enero de 1945, 57.
- \_\_\_\_\_. (1949). *Profesor de teoría, solfeo, armonía e historia de la música, Alfredo Verdugo Villota*. Acta de posesión de 21 de noviembre. Libro 3, 89.
- \_\_\_\_\_. (1952). *Director de la Escuela y de la Orquesta, Rito Antonio Mantilla Álvarez*. Acta de posesión de 13 de diciembre. Libro 4.
- \_\_\_\_\_. (1953). *Cátedra de cuerdas típicas (bandola, tiple y guitarra), Plinio Herrera*

- Timarán*. Acta de posesión de 22 de febrero. Libro 4.
- \_\_\_\_\_. (1957a). *Independización de Dirección de Escuela y Dirección de Orquesta, logro de Rito Antonio Mantilla Álvarez*. Acuerdo 2 de 9 de octubre.
- \_\_\_\_\_. (1957b). *Director de la Escuela, Alfredo Verdugo Villota*. Acta de posesión de 28 de octubre. Libro 4, 258.
- \_\_\_\_\_. (1957c). *Heriberto Morán, Director de la Orquesta*. Acta de posesión de 16 de octubre.
- \_\_\_\_\_. (1959a). *Partidas presupuestales para intercambio entre la Escuela y los Conservatorios Antonio María Valencia y el Conservatorio de la Universidad del Cauca*. Acuerdo 9 de 18 de marzo. Libro 9.
- \_\_\_\_\_. (1959b). *Convenio Plan de Unión de los Conservatorios del Sur*. Acuerdo 40 de 18 de septiembre. Libro 9.
- \_\_\_\_\_. (1961a). *Gonzalo Rojas nombrado Director en interinidad, de la Escuela de Bellas Artes*. Resolución de nombramiento 82, de 26 de septiembre.
- \_\_\_\_\_. (1961b). *Partida para el traslado de músicos, desde Madrid, España, hasta Pasto*. Acuerdo 117 de 28 de noviembre, Consejo Directivo. Libro 10.
- \_\_\_\_\_. (1961c). *Alfredo Verdugo Villota, Secretario General de la Universidad de Nariño y Bertha Eraso de Roa, Directora de Escuela de Música*. Acuerdo 27 de 14 de abril. Libro 10.
- \_\_\_\_\_. (1961d). *Director de Escuela de Danzas Folclóricas, Alfonso Rodríguez Rosso*. Acuerdo 88 de 24 de octubre. Libro 10.
- \_\_\_\_\_. (1961e). *Decanatura de Luis Eduardo Mora Osejo*. Acuerdo 18 de 23 de diciembre. Luis Eduardo Mora Osejo se posesionó para ejercer su cargo, el 8 de febrero de 1962.
- \_\_\_\_\_. (1962a). *Gonzalo Rojas, nombramiento como Director*. Acuerdo 10 de 5 de diciembre.
- \_\_\_\_\_. (1962b). *Profesor Florio Croce (oboe, solfeo, canto)*. Acta de posesión de 20 de marzo. Libro 6.
- \_\_\_\_\_. (1962c). *Contratación de pianista Dolores de la Rosa y de violinista Carlos Martínez*. Acuerdo 5 de 19 de enero.
- \_\_\_\_\_. (1962d). *Profesor de armonía e historia de la música, Alfredo Verdugo Villota*. Acuerdo 213 de 1º de diciembre.
- \_\_\_\_\_. (1962e). *Alfredo Verdugo Villota, Director de Escuela de Música*. Acta de posesión de 25 de enero. Libro 6.
- \_\_\_\_\_. (1962f). *Intercambio con el Conservatorio Nacional de Quito*. Acuerdo 44 de 5 de abril. Libro 10.





- \_\_\_\_\_. (1963). *Mención de Luis Pazos Moncayo, como alumno sobresaliente*. Acta de 1 de Octubre. Libro 7, 105.
- \_\_\_\_\_. (1965a). *Datos del incremento del contrato de los músicos Dolores de la Rosa y Carlos Martínez*. Acuerdo 22 de 29 de enero. Libro 12.
- \_\_\_\_\_. (1965b). *Discrepancias entre las directivas universitarias y los profesores de la Escuela*. Acta 2 de 19 de enero. Consejo Superior Universitario.
- \_\_\_\_\_. (1965c). *Rector Alfonso Ortiz Segura*. Acta de posesión de 11 de enero. Libro 8.
- \_\_\_\_\_. (1965d). *Estudio de la cancelación del contrato de los músicos Carlos Martínez y Dolores de la Rosa de Martínez*. Acta 6 de 2 de febrero. Consejo Superior Universitario.
- \_\_\_\_\_. (1965e). *Sobre el valor del contrato de los músicos Carlos Martínez y Dolores de la Rosa de Martínez*. Acta 8 de 1º de marzo. Consejo Superior Universitario.
- \_\_\_\_\_. (1965f). *Presupuesto del Instituto Técnico Agrícola*. Acuerdo 23 de 29 de enero. Consejo Superior Universitario.
- \_\_\_\_\_. (1965g). *Apreciaciones sobre funcionamiento. Estado de cumplimiento de fines y aspiraciones de las Escuelas de Música y Pintura*. Acuerdo 35 de 8 de septiembre. Consejo Superior Universitario.
- \_\_\_\_\_. (1965h). *Escuelas de Música y Pintura se agrupan en el Departamento de Artes de la Universidad y se suprimen los cargos de Director y Secretario de las Escuelas*. Acuerdo 35 de 8 de septiembre, Art. 2. Consejo Superior Universitario.
- Althusser, L. (2003). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. En Z. Zizek (Comp.) *Ideología, un mapa de la cuestión* (p. 115-155). México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristizábal Alvira, J. A. (2011, septiembre 15). *Reseña histórica del Teatro Aristi*. *Revista Épocas*, 1-3. Recuperado de [https://www.comfandi.com.co/sites/default/files/documentos/articulo/2016/Junio/teatro\\_aristi-resena\\_historica-revista\\_epocas-sep\\_15\\_2011.pdf](https://www.comfandi.com.co/sites/default/files/documentos/articulo/2016/Junio/teatro_aristi-resena_historica-revista_epocas-sep_15_2011.pdf)
- Bach, J. S. (s.f.). *19 Piezas Fáciles del libro de Anna Magdalena Bach para Piano*. Revisión de Nino Rossi. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Bastidas España, J. M. (2014a). *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- \_\_\_\_\_. (2014b). *Compositores nariñenses de la zona andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- \_\_\_\_\_. (2014c). *Compositores nariñenses de la zona andina: la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- Bautista García, M. y Amado Argüello, V. (2006). *Antología y recopilación de la vida y*

- obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez. Tesis 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...>
- Cesi, B. (19??). *Metodo per lo studio del pianoforte*. Milano: G. Ricordi & C.
- Colcultura. (1962). *Compositores Colombianos, vida y obra*. Catálogo 1. Bogotá: autor.
- Colombia. (1994). Ley 115 de febrero 8 de 1994 o Ley General de Educación. Recuperado de [http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85906\\_archivo\\_pdf.pdf](http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85906_archivo_pdf.pdf).
- Congreso de la República de Colombia. (2011). *Ley 115 de 1994, por la cual se expide la Ley General de Educación, el 8 de febrero de 1994*. Bogotá: Momo. Edición Impresa.
- Cortés Moreno, G. (2015). Entrevista concedida a José Menandro Bastidas España, el 7 de junio.
- Czerny, C. (1893). *Practical Method for Beginners on the Pianoforte*. Op. 599. New York: G. Schirmer, Inc.
- Descartes, R. (1993). Discurso del método. Barcelona: Altaya.
- Enlace Rivera-Hinestrosa (sic). (1937, agosto). *Revista Ilustración Nariñense*, 63, 33.
- Fernández, J. (2012). *Los diez mandamientos de Ševčík*. Recuperado de <https://www.deviolines.com/los-10-mandamientos-de-sevcik/>
- Flórez Ochoa, R. (2000). *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Bogotá: Editorial Nomos.
- Granja, E. (2015). Entrevista concedida a José Menandro Bastidas España, el 9 de febrero.
- Guerrero Mora, J. (1971-2013). Conversaciones múltiples realizadas a lo largo de 42 años de amistad.
- Jorquera Jaramillo, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Lista electrónica europea de música en la educación, Revista Electrónica LEEME*, 14. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9751/9185>
- La Escuela de Bellas Artes. (1942, abril). *Revista Ilustración Nariñense*, 79, 5.
- \_\_\_\_\_. (1943, diciembre). *Revista Ilustración Nariñense*, 85, 26.
- La Escuela de Música. (1950, junio 2). *El Derecho*. En Biblioteca Leopoldo López Álvarez, Banco de la República, Pasto, microfilm, Rollo 3157-1, documento sin número.
- Lemoine, E. y Carulli, G. (1913). *Solfeo de los Solfeos. Nueva edición de los Solfeos para voces de Soprano*. Volumen 1A. París / Bruselas: Henry Lemoine y Cía.
- Lemoine, H., Carulli, G. y Danhauser, A. (1942). *Solfeo de los Solfeos. Nueva edición de los Solfeos para voces de Soprano*. Volúmenes 3<sup>A</sup> y 3<sup>B</sup>. Vol 3<sup>A</sup> con acompañamiento de Piano. Buenos Aires: Ricordi Americana.





- Pazos Moncayo, L. (2015). Entrevistas concedidas a José Menandro Bastidas España, los días 5 y 18 de mayo.
- Pérez Delgado, T. (1953, agosto). Comentario confidencial a un concierto sinfónico. *Revista Ilustración Nariñense*, 114, 6-7.
- Quintero, J. (1925, mayo). Sobre velada dramática. *Revista Ilustración Nariñense*, 6, 20-21.
- Rojas, P. (2015). Entrevista concedida a José Menandro Bastidas España, el 23 de junio.
- Samudio, D. (1978). El folclore musical en Colombia. En H. de Greiff, D. Feferbaum y Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia (Selección), *Textos sobre música y folklore: La música en Colombia* (p. 398-421). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, subdirección de comunicaciones culturales, división de publicaciones.
- Santacruz Guerrero, P. (2011). *Entre la salvación y el progreso: confrontación entre los discursos humanista-católicos y prácticos de las élites políticas, religiosas y académicas en el gobierno de Julián Bucheli (1904-1909)*. Tesis doctoral en Ciencias de la Educación. Pasto: Universidad de Nariño / RUDECOLOMBIA.
- Ševčík, O. (s.f.). *School of Bowing for Violin, Opus 2. Book I*. New York: Carl Fischer Music Library, L291.
- \_\_\_\_\_. (1933). *School of Violin Technics, Opus 1. In Four Parts, Library Vol. 844, 845, 846 and 847*. In P. Mittell (Ed.). New York: G. Schirmer, Inc.
- Schmitt, A. (18??). *Preparatory Exercises. Opus 16 for the Piano*. New York: Schirmer's Library of musical classics, Vol. 434.
- Schmoll, A. (s.f.). *Nouvelle Méthode de Piano, théorique, pratique et recreative. Divisée en cinq Parties de 30 lecons chacune*. París: Gallet.

## ***RITHMICA***

**Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes**

Universidad de Nariño – Facultad de Artes – Dpto. de Música

Volumen 1, No. 1, año 1. 2021

La Revista RITHMICA tiene como objeto fundamental, la difusión de los trabajos de músicos y artistas plásticos y visuales, dedicados al trabajo investigativo, reflexivo y creativo; profesionales de los ámbitos regional, nacional y mundial.

En el contexto de las disciplinas fundantes de la Revista se publicarán ensayos, artículos (científicos y de reflexión), reseñas de libros, partituras de obras originales de corta extensión y obra plástica bidimensional. Son bienvenidas todas las corrientes de pensamiento, y sus aportes a los procesos y desarrollo de las artes. Tendrá una periodicidad anual.

### **Parámetros para la publicación en el Número 2 de la Revista**

#### **1. Clasificación de artículos y tipología de material**

**1.1 Ensayo.** Desde el punto de vista de las ideas que lo inspiran debe ser argumentativo, propositivo y claro. Debe defender una posición epistemológica o filosófica determinada buscando confrontar posiciones conexas al tema tratado, con el objeto de sumar argumentos a la discusión. Debe presentar: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, cuerpo del ensayo y referencias.

**1.2 Artículo de Investigación Científica.** El documento debe exponer de manera detallada, clara y veraz, los resultados originales de proyectos de investigación, culminados mediante la aplicación de un método científico en el campo de las Ciencias





Sociales. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, resultados, conclusiones y referencias.

**1.3 Artículo de Reflexión.** El texto debe presentar resultados de una investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa y crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales. Se caracteriza por el análisis, la discusión de ideas y la argumentación del autor. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, desarrollo del tema, conclusiones y referencias.

**1.4 Reseña de libros:** Descripción o resumen de un libro publicado en los dos últimos años. Debe dar una visión crítica, breve y profunda, con una información fiel del tema del libro. No se recomienda exceder la extensión de 3.000 caracteres. Estructura: visión general del texto reseñado, conclusiones.

**1.5 Partituras.** Estas serán obras originales y en lo posible, inéditas, cuya extensión por razones de espacio, no podrán tener una extensión mayor a 5 páginas. La calidad de la obra será evaluada por pares del campo de la música y con experiencia en composición. Se admitirán los siguientes tipos de obras en partituras: académico, tradicional o popular. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

**1.6 Obras plásticas y visuales.** Las obras, serán bidimensionales y originales. La calidad de la obra a publicarse, será evaluada por pares del campo de las artes visuales. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

## 2. Normas de presentación de los trabajos

La citación y referenciación, seguirán las pautas de Normas APA (*Publication manual of the American Psychological Association*, 7ª Edición, 2019).

Para cualificar procesos de selección de los trabajos, se hace énfasis en:

2.1 Se debe incorporar el título, el resumen y las palabras clave, en inglés. El título debe tener una extensión máxima de 20 palabras, sin abreviaturas. El resumen debe indicar: hipótesis (si las hay), objetivos, metodología, resultados y conclusiones. Su extensión debe estar entre 150 y 250 palabras. Palabras clave, entre 3 y 5 palabras. Después del título, ubicar el nombre del autor (es), la filiación institucional, el grupo de investigación, la línea de investigación y el correo electrónico.

2.2 Los artículos, se deben enviar en formato Word, al correo: rithmica@udenar.edu.co. Las obras bidimensionales, deberán enviarse en archivo JPEG de óptima resolución y las partituras, en formato FINALE y en PDF.



2.3 La longitud del artículo está entre 8.000 y 15.000 caracteres, incluyendo título, resumen, cuadros, tablas y referencias.

2.4 Identificar la naturaleza del artículo: *ensayo, artículo (científico o de reflexión), reseña de libro, partitura, obra.*

2.5 En los artículos se pueden incluir diagramas, fotografías, gráficos o cualquier otro material ilustrativo, y se deben anexar las imágenes en archivo separado, en formato JPEG, para su posterior diagramación. En el artículo deben situarse en el lugar exacto donde aparecerán en el artículo publicado, con las respectivas fuentes.

2.6 Todas las expresiones en idioma diferente al español, deben ir en cursiva.

2.7 El material gráfico (tablas y figuras), tiene la finalidad de apoyar o complementar las ideas expresadas. Tanto las figuras (fotos, diagramas, ilustraciones, etcétera) como las tablas (información representada en casillas, filas y columnas), deben incluirse de forma coherente con el cuerpo del texto. En tablas y figuras, es importante incluir el crédito respectivo o fuente.

### 3. Trámites de Edición

3.1 El Comité Editorial evaluará si se cumplen los requisitos exigidos por la Revista, así como su pertinencia, para publicación.

3.2 El Comité Editorial acusará recibo de los trabajos en el plazo de 15 días hábiles, a partir de la fecha de recepción.

3.3 Los trabajos preseleccionados serán evaluados por dos pares académicos. Si hay diferencia diametral entre las dos evaluaciones, el trabajo será enviado a un tercero y la evaluación será en modalidad doble ciego.

3.4 Si el trabajo es aceptado, se enviarán al autor las recomendaciones realizadas por los evaluadores.

3.5 A partir del envío de las recomendaciones de los evaluadores, el autor deberá remitir en un plazo máximo de 30 días calendario, las correcciones.

3.6 El Comité Editorial se reserva la decisión final sobre la publicación de los artículos y el número en el que se publicarán, disposición que será comunicada al autor tan pronto ésta se conozca. La fecha se cumplirá, siempre y cuando el autor envíe toda la documentación que le sea solicitada, en el plazo indicado.

3.7 El Comité Editorial se reserva el derecho de realizar correcciones menores de estilo.

3.8 Durante el proceso de edición, los autores podrán ser consultados para resolver las inquietudes existentes. Tanto en el proceso de evaluación como en el proceso de edición, el correo electrónico es el medio de comunicación con los autores.

3.9 Los autores aprobados para publicación, recibirán 2 ejemplares de la Revista y la disponibilidad de la versión digital, para fines eminentemente académicos.





#### 4. Reglamento de publicaciones

4.1 Todos los trabajos propuestos, salvo las *obras*, para ser publicados, deben ser inéditos y originales.

4.2 El artículo será publicado si cumple con las calidades exigidas y el concepto favorable de los evaluadores.

4.3 Los trabajos enviados a la Revista no pueden hallarse simultáneamente en proceso de evaluación en otra publicación.

4.4 Las solicitudes de publicación se reciben en las fechas estipuladas por la convocatoria, la cual saldrá cada año, en el mes de marzo. Los artículos que sean enviados después de estas fechas, serán incluidos en la publicación del siguiente año, previa evaluación y aprobación.



# Editorial

## Universidad de **Nariño**

Fecha de publicación: mayo 2021  
San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
EDITORIAL UNIVERSITARIA  
2021



Universidad de **Nariño**