

MESA

# LA INVESTIGACIÓN REGIONAL DE LA MÚSICA EN COLOMBIA

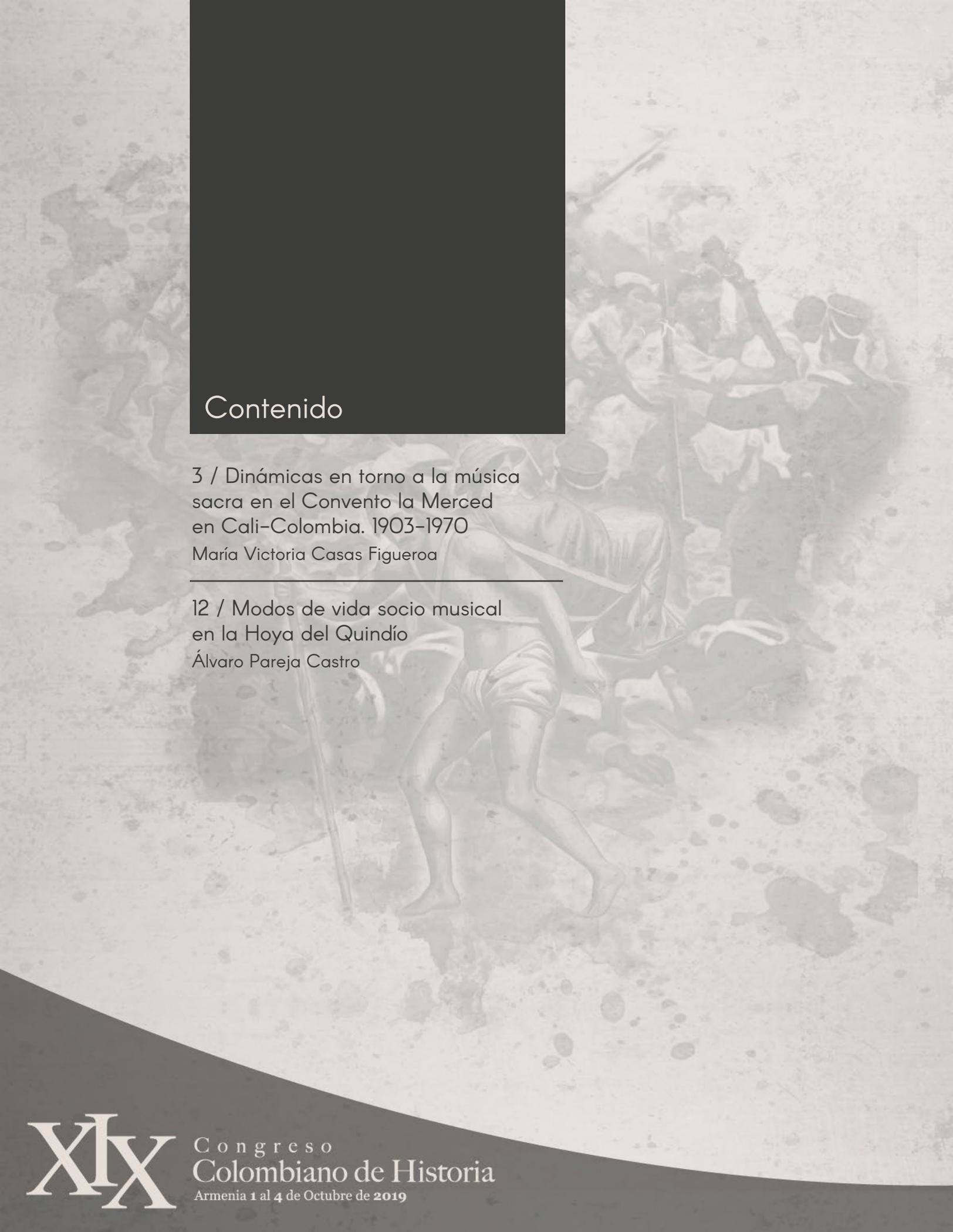
Ilustración basada en obras de A. Delarue y Martín Tovar y Tovar

**XLIX**

Congreso  
Colombiano de Historia  
Armenia 1 al 4 de Octubre de 2019

Colombia 200 años  
de vida republicana

Armenia 130 años  
de gesta colonizadora



## Contenido

3 / Dinámicas en torno a la música  
sacra en el Convento la Merced  
en Cali-Colombia. 1903-1970

María Victoria Casas Figueroa

---

12 / Modos de vida socio musical  
en la Hoya del Quindío

Álvaro Pareja Castro

**XLIX**

Congreso  
Colombiano de Historia  
Armenia 1 al 4 de Octubre de 2019

MESA

La investigación regional de la música en Colombia

# Dinámicas en torno a la música sacra en el Convento la Merced en Cali-Colombia 1903-1970

María Victoria Casas Figueroa  
Universidad del Valle-Universidad de Antioquia

# Dinámicas en torno a la música sacra en el Convento la Merced en Cali-Colombia 1903-1970

María Victoria Casas Figueroa

Universidad del Valle-Universidad de Antioquia

## Resumen

La investigación histórica sobre la música conventual en Colombia puede observarse como parte de una musicología, que sucede dentro de una historia religiosa y urbana. En este sentido, se expone el caso de la colección de partituras de las MAR<sup>1</sup> (1903-1970), estudio de carácter cualitativo, que revisa elementos cuantitativos, con herramientas propias de la nueva musicología y la historia cultural que, se apoya en la Teoría Fundamentada de Corbin y Strauss (2012). Presenta resultados parciales de la tesis doctoral *Cantare Amantis Est*<sup>2</sup>, y en esta ponencia responde a la pregunta sobre las dinámicas locales en torno a la música sacra en este claustro. El presupuesto conceptual se centra en atender a la música como cultura, más allá de las estructuras musicales<sup>3</sup>; así como estudios sobre la historia de las mujeres, historia de la música sacra, historia de la cultura y archivos musicales. La fuente primaria es la colección de partituras en la biblioteca del convento. Se trabajó con fuentes documentales (orales y escritas), consulta en archivos y trabajo de campo. Se observan diversos aspectos que, como transeptos, caracterizan y explican la colección inserta dentro del hacer musical de la ciudad de Cali en la temporalidad en estudio.

**Palabras clave:** Música conventual, musicología histórica, música como cultura, Colección de partituras

## Introducción

Escribir sobre las dinámicas en torno a la música sacra en un convento, independiente de su localización geográfica y de su temporalidad, invita a partir de ciertas preconcepciones. La primera de ellas es que la música que se practica en un espacio monástico tiene una dinámica, es decir se mueve, se transforma, quizá se repita o cambie; la segunda es que guarda

1. Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas que habían el Convento de la Merced en Cali-Colombia.

2. "Cantar es propio de quien Ama", Tesis de Doctorado en Artes en la Universidad de Antioquia

3. Se nutre de autores como Marti y Pérez (1992), Jhon Blacking (2010), Abadía y Echeverry (2014) entre otros.

una conexión entre las particularidades o rasgos identitarios de varias colectividades: la espiritualidad de la orden que la experimenta, el rango jerárquico en la que se encuentra dicha comunidad, ya que en parte esto genera prácticas obligadas, y por otro lado las relaciones que puede sostener con el mundo católico y con el espacio urbano. Es decir, con la ciudad. Pero para ello es preciso ubicar un espacio físico, una intención de espiritualidad y un momento histórico al cual se hace referencia. Por ello, en esta ponencia se parte de atender diversos aspectos. Por un lado, mencionar para este caso cuál es el concepto de música sacra; referir el término en el contexto de una congregación femenina que habita el convento de La Merced en Cali<sup>4</sup>, y qué hay de música sacra en el acervo documental material e inmaterial de la congregación: instrumentos, personas, archivos y dentro del archivo la colección de partituras. Todo ello dialoga en la historia del cenobio, intra y extramuros, convirtiéndose en un permanente ejercicio de doble vía y distinta significación.

Así, la indagación sobre música conventual invita a relacionar la historia religiosa con la historia musical y la historia urbana. Las preguntas sobre estas dinámicas parten de reconocer la existencia de unos materiales en el caso concreto de La Merced, lugar de habitación de las MAR<sup>5</sup>, quienes en su biblioteca san Agustín, cuentan con una colección de partituras ubicadas entre 1903 y 1970, en el marco de las reglamentaciones musicales pontificias del Motu Proprio de Pío X y el Concilio Vaticano II. Se trata de una investigación de carácter cualitativo, que revisa elementos cuantitativos, con herramientas propias de la nueva musicología y la historia cultural y que, se apoya en la Teoría Fundamentada de Corbin y Strauss (2012).

El texto fluye en el siguiente orden. Un referente teórico, que explica en qué soportes conceptuales se cimenta la obra. Para ello se refiere a las preguntas sobre la musicología histórica, la musicología urbana y la historia local, como plataformas para sustentar el estudio. Y de la mano de éste, el concepto de música sacra. Posteriormente se hace necesario conocer quienes habitan el convento de La Merced en Cali, sus rasgos y elementos que la identifican, luego se establece su relación con la música a través de sus materiales: la colección de partituras, que lleva necesariamente a dialogar con otras fuentes documentales de archivo y también orales, para establecer lo relacionado con las dinámicas, y finalmente abrir un espacio para la coda de esta partitura.

## ¿Musicología histórica? ¿musicología urbana?, ¿historia local?...

Los estudios musicológicos deben considerarse en un entramado de redes que relacionan diversas disciplinas. Toma prestada herramientas de métodos y metodologías de la investigación histórica, antropológica, sociológica, entre otras ramas de las ciencias humanas, y en algunos casos de las llamadas ciencias exactas o ciencias duras, según corresponda al objeto de estudio y las preguntas sobre este. Por ello, antes de tratar el concepto de música sacra y luego entrar a conocer las habitantes del Convento La Merced en Cali, comprender su material y establecer puentes entre su colección y sus archivos, es preciso recordar que la investigación histórico-musical se articula con otros campos de conocimiento. La musicología histórica, se nutre de la historia con distintos apellidos, la historia cultural, como una forma de entender, a partir de la deconstrucción de huellas, cómo estaba constituida la sociedad (Peter Burke, 2004, Serna Pons, 2013, entre otros), la historia local, la historia urbana, la historia de la religión, la historia social, etc; y la musicología urbana<sup>6</sup>; de la que puede decirse que se enmarca en una corriente historiográfica más amplia que surgió hacia los años 1960, con mayor difusión en la última década del siglo ~~XX~~XXI, y que según Marín (2014), esta musicología urbana<sup>7</sup>

4. El complejo arquitectónico de "La Merced" se encuentra ubicado entre carreras 3a y 4a con calles 6a y 7a, construido en el sitio en donde el 25 de Julio de 1536 se ofició la primera misa en la ciudad de Santiago de Cali, con motivo de la fundación de esta. El convento fue fundado por los mercedarios en esta ciudad, con autorización de la Real Corona por derecho propio de conquista, aprobación de la Santa Sede en 1541 (Romero, 1973:31).

5. Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas que habitan el Convento de la Merced en Cali-Colombia.

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

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

se diferencia de la historia local en el papel que ambas, otorgan a la ciudad en la configuración de la vida musical que estudian (p. 15). Las partituras sobre las cuales se trata en esta conferencia hacen parte de un archivo localizado en un convento urbano; lo que invita a una relación más interesante aún, cuando la música conventual ha sido pocas veces considerada como objeto de estudio de la historia urbana, de la historia de lo cotidiano (De Certeu, 2000) y de la misma musicología histórica. Comencemos pues a establecer los cimientos de esta ponencia..

## La música sacra

El término música sacra ha sido considerado y valorado en distintas culturas y expresiones que llevan a un vínculo con lo religioso. Estas valoraciones se tornan peligrosas en la medida en qué la religiosidad no es sinónimo de sacralidad.

La *música sacra* se conoce también como la forma de expresión musical nacida en Europa hacia la Alta Edad Media (siglo V) y desarrollada como parte de los ritos cristianos de la época. Más que un género musical era un modo de evangelizar en el que, a través de sonidos inicialmente monódicos y de fuerte presencia vocal, se relataba un pasaje bíblico o se destacaban virtudes y valores cristianos. Es decir que, en términos del cristianismo, se asocia en la mayoría de los casos a una música ligada al culto que se realiza de manera particular mediante el canto.

Música sacra es un término amplio que a lo largo del tiempo ha tenido distintas connotaciones en la cultura religiosa. Diversos autores<sup>8</sup> han considerado la diferencia entre los vocablos música sacra, música religiosa y música litúrgica<sup>9</sup>. Queda claro, pues, que la música sacra contiene a la música litúrgica, pero que no toda música sacra es música litúrgica. Ella se acoge a sus directrices, basadas en sus usos y funciones. Teniendo en cuenta las precisiones de Garbini (2009), en la música sacra se pueden encontrar la música vocal, *a capella*, la música instrumental y la música vocal con acompañamiento instrumental. Así mismo, la puesta o no de esta música al servicio de la liturgia aparece en diversos documentos.

Para efectos de este proyecto se toma en cuenta el término Música Sacra, que comprende la música litúrgica y la no litúrgica, con el propósito de servir como medio de conexión con el Espíritu Universal, la Divinidad, lo Eterno, que en el catolicismo se reconoce como Dios.

Habiendo aclarado la comprensión del término música sacra, paso a presentar, a las Misioneras Agustinas Recoletas, quienes habitan el Convento de la Merced en Cali y son propietarias de una colección de partituras, que es la fuente primaria junto con los archivos de la congregación religiosa y los archivos del convento, que permite entrar en diálogo con diverso tipo de fuentes y de esta manera se puede hablar de las dinámicas propuestas en el título de la ponencia.

## El convento La Merced en Cali y sus habitantes Las MAR

El convento, fundado en el siglo XVI estuvo habitado hasta 1821 por los monjes mercedarios, y en 1825, fue entregado a las Beatas Agustinas, quienes se establecieron en ese lugar para vivir en comunidad, clausura y prestando diversos servicios; comunidad que fue transformándose hasta convertirse en las Misioneras Agustinas Recoletas desde mediados del siglo XX. Dicho espacio ocupa un lugar estratégico en el centro de la ciudad desde la Colonia hasta el siglo XX.

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

La consolidación de la comunidad es resultado de varias situaciones. Las órdenes religiosas de origen español vivieron serios procesos de transformación y adaptación durante la década del treinta del pasado siglo XX debido a la situación política y económica de ese país; entre los

8. Los documentos y autores se citan en este capítulo según sea necesario detallar sus posturas o conceptualizaciones. Sin embargo, es preciso mencionar entre ellos desde San Agustín, en el siglo IV; Santo Tomás, en el siglo XIII; A. Nasoni, en el siglo XIX; Pío X, Juan XXIII y Pablo VI, en el siglo XX, y Benedicto XVI y J. Piqué, entre otros, en el siglo XXI.

9. Sugiero revisar los aportes de Roberto Pía (2013)

acontecimientos se encuentran sucesos significativos como el cambio de la Monarquía a la República española en 1931<sup>10</sup>, y la guerra civil española de 1936-1939, asunto que se ve reflejado en la naciente congregación de Misioneras Agustinas Recoletas. Además, es pertinente atender en los orígenes de las MAR lo relacionado con los conflictos mundiales. El nacimiento de la congregación se da en un periodo de conflictos bélicos; la guerra entre Japón y China (1937-1941) y la segunda guerra mundial (1939-1945), que fueron factores decisivos para el afianzamiento de esta organización religiosa. De igual manera, el contexto eclesiástico en el que surge la orden, en el caso de la ciudad de Cali, está marcado por la fundación de una diócesis que trató de incidir en la colectividad católica y que muestra una cierta injerencia en el devenir de la capital del departamento del Valle del Cauca. En la educación, se evidencia en la creación de varios colegios dirigidos por religiosos tanto masculinos como femeninos, instituciones que, desde el ámbito privado, contribuyeron a financiar obras de caridad cristiana. Estas acciones estuvieron enmarcadas en la concepción de la Bula Papal de 1926 que impulsó el trabajo misional y en el Concordato firmado con la Santa Sede en 1887 y las sucesivas reformas a éste en el que se afianzaba la colaboración Iglesia-Estado.

Esta comunidad inició sus actividades en el siglo XVIII en Cali en donde hoy funciona el Hospital San Juan de Dios, con el propósito de servir a las gentes de la ciudad mediante la atención, cuidado y educación de niñas huérfanas. En 1825 se trasladan al actual Convento de la Merced; son reconocidas como *Terciarias* a partir de 1896 cuando el sacerdote Ezequiel Moreno les adjudica dicho nombre. En 1932 el superior General de los Agustinos Recoletos las incorpora con el nombre de *Recoletas* y reencamina su misión de servicio en el campo de la educación, la evangelización y las misiones. Es la primera orden religiosa femenina que surge en Cali, y que pasó de *Beatas Agustinas*, a *Religiosas Agustinas*, luego a *Terciarias Recoletas* que en 1955 se unen a las *Agustinas Recoletas de María*, congregación que hoy se conoce como *Misioneras Agustinas Recoletas MAR*.

Desde finales de los años sesenta en el siglo XX, las hermanas mayores de la congregación son las que habitan la clausura de la Merced, y en el monasterio se conserva todo el archivo del convento desde el siglo XIX. Cuentan además con una biblioteca llamada san Agustín, que es una dependencia del Museo de Arte Colonial y Religioso. En este lugar, albergan una colección de partituras, cuyas obras oscilan en su mayoría entre 1900 y 1970. Al indagar por el contenido de este acervo documental, encontré un total de 1868 obras musicales entre hojas sueltas, libros, manuscritos, etc., que fueron dando cuenta de una actividad musical en el cenobio. Por ello se hizo necesario establecer una red de fuentes que pudieran conversar y contar como fue el quehacer musical durante toda esta temporada en el convento.

## La colección de partituras

Las piezas de música sacra de la colección de las MAR del Convento La Merced en Cali, comprenden, obras desde comienzos del siglo XX, en su gran mayoría publicaciones o manuscritos posteriores a la promulgación del *Motu Proprio*<sup>12</sup> del papa Pío X del año 1903, en el que se reglamentó y orientó todo lo concerniente a la música sacra, teniendo en cuenta una serie de factores como la necesidad de fortalecer la práctica musical en monasterios, seminarios y colegios católicos, así como la escogencia de los repertorios y tipo de texturas, registros, formatos instrumentales y vocales que rigieran lo ya expuesto en las reformas musicales en el catolicismo de la segunda mitad del siglo XIX en Europa. La tendencia a interpretar los cantos para la liturgia de forma teatralizada, casi como en la ópera, dejaron ver, cómo la música en lugar de prestar un servicio a las celebraciones se estaba convirtiendo en un ente independiente, en el que el derroche de virtuosismo invitaba a feligreses a disfrutar un espectáculo musical, en vez de cumplir con el objeto de la música en el culto. Esto llevó

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

11. Firmado entre el Papa León XIII y Rafael Núñez, presidente de Colombia. En su artículo 10 se indica: *Podrán constituirse y establecerse libremente en Colombia órdenes y asociaciones religiosas de un sexo y de otro, toda vez que autorice su canónica fundación la competente superioridad eclesiástica.*

12. Documento de la iglesia católica emanado directamente del Papa, por su propia iniciativa y autoridad. Contiene la promulgación de una ley particular, que modifica y perfecciona la Constitución apostólica.

a formular algunas reformas y a consolidar el *cecilianismo*<sup>13</sup>, que intentó volver a la simpleza de las formas y a ocuparse de sugerir música sencilla, pero de buena calidad. En la colección hay también algunas producciones posteriores al Concilio Vaticano II (CV-II). Se observa en lo relacionado con la música, el paso de diversos pronunciamientos eclesiásticos que dan cuenta de las necesidades de restauraciones musicales y regulaciones que responden a qué se entiende en el catolicismo por música sacra y a los cambios de las prácticas musicales en el catolicismo en el siglo *XX*.

Como resultados, se encontraron 1868 piezas en su mayoría de música vocal con usos determinados por el calendario litúrgico y la dinámica vital de la comunidad.

El corpus es variado y rico en diversas expresiones: canto gregoriano y canto llano al estilo medieval, misas, oficios divinos, himnos, motetes, y obras de la piedad popular, cantos procesionales, cantos marianos, letanías, rosarios, villancicos, cantos de advocaciones y cantos misionales, entre otros. Muchas de estas obras consignadas en libros publicados en España, Francia e Italia. Sin embargo, en períodos álgidos para el catolicismo para momentos como la guerra civil española, y la segunda guerra mundial, las ediciones que se encuentran en la colección, son publicaciones realizadas en Colombia, aunque contengan obras europeas de distintos momentos históricos, y de obras procedentes de tierras de misión, como el caso de la Araucanía en Chile. No obstante, también se identifican obras de compositores colombianos, o de músicos extranjeros radicados en Colombia (también procedentes de las migraciones de posguerra), que se relacionaron y convirtieron en figuras de la música en Colombia hasta mediados del siglo *XX*.

Unas cuantas obras propias de la orden agustiniana, aparecen reiterativamente en la colección, tanto en impresos como en manuscritos, y su uso se refrenda desde la consulta a los archivos de la Merced, en la correspondencia, constituciones y libros de diario, como se detallará más adelante.

Las MAR al ser misioneras, también evangelizaron teniendo en cuenta el canto como un medio funcional y atractivo, práctica llevada a cabo históricamente desde las misiones en épocas de la colonia. Pero esta vez, los cantos misionales harán uso de lo propio de la cultura en la que realizan su labor. La devoción popular, constituyó y sigue conformándose como una fuente inagotable de cantos populares que se cantan en lengua vernácula y con aires propios de las regiones evangelizadas.

## **Dinámicas en torno a la música sacra en el convento (El diálogo entre las fuentes)**

Conocer las dinámicas en torno a la música sacra en el Convento la Merced en Cali-Colombia. 1903-1970, obliga a establecer una conversación polifónica entre los distintos registros de archivo, que den cuenta de la movilidad y uso de los repertorios, en el acontecer diario del cenobio. Pues como refiere De Certeau (2000) en la *Invenición de lo cotidiano*, hay distintas maneras de observar, percibir y contar la vida ordinaria desde dentro. Tres elementos propuestos por este autor, el uso y el consumo, la creatividad cotidiana y la formalidad de las prácticas, se evidencian en la observación y análisis de las fuentes. Así, las partituras, que por sí mismas hablan y envían mensajes sobre su propósito, estilo, compositor, y discurso sonoro, cobran sentido cuando se encuentran las marcas y vestigios de sus dueños y usuarios. Es entonces cuando se hace necesario, mirar en el archivo del convento, el verdadero uso, lo creativo de éste y la formalidad de su práctica.

Si bien la tradición oral, ha sido una manera frecuente de transmitir los cantos y la música en general, el registro escrito, en especial las partituras, se convierte en un importante mecanismo de conservación y representación de la música sacra, particularmente en los momentos en que las grabaciones sonoras o medios de comunicación, no estaban a disposición de todas las personas y congregaciones.

Estos rastros identificados en instrumentos musicales, iconografía, y partituras, pasan a tener rostros, cuando se reconocen las monjas músicas de la congregación y cuando en sus diversos documentos como diarios, libros de hechos notables, correspondencia, entre otros, afirman la permanencia de hechos y actividades musicales. La inhabitación de las monjas en el convento implica la atención de ciertas obligaciones propias de la capellanía en la Iglesia de la Merced y sus dos capillas.

13. Movimiento musical nacido a finales del siglo XIX en el seno de la iglesia católica y con vigencia, aproximadamente, hasta la segunda década del siglo XX.

Celebración de eucaristías comunitarias diarias, preparación de fiestas propias de la congregación y del santoral católico. A esto se suma lo propio de la congregación como el rezo del rosario y las horas canónicas. En estos acontecimientos siempre hay uso de la música.

Es importante precisar que los registros de archivo del convento incluyen múltiples apuntes que suelen coincidir entre una fuente y otra. Así, algunos de los documentos que se constituyeron en fuentes para establecer los diálogos fueron: Libro Diario (1900 hasta 1945), Correspondencia de la orden, Reglas y constituciones (1927, 1950, 1969), información de congresos en prensa (Relator, varios años), cuaderno de Avisos de la Iglesia La Merced (varios años), Producción bibliográfica de la congregación (Boletín bibliográfico trianual, libro Ensayo histórico de las MAR de Judith Londoño (2005), libro Agustinas Terciarias Recoletas de Sauria Paredes (2004), decretos y actas capitulares (varios años), libro de cuentas de la iglesia y colección de partituras (1903-1970), entre otros, así como entrevistas a integrantes de la congregación.

Algunos datos de la cotidianidad musical en el cenobio muestran desde actuaciones de las monjas, las niñas del orfanato, las niñas del coro del colegio Nuestra Señora de la Consolación; la compra de libros, las clases, la participación en eventos. Y en ello la reiteración del uso de ciertos repertorios que año tras año son cantados obligatoriamente por tratarse de festividades del calendario litúrgico, reuniones de capítulo, elecciones de priora, profesión de votos, entre otros. Las pesquisas permiten observar que la práctica de la música es un asunto constante a lo largo de las actividades conventuales de la congregación.

Pero esta actividad no es un asunto totalmente privado, es decir, a partir de los registros puede observarse una red que enlaza una labor musical extramuros; si bien las monjas cantan en la capilla para sus oficios privados, también lo hacen en las misas abiertas a la comunidad caleña y participan en eventos de ciudad. La música de la urbe entra al monasterio desde las clases de violín que reciben monjas, niñas del orfanato y del colegio, ingresa con la formación musical de algunas religiosas, así como con las actividades de recreación y compartir, pero la música también sale en actos procesionales, derivados de decretos episcopales como la creación de la cofradía de nuestra señora de los Remedios (1942), entre otros. La práctica musical es pues un asunto de doble vía: del convento a la ciudad y de la ciudad al convento. La música de Antonio María Valencia (1902-1952), el compositor académico más significativo de la primera mitad del siglo *XX* en Cali también deja su indeleble huella en obras presentes en la colección. Un *Ave María*, que no fue interpretado por las monjas por tratarse de una obra para coro mixto, así como el *Himno eucarístico bolivariano*, entran al claustro sin necesidad de abrir puerta alguna. En el cenobio se sabe qué pasa en la ciudad, se interactúa en ocasiones con ella, pero no siempre en la ciudad se conoce qué pasa en este.

Como ejemplo de sus dinámicas se puede citar la *Regla y constituciones de ermitaños de san Agustín, acomodadas a las religiosas de la misma orden*, publicadas en 1927. En el capítulo 1 de las constituciones, acerca del oficio divino en el numeral 4 se lee: “todas, pero principalmente la hebdomadaria<sup>14</sup> y las encargadas de rezar las antífonas y entonar los salmos, deben registrar anticipadamente el oficio y el orden que ha de observarse al terminar” (p. 24). En la parte 2 sobre la admisión de las postulantes numeral 3: “las admitidas para coro, deben estar instruidas en leer latín, escribir correctamente y disponer de dote” (p. 35). Así como una significativa instrucción, aparece en el capítulo sobre la elección de la priora: “Durante los nueve días que preceden a la elección, se hará después de laudes y vísperas el himno *Veni Creator Spiritus* y su oración *Deus qui corda* (p. 73). [...] el día de la elección después de cantado en la iglesia el *Veni Creator Spiritus*, se hace la votación [...] enseguida se repican las campanas y se cantará el *Te Deum*” (p. 75).

Otro documento que da cuenta de estas dinámicas musicales es el Restricto Pontificio sobre la Unión de las Agustinas Terciarias recoletas de Cali, a las Agustinas Recoletas de Monteagudo, firmado el 13 de abril de 1955. En acta del 14 de abril que se encuentra en el Archivo La Merced de Cali, se detalla la interpretación de un *Te Deum Laudamus* por partes de las monjas, y la interpretación de la misa de *Dierix* por el coro del colegio Nuestra Señora de la Consolación de Cali, bajo la dirección del padre agustino Honorato Urrutia.

14. En los cabildos eclesiásticos y comunidades regulares, semanero, persona que se destina cada semana para oficiar en el coro o en el altar.

Las hermanas también participaron musicalmente en eventos religiosos organizados por la diócesis de Cali entre 1910 y 1964. Entre ellos es menester mencionar el Congreso Mariano Misional de 1942 y el Congreso Eucarístico Bolivariano de 1949.

En el documento *Cuaderno Avisos de la Iglesia de La Merced 1940-1945*, constantemente aparecen referentes de prácticas musicales. Cada año, se registra en el mes de agosto, el rezo de la novena a san Agustín, en los que hay también misa cantada. De igual manera, se citan encargos de misas cantadas por el alma de algún difunto, que mencionan como misa gregoriana cantada, así como las misas cantadas de media noche los 24 de diciembre, entre otros. El caso de las Agustinas Terciarias Recoletas en Cali es un caso urbano; es decir, entrado el siglo **XX**, las hermanas no necesitaron evangelizar de la misma manera que a las comunidades rurales con otro tipo de población ya fuese indígena o afrodescendiente. Esto incide por tanto en el tipo de música a utilizar. El caleño de comienzos del siglo **XX**, más aún el que se localizó cerca al convento de la Merced, vivió en el imaginario del ciudadano civilizado con el modelo europeo, lo cual implicó también un uso particular de cantos.

En la Biblioteca San Agustín del Museo de Arte Colonial y Religioso, se encuentran documentos sonoros que dan testimonio de las prácticas musicales de las Misioneras Agustinas Recoletas en el Convento. En un reproductor magnetofónico que se conserva en el Museo se pudo escuchar unas cintas que contienen la grabación de voces con acompañamiento de acordeón, interpretando *Pueblo de Reyes, Gloria, Gloria Aleluya*, y de la misa colombiana de Rubén Darío Vanegas, el *aleluya*. En otra cinta magnetofónica marcada con el título *Voces de la Merced*<sup>15</sup>, se aprecia la voz de sor Sauria Paredes y de otras religiosas cantando a dos voces, melodías religiosas litúrgicas. En cuanto al empleo de instrumentos, se evidencia el uso del armonio.

En las fiestas propias de la congregación, se cita en sus constituciones que deberá cantarse el *Tedeum* por toda la comunidad, así como los himnos *Joseph, Nuestra Señora de la Consolación, Himno de la Congregación y Dios te salve* (p. 60). Y en los capítulos (general, provincial y viceprovincial) se cantarán el *Veni creator Spíritus, Te Deum Laudamus* y el *Magne Pater Agustin* u otro himno.

En sus diarios, y cuadernos se indica que el oficio se cantaba en latín hasta antes del CV- II, y era frecuente el canto del *Magnificat*, el *Benedictus*, el *Tedeum*, el *Angelus*, el *Salve* y el *Joseph*.

La música Sacra conjugó la música litúrgica y la música religiosa no litúrgica, representada, en el caso local, por la música devocional, procesional, y en los denominados actos piadosos. Esta extensión de música popular religiosa también ocurrió en Cali. La particularidad aquí es que muchos de estos cantos populares no son de compositores locales, incluso ni siquiera nacionales. La mayor parte de esta música popular religiosa antes del CV-II se reduce al uso de los manuales europeos, sumados a algunos cantos de misioneros en Latinoamérica. Al revisar documentación de otras comunidades en Cali<sup>16</sup>, se observa la reiteración del uso de estos cantos anteriores al CV-II, en cancioneros (solo con el texto de la obra) y algunas partituras monódicas, bien para uso del solista y/o para el uso comunitario, de preferencia a coros unísonos o a dos voces.

## Referencias

### Fuentes primarias

Documentos de Archivo - Convento La Merced de Cali-Colombia

Documentos de Archivo -Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas España y Colombia Colección de Partituras - Convento La Merced de Cali

### Fuentes secundarias

Bejarano Pellicer, Clara. El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro (España, 2013)

15. Estas grabaciones se encuentran en perfecto estado y aún no se ha realizado un estudio sobre las mismas. Se tuvo acceso a ellas por cortesía de la dirección del Museo de Arte religioso y colonial La Merced, pero no se encuentran disponibles para consulta.

16. Se ha consultado la comunidad franciscana, los carmelitas descalzos y las salesianas

- Bombi, Andrea, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. (Valencia: Universidad de Valencia, 2005)
- Burke, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?* (Ediciones Paidós Ibérica S.A. España - Barcelona, 2004).
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano Vol. 1, Artes de hacer*. (Universidad Iberoamericana. México, 2000).
- Garbini, Luigi. *Breve Historia de La Música Sacra*. (Alianza Música, Madrid, 2009)
- Londoño, María Judith MAR *Ensayo Histórico Misioneras Agustinas Recoletas*. (Leganés. España, 2005).
- Marín, Miguel Ángel *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century* (Jaca. Kassel: Reichenberger, 2002)
- Marín, Miguel Ángel *Contar la Historia desde la periferia Música y ciudad desde la musicología urbana Neuma: Revista de Música y Docencia Musical Año 7, Vol. 2, 2014, págs. 10-30.*
- Paredes, Satoria MAR *Agustinas Terciarias Recoletas. Primera comunidad religiosa caleña*. (Carvajal, Cali, 2004).
- Serna, J., Pons, Anacleto. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. (Editores Akal S.A., Madrid, España, 2013)

### **Documentos Pontificios**

*Motu Proprio Tra le sollecitudine*. Pío X. 1903

*Regla y constituciones de ermitaños de san Agustín, acomodadas a las religiosas de la misma orden*, publicadas en 1927

Concilio Vaticano Segundo.

MESA

La investigación regional de la música en Colombia

# Modos de vida socio musical en de la Hoya del Quindío

Álvaro Pareja Castro

Sociólogo de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín con maestría en investigación socioeducativa Universidad de Antioquia y especializado en gestión y administración cultural Universidad de los Andes. Docente durante 28 años en la Universidad del Quindío. Investigador musical, músico y periodista cultural. Fundador y director de la Fundación Centro de Documentación e Investigación Musical del Quindío y miembro de número de la Academia de Historia del Quindío, socio fundador de la Asociación Nacional de Investigadores de Música ASIMUS y recientemente integra la Asociación Nacional de Historia. [info@musicayregion.com](mailto:info@musicayregion.com)

# Modos de vida socio musical en la Hoya del Quindío

Álvaro Pareja Castro

## Resumen

Con el título de esta ponencia, se asiste a los interrogantes de uno de los macro proyectos liderados por el Centro de Documentación e Investigación Musical del Quindío y formulados en su Plan de Desarrollo Investigativo Regional a partir del cual se plantea la existencia de un territorio sonoro y musical en el contexto de la quindianidad hoy elevada a Paisaje Cultural Cafetero Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Conglomerado en la actualidad constituido por 16 municipios, 12 de ellos en el departamento del Quindío y 4 del noroeste vallecaucano. Parcela que se integra o articula en la nacionalidad colombiana y del resto del mundo, ya que nos preocupa el destino global de esta Entidad a la vez concreta y abstracta que es nuestro mestizaje musical y que vale la pena aclararlo, no es sólo de razas, sino también de influencias y aspiraciones: porque en cada canto, género, estilo, danza o instrumento encontrados, descubrimos el resto del país y de las culturas de otros continentes, con sus diversos modos de vida socio musicales. Con la creación del Centro de Documentación y la puesta en marcha del Inventario del Patrimonio Musical de esta comarca relativamente autónoma y condicionada, se adelanta esta propuesta desde 1984, y es sobre todo a ese recuento que se propone atender su nota introductoria. En suma, este acopio documental de testimonios materiales dejados por una larga etapa de investigación, realizada en la cobertura del proyecto. Trabajo a la vez complementado con estudios y pesquisas llevadas a cabo en los archivos históricos de Santafé de Bogotá, Medellín, Cali, Cartago Manizales, Pereira, Popayán e Ibagué, ya que existen innegables elementos de ascendencia, lazos históricos y de frontera con los territorios sonoros y socio-musicales caucano, vallecaucano, caldense, risaraldense, tolimense, antioqueño, cundiboyacense y santandereano.

**Pregunta problema:** Desde los enfoques de una historia social de la música o de la sociología de la música, qué modos de vida y territorios sonoros contextualizan la existencia de una quindianidad musical.

**Metodología:** Nuestra propuesta metodológica se sustenta en un estudio cualitativo-cuantitativo y macro histórico, fundamentado en un plan general de desarrollo investigativo regional, liderado por el Centro de Documentación e Investigación Musical del Quindío desde 1984 cuya cobertura está constituida por 16 municipios, 12 del departamento del Quindío y 4 del noroeste vallecaucano, en los cuales se han realizado

trabajos de campo ínsito, censales, de inventario y de acopio documental de fuentes primarias y secundarias, consultadas en los archivos históricos públicos y privados y en colecciones bibliográficas y hemerográficas encontradas en la Hoya del Quindío y en otros centros urbanos del país.

**Palabras clave:** Modos de vida sociomusical, Territorios sonoros, Quindianidad musical, caldismo, caucanismo y prehispánico.

## Paisaje natural, social y cultural

Desde sus primeros trazos territoriales, el Quindío como región y subregión, en el sentido estricto de la palabra, se nos revela como sujeto de conocimiento una parcela relativamente autónoma y condicionada, tanto en su historia natural como en su historia social.

Su geografía, fauna y flora, enclavados en un sistema de montañas, valles y cuencas, expresan circunstancias y variaciones empíricas singulares, marcándole al entorno cierta unidad de paisaje. Algunos de esos factores físicos y biológicos, como el Río del Quindío, el Valle de Cócora, el Nevado El Quindío, el Paso o Camino del Quindío, la Palma de Cera del Quindío y el Ave del Quindío, entre otros, se erigen en símbolos, llegando a formar un verdadero código sentimental de mito y de leyenda para sus gentes. Pero ciertamente, no olvidamos, que tan peculiares características se articulan y hacen parte del complejo andino occidental de la Cordillera Central en los andes colombianos y del continente americano.

En el período prehispánico y del colonialismo español, esta tierra fue habitada principalmente por los Quindíos (también llamados Quindos o Quindus). Hoy en día, el mismo espacio es asiento de una nueva generación de quindianos. Reconocemos no obstante, que en este contorno tanto esta etnia indígena (ya desaparecida), como los pobladores de la nueva mixtura, poseen raíces antropológicas y modos de vida, en lenguas, artes, costumbres, etc., que rebasan sus fronteras acercándolos a una historia común musical compartida: para el de los Quindíos, se han descubierto influencias de los Quimbayas, Pijaos, Burilas, Calimas y Caribes, en lo nacional; y Quechuas, Incas, Aymarás y de otras comunidades amerindias que se extendieron por Suramérica, Centroamérica y Norteamérica. Para el caso del quindiano de hoy, existen innegables elementos de ascendencia de los complejos culturales caucano, valluno, caldense, risaraldense, tolimense, caldense, antioqueño, cundinamarquese, boyacense y santandereano.

Con la aparición súbita, violenta y vehemente, de las expediciones al mando del mariscal Jorge Robledo, ocurridas entre 1539 y 1541, fue imponiéndose el régimen político, económico, social, cultural y artístico, propio del colonialismo español, que también incursionó en el Valle del Quindío *-así denominado por las crónicas oficiales de indias-*. Sin embargo, a pesar de haber sido profundamente revolucionadas y trastocadas las antiguas formas de sociedad tribal de Los Quindíos, el Quindío como región o subregión conservó una vida de parcela relativamente independiente y determinada, en el contexto del virreinato de Santa Fe de Bogotá, dentro de la antigua provincia de Cartago, y en el marco de su jurisdicción bajo la forma de resguardo, donde fue instaurada la Misión del Quindío, a cargo de la Comunidad Religiosa de los Padres Franciscanos, quienes desde su convento *-con sede en la localidad mencionada-*, pusieron en marcha la acción evangelizadora de la población aborigen y de esclavos negros, con la que se da inicio a nuevas formas del mestizaje musical predominantemente litúrgico en sus cantos.

Relativa autonomía y condicionamiento del Quindío que tampoco fue alterada por las reformas geopolíticas y administrativas, heredadas posteriormente de las luchas de Independencia, ni por la creación, primero del Cauca como estado federal, y luego departamento en el siglo pasado, ni por el fraccionamiento y creación de la provincia del Quindío con capital Cartago, anexándose esta última una parte al departamento del Valle del Cauca y otra al de Caldas, ni con los cambios ocurridos en la carta geográfica del país en 1908, ni por la separación de Caldas con la creación del departamento del Quindío en el año de 1966.

Suma de acontecimientos que tal vez se expliquen por la manera gratuita con que en cada uno de estos históricos momentos señalados, los reordenamientos territoriales establecidos desde tiempos coloniales, pasando por virreinos, gobernaciones, misiones, provincias, estados, departamentos, resguardos y jurisdicciones menores, en verdad, solo consultaron un mero trazo a mano, que fueron

enunciados en leyes y decretos oficiales fundamentados en los intereses políticos, económicos y burocráticos en cada coyuntura, sin que para nada mediaran las diferencias profundas planteadas por su identidad geográfica, de costumbres, modos de vida sociomusical y recuerdos comunes.

Hoy por hoy, esta unidad territorial, cultural y de relaciones sociomusicales conforme al sistema político y administrativo vigente en este país, sigue dividido en dos, correspondiendo al departamento del Quindío los 12 siguientes municipios: Armenia, Buenavista, Calarcá, Circasia, Córdoba, Filandia, Génova, La Tebaida, Montenegro, Pijao Quimbaya y Salento; y al Valle del Cauca, en la parte noroeste los cuatro restantes: Alcalá, Caicedonia, Sevilla y Ulloa.

## Quindianidades sociomusicales: generalidades

La música en el Quindío, como arte, oficio y aún como forma social de vida, tiene sus “leyes” propias, y para cumplirlas requiere de una cierta libertad de movimiento y de iniciativa, que como todas las libertades de este mundo, son relativas y condicionadas, y como tal están inevitablemente ligadas a otras formas de libertad que no atañen a esta zona determinada de la práctica humana, como es el arte, sino a otras distintas de la estructura de la sociedad.

Sus producciones musicales son, sin lugar a dudas, el resultado de creativities preñadas de esta materialidad histórica concreta y específica, desde donde se intuye e inspira. Sin embargo, justo es reconocer, que cada canto, instrumento o danza o modo de ser musical, no solo de los Quindíos sino del mestizaje dibujado por las migraciones colonizadoras en el siglo XIX, hemos descubierto en ellos más que este contorno quindiano: pues aquí están presentes el resto de culturas musicales con sus distintos instrumentos, géneros, estilos, técnicas y costumbres. Así, por ejemplo, en las prácticas sociomusicales prehispánicas de los indígenas del Quindío, se presentan semejanzas con grupos vecinos y con los distantes americanos del sur, centro y norte; en la etnia quindiana del repoblamiento y fundación de aldeas de mediados del siglo XIX y XX, hay presencia sociomusical predominantemente de la zona andina colombiana; y para fines del siglo pasado y este nuevo milenio, la configuración de un imaginario sociomusical influenciado por otras regiones del país y del mundo.

Por su periodización, la historia social de la música del Quindío, es un proceso parcialmente autónomo y determinado, constituido de cortes de larga y de corta duración, ambos precedidos y mediatizados por fases o momentos de transición de un modo de vida musical a otro, tendencialmente acompañados de crisis que imposibilitan su desenvolvimiento amplio, en el mejor sentido del término; o sea, que son modos de musicalidad que comportan un cierto desarrollo inconcluso. Un momento de corta duración en el Quindío, sociomusicalmente hablando, fue el colonial español: se entró tarde -con respecto a grandes extensiones del continente y de nuestra nación-, y se “agotó» tempranamente.

Acotamos de paso, entonces, la invalidez de aquellos marcos de referencia conceptual que trataron -y aún persisten- en pensar la historia social de la música en nuestro país, por encima y ajena a las continuidades y discontinuidades que ocurren en las áreas culturales que lo componen. El Quindío fue -y está- subsumido en estos esquemas de periodización macromusicales amplios, por los que no ha pasado plenamente, desconociéndose sus condiciones específicas, por lo demás, aceleradamente cambiantes en sus rumbos y dinámicas, que apenas se están comenzando a analizar para saber qué factores determinan la supervivencia de sus tradiciones o la transformación de las mismas.

En consecuencia, sólo es dentro de la existencia íntima de las grandes y pequeñas temporalidades encontradas en el Quindío, y en correspondencia con cada una de sus colectividades, donde se originan sus experiencias más vitales dándole a sus épocas sus tonos y acentos singulares. Por consiguiente, cada momento produce y modela nuevos patrones de imaginación sociomusical, alimentados de un pensamiento novedoso acerca del quehacer, tanto de su tiempo como de otros anteriores, que posibilita a las etnias y a los pueblos vivir en sus propias condiciones específicas y diferentes, ya que es necesaria la demarcación de sus trabajos creativos y de sus actitudes musicales.

Acerca de la cuestión de cómo los pueblos pasan de una etapa sociomusical a otra, de cómo un estilo emerge a otro y de por qué surge un estilo y no otro, en concreto no hay ninguna elucidación. Solo se sabe, a ciencia cierta y en un sentido amplio, que una formación sociomusical inmersa en la transición y en la crisis, alude o señala situaciones imprecisas: no es lo uno ni lo otro. En el periodo colonial español, la historia de Los Quindíos estuvo demarcada precisamente por esa

condición ambigua, donde se abandona, bajo un régimen de despojo cultural, un estadio sociomusical prehispánico o conocido por ellos, por otro aún no conocido que heredó conviviendo con su primera gran crisis de identidad y despersonalización, sufrida por dichas colectividades e individuos que las vivieron.

## Formas de vida musical prehispánica

Si solo tuviéramos en cuenta el estado de desconocimiento y de misterio que rodea al período prehispánico de los Quindíos e incluso el colonial español, tanto de otros lugares colombianos como del mundo amerindio, pareceríamos condenados a continuar ignorando cómo era la música de todos estos pasados aborígenes.

También en cierta medida, los diversos modos de musicalidad de los Quindíos se nos escapan: ya sean por el poco desenvolvimiento investigativo en la mayoría de los campos del saber y de la ciencia histórica, ya sea por las limitaciones y obstáculos debidos a la destrucción y el saqueo sistemático de este patrimonio cultural, iniciados en el siglo XVI, y continuado por g.uaqueros, comerciantes y coleccionistas hasta hoy. Y aunque son evidentes estas dificultades insalvables, cuantitativa y cualitativamente, venimos avanzando en el inventario del patrimonio material e inmaterial sociomusical, sobre todo en la tarea de identificación, registro, rescate, preservación, clasificación y difusión de su memoria histórica.

En este sentido, luego de 32 años de trabajo de investigación directamente en las localidades del Quindío y noroeste vallecaucano, contamos con una pequeña colección de instrumentos musicales fabricados en cerámica, que fueron localizados y recuperados en algunos municipios de la cobertura, que suponemos de procedencia prehispánica o colonial española, de los Quindíos, tales como pitos, silbatos, ocarinas, flautas traveseras, husos sonajeros, copas sonajeras, cascabeles, alcarrazas tipo “vaso silbante”, piezas generalmente antropomorfas, zoomorfas y fitomorfa, característicos de la región, entre ellas algunas tienen una función dual y ambigua.

Como resultado del trabajo bibliográfico, fundamentalmente realizado en los archivos, bibliotecas y centros de documentación regionales y del país, tanto oficiales como privados, ya se dispone de una amplia y detallada información escrita, de fuentes primarias y secundarias, extraídas o resumidas de las obras consultadas en arqueología, antropología, sociología, lingüística, folclor, historia (del arte y de la música), literatura, musicología, etnomusicología; trabajo de revisión literaria, que en suerte nos han permitido descubrir e identificar en su desarrollo, nuevas fuentes, ampliándose de esta manera lo presupuestado.

Con respecto al período prehispánico quindiano, propiamente dicho, del que afirmamos es una era de larga duración y retrospectiva el más antiguo conocido, tal vez sea la arqueóloga norteamericana Karen Olsen Bruhms quien más ha contribuido en los últimos años a su esclarecimiento. En esta dirección realizó prospecciones en varios lugares, examinó diferentes colecciones de cerámica y excavó dos tumbas. A partir del hallazgo superficial de una punta de proyectil, en terrenos adyacentes al aeropuerto “El Edén”, de la ciudad de Armenia, planteó la existencia de una era paleoindia en el Quindío.

De los resultados en la excavación de las dos tumbas y del análisis de la decoración y del estilo de una gran diversidad de piezas en cerámica, elaboró, en base a dos fechas de carbono, una cronología tentativa para la región, que le permitió agrupar la cerámica en lo que la autora denominó el “Complejo Cauca Medio”, que data del año 1.300 a.C., con asiento en un espacio geográfico muy extenso; y el “Complejo Caldas”, que data del año 1200 a.C., que habitó los territorios hoy correspondientes a los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío. Infortunadamente, las prospecciones y excavaciones de Karen Olsen y las que realizaron con la misma intensidad y posteriormente los arqueólogos quindianos Oscar José Osorio, Nora Aidé Ramírez y Sory Morales, no reportan objetos ni descripciones de instrumentos musicales, que nos acerquen por asociación, a esta primitiva práctica musical y a su dimensión en lo social, que según estos autores, correspondería a la llamada “Zona Quimbaya” del departamento del Quindío.

Si el término se permite para una arqueología etnomusicológica, los objetos de análisis más claves y valederos para descubrir el carácter de una música fósil o desaparecida como la de los Quindíos-, son los instrumentos musicales y correlativamente los instrumentos sonoros, ya que a partir de ambas modalidades de producción sonora, se elabora esa música o ese sonido, que nos dan la

posibilidad de saber cómo “sonaban” y cómo se “tocaban”, que tipos de “aires” o de “géneros” interpretaban en su ejecución, cuáles eran los “timbres” de esa materia sonora. O sea que el examen de la música del hombre primitivo quindiano implica no sólo los instrumentos musicales sino toda esa variedad de arte asentada en la vibración del aire, cuya molécula estructural básica la constituye el universo sonoro, que el hombre a lo largo de los siglos y milenios ha venido configurando.

## **Transición sociomusical: del prehispánico al colonial**

Precedida de una larga y excepcional práctica sociomusical prehispánica, irrumpe una fase de transición y de crisis de corta duración, permanentemente convulsionada por la nueva forma de vida musical impuesta, que emerge desde los primeros trazos del avance expedicionario, exploratorio y de conquista del territorio de Los Quindíos.

Transición y crisis de dos mundos de historia musical diferentes: el uno, prehispánico; y el otro, medieval y renacentista europeo, que no pudieron volverse atrás ni configurarse en la exclusividad de una sola realidad. Por el contrario, se diluyeron produciendo un mestizaje sociomusical nuevo, con la consecuencia de que para los Quindíos, y a diferencia de muchas otras etnias aborígenes del país, éstas solo se prolongaron en su existencia regional por cerca de 200 años (comienzos del siglo XVIII), sin que pudieran desarrollarse y transformarse en su forma de ser sociomusical. Por el contrario más bien fenecieron como tal, pues la transición y la crisis que atravesó la era, generó una fase de corta duración, donde se combinaron y coexistieron multitud de caminos, que tuvieron lugar en el mismo tiempo absoluto, se resolvieron (de contenido, continuidad y proyección) unilateral y muy dramáticamente: El Quindío y el noroeste vallecaucano fueron despoblados hacia las primeras décadas de 1.700.

Como conglomerado, como región y subregión, el Quindío, musicalmente hablando, no es un **tema** nuevo. Desde las “Crónicas del Perú” de Pedro de Cieza de León, un historiógrafo involucrado en las huestes del Mariscal Jorge Robledo quien como soldado participó en las expediciones y exploraciones que recorrieron estas comarcas entre 1539 y 1541, relacionó de una manera breve y superficial, aquellos modos de musicalización que encararon directamente, en particular los de ascendencia prehispánica (o sea, las prácticas musicales más inmediatas encontradas a la llegada de los españoles al continente americano). En su obra nos ofrece, por tanto, el siguiente cuadro de costumbres de la época: “cuando salían a sus fiestas y placeres en alguna plaza, juntábase todos los indios y dos de ellos, con dos tambores hacían son, donde tomando otra delantera, comienzan a danzar y bailar, al cual todos siguen, y llevando cada uno la vasija del vino en la mano; porque beber, bailar, cantar, todo lo hacen en un tiempo. Sus cantares son recitar a su uso los trabajos presentes y recontar los sucesos pasados de sus mayores”.

## **El camino de las Palmas del Quindío: tránsito del despoblamiento a la colonización del Quindío**

Era lógico, que ante la desaparición y el despoblamiento de los Quindíos, no podía la realidad sociomusical mestiza, repetir el natural proceso de autoformación que las otras regiones del país habían seguido. Eso tal vez explique por qué cuando otras culturas acumularon generaciones y conocimientos, la práctica musical entre los pocos habitantes que convivían cruzando el camino del Quindío entre Ibagué y Cartago, se halló desorientada.

En los siglos XVIII y XIX, la sociedad colombiana vivió dentro de un colonialismo español ya decadente, agudizado por las crecientes luchas de independencia. En el Quindío esta estuación se expresó y desarrolló, primeramente, como reapertura del Camino Real y luego, en sus postrimerías, como reapertura no solo del Camino Nacional sino de la frontera agrícola, minera, cultural y musical. Es decir, lo común a ambos momentos del Camino del Quindío fue haber sido “paso obligado”, vía de importancia a la circulación e intercambio comercial y cultural entre Cartago e Ibagué, en lo local; entre el Cauca y el Tolima, en lo regional; y entre el suroccidente y el oriente, en lo nacional.

Por lo tanto, a diferencia de los que afirman la desafortunada tesis de un supuesto “vacío histórico”, la comarca quindiana sobrevivió al despoblamiento indígena, por la existencia de Cartago e

Ibagué, donde residían grupos o colectividades dedicadas a la arriería: al comienzo practicada en tiempos de la colonia por indígenas y mestizos, y al final desempeñada por inmigrantes sobre todo venidos de Antioquia y de su área de influencia (Caldas y Risaralda), fenómeno explicable por el auge colonizador que tuvo el Quindío.

Una condición económica que presentó la arriería, al interior de su división social y técnica, fueron dos tipos de oficios integrados pero diferenciados como modalidades: el grupo de los **cargueiros**, dedicados al transporte de bienes materiales y el grupo de los silleteros, encargado del traslado de las gentes que permanentemente pasaron por las montañas del Quindío. Una práctica de arriería profundamente arraigada en las raíces caucanas y tolimenses, en parte por la natural frontera que los separaba pero que también los acercaba en su entrecruzamiento aborigen y mestizo, que existió en las localidades de Cartago e Ibagué, en donde su movilidad social se realizó ampliamente al final de cada jornada de trabajo.

No obstante, esta doble influencia debe consultar, con el fin de hacer claridad, que el Quindío se mantuvo bajo la jurisdicción influencia del Cauca por cerca de 368 años. Un vínculo histórico y cultural que prácticamente se originó desde 1540 y finalizó en 1908, cuando fue desmembrada y fraccionada, anexándosele una parte al departamento del Valle del Cauca, y la otra Caldas. Es decir, que descontando la era prehispánica, un período de larga duración (se calcula doce mil años antes de nuestra era hasta 1539) esta subregión ha pasado hasta hoy su mayor existencia económica, social, política, cultural y sociomusical, en el ámbito del Cauca; luego, 58 años como parte del departamento de Caldas entre 1908 y 1966; y últimamente 50 años como departamento del Quindío (1966-2016).

La presencia de Antioquia la Grande en el Quindío *-para ese entonces comarca del Cauca-*, fue tardía, ya que su rol tuvo significado relevante al lado de los acelerados cambios de mitad del siglo XIX y sus consiguientes efectos de aumento demográfico de las familias de ascendencia “paisa” que actuaron en el desmonte de la selva, la búsqueda minera, las aventuras gaaqueras, la agricultura de subsistencia, la fundación de aldeas, el aumento de las juntas pobladoras y de vecinos; y por sobre todos ellos juntos, la difusión cultural y de relaciones sociomusicales que lograron con el tiempo tal profundidad de arraigo y de sentimiento de pertenencia que, sin duda alguna, llegaron y *siguen aún-* identificando simbólicamente a amplios sectores de gentes quindianas.

Sin embargo, consultando la historia regional de la llamada “antioqueñidad” de los quindianos, como elemento de transculturación y de expansión, hemos descubierto problematizados una serie de conflictos, cruces, luchas y movimientos sociales que enfrentaron esos intereses, en los que se involucran caucanos, vallunos, cundiboyacences que colonizaron también estas tierras. “Antioqueñidad” que hoy por hoy se diluye ante el fenómeno social creciente de la quindianidad que despertó la creación del departamento en 1966.

Si bien con la arriería se mantuvo una red fundamentada en sus propios códigos, rituales, símbolos culturales y artísticos, la colonización del Quindío irrumpió destruyendo estas relaciones sociales predominantemente comerciales, colocándose por tanto, como un factor de perturbación que cambió por completo el tipo de economía y la cultura local del Camino.

Importantes viajeros extranjeros y nacionales, que exploraron esta región su botánica y geografía, su economía minera y sus costumbres, generalmente cuando cruzaron por el Camino del Quindío, de la misma manera que los cronistas de Indias, dejaron breves apuntes personales sobre el quehacer musical observado en su trayecto. Ernest Rothisberger en su obra “El Dorado”, comentaba lo siguiente: “Por el medio día llegamos a Filandia, una ladea recién fundada, y en la que sólo antioqueños se habían establecido. Era un día de mercado y misa. La plaza se veía enteramente llena de gente de la nueva colonia, que charlaban sin tregua, interrumpiéndose tan sólo para arrodillarse en el momento de alzar. La música eclesiástica era horrible, un quejumbroso clarinete y una trompeta suspiraba de continuo los mismos compases” (pág.53).

## Modo de vida sociomusical campesino y aldeano

No habíamos aún terminado de colonizar y repoblar este espacio, y ya iniciábamos apresuradamente la construcción de un nuevo perfil musical aldeano y campesino, que ha mostrado hasta hoy una serie de etapas en su progresivo desarrollo las cuales han provocado constantes crisis. Osea, que sin haber

ejercitado y consolidado en largas temporadas la producción e interpretación cantada o tocada, la vida musical de la colonización, oficialmente fomentada con la fundación de la antigua Colonia Penal de Boquilla en 1842, el Quindío se abrió desde las tres primeras décadas del siglo **XX** a la intervención de formas musicales y técnicas principalmente extranjeras, oficialmente fomentada por el contacto con los modernos avances tecnológicos aplicados y determinantes en los nuevos modos de vida y de consumo sociomusical como la aparición de la industria fonográfica y del disco, de la amplia programación musical de las recién fundadas emisoras radiales y del arte cinematográfico (sobre todo con el paso del cine mudo al cine sonoro que acercó al público a las músicas de muchas partes del mundo), la inauguración de los teatros municipales que fomentaron el espectáculo de compañías extranjeras de ópera y zarzuela, la creación de un importante sistema bandístico, el establecimiento de academias de arte, la publicación editorial de obras de compositores nacionales y extranjeros; acontecimientos que fueron correlativos a la expansión de la producción cafetera, sobre todo estimulada por la exportación al mercado mundial, la que impulsó aceleradamente la red de ferrocarriles con la construcción de la estación de Armenia, el desarrollo vial, la electrificación de sus pueblos, la llegada del transporte automotriz de pasajeros y particulares, la instalación del servicio telefónico, entre otros aportes en el avance de la industrialización de la región y el país. Basta analizar las consecuencias que marcaron esta sociedad con el invento de la victrola. Jaime Buitrago uno de los autores más serios en la novela histórica quindiana, recoge en su narrativa acontecimientos que hemos podido confirmar mediante fuentes de primera mano, descubiertos en los diversos archivos musicales del Quindío. Veamos un interesante aparte de su obra “Hombres Trasplantados”: “Un hombre extraño se acercó a ellos. Traía en los brazos un gramófono de gran corneta negra.

¿Me da permiso de tocar aquí, mi padre?

¿De tocar qué?

Este aparato.

El sacerdote y Piquillo lo entraron al despacho parroquial y después de cambiarle la aguja a la caja fonética, el hombre puso a girar el disco. Una música fullera de matchicha llenó el aparato del presbítero y Piquillo no cesaba de abrir más ampliamente los ojos para darse cuenta de lo que significaba aquello. Los hombres y las mujeres que pasaban por la calle se acercaban a escuchar aquella música extraña que jamás habían oído y así como el perro, al ver su figura reflejada en un espejo corre detrás de él a buscar el mastín que ha visto dentro de la luna azogada, así las gentes sencillas del colonizaje buscaban detrás del gramófono la causa que producía aquellos sonidos. Al no encontrar nada entablaban diálogos como este:

-¿Quién será el que canta ahí adentro?

Algún individuo que Piquillo metió en ese cajón.

Y salieron de allí aterrados ante el misterio de aquella caja que sonaba sola. Al hombre que la manipulaba lo miraron con recelo y a pesar de que anduvo por todas las casas haciendo sonar su aparato por la suma de diez pesos reales en muchas de ellas no lo admitieron diciendo que era un enviado del demonio. Hasta llegaron a creer que era el mismo Piquillo que se había metido allí para asustar a los habitantes del burgo. El padre valencia se sirvió del tema del gramófono para hablarles desde el púlpito a los campesinos y tratar de borrar de ellos la creencia que tenían sobre la existencia de brujas, trasgos y demás mitos. Y el músico ambulante pudo entrar ya sin mayor trabajo a improvisar veladas en casucos urbanos y aún en los ranchos de los campesinitos”. (págs. 93-34).

## **El mito sociomusical de la colonización antioqueña y su área de influencia**

Mirando el ámbito “exterior” más cercano vinculado al Quindío con respecto al período sociomusical atrás mencionado, es frecuente una evaluación de la región de Antioquia, Caldas y Risaralda, como una vistosa y pintoresca geografía humana, como un todo más o menos homogéneo, apenas con diferencias de matices que en cierto modo pueden equivaler a los distintos rasgos provinciales de una sola región. Hay, es cierto, un pasado más o menos compartido, y un idioma oficial común a todos. Pero además de

esas semejanzas, cada uno de los sectores tienen un pasado y un presente distintos, un diferente contexto social y un lenguaje de desigualdades resonancias y modulaciones donde también las formas musicales de vida responden a esas afinidades y a esas diferencias. Justo es reconocer, que aparte de esas afinidades, y aunque parezca contradictorio con lo anteriormente expresado, nos preocupa el destino global de esas entidades a la vez concretas y abstractas que son nuestros mestizajes musicales con Antioquia, Caldas y Risaralda (un mestizaje que vale la pena aclararlo, no es solo de razas, etnias, sino también de influencias, aspiraciones e ideologías. Porque en cada canto nuestro hay algo más que ese obligado contorno: también están presentes el resto de la nación con sus distintos modos de musicalidad.

## Modo de vida sociomusical urbano

Con el desarrollo de relaciones capitalistas en el país con sus consecuencias regionales, el Quindío se configura como un modelo de desarrollo económico, social, político y cultural predominantemente urbano, y bajo este modelo su realidad musical sigue inmersa en signos de cierto crecimiento atravesado de crisis cíclicas propias de su destino histórico particular o importado. Nos seguimos debatiendo en la ambigüedad y el desconcierto: la ciudad, los diferentes municipios, las aldeas menores, el campo, no han escapado al continuo desarrollo desbordado en lo musical. Los movimientos artísticos, por ejemplo, de las localidades (grandes o pequeñas) vienen siendo ruralizadas por la música campesina inmigrante, pues éstas se encuentran impotentes para imponerse en las costumbres musicales de la población desplazada pero no del todo desarraigada de lo que fue su entorno vital: el mundo sociomusical del área rural. Por tanto, la crisis que estos fenómenos están acarreado no son solo de forma sino que también están empeorando la convivencia social en lo musical. El paso de la vida rural tradicional a la urbana de modernas y profundas transformaciones, se manifiesta en el desequilibrio musical entre el campo y la ciudad, en perjuicio de las formaciones o modos de vida musical del campesino, que sin adecuarse o adaptarse a la ciudad o a las nuevas condiciones, igualmente lo ha llevado a asumir los naturales rasgos de la ambigüedad y de crisis propios de nuevos modos musicales en conformación. La consecuencia ha sido la pérdida de los rasgos musicales característicos, en buena parte alimentados por los componentes de la idiosincrasia campesina, pues somos una realidad musical pero nos diferenciamos en la ambigüedad de un urbanismo musical difuso y en constantes crisis.

Advertimos que no necesariamente la crisis tiene solo una connotación negativa de lo “catastrófico” que se le suele dar. Apuntamos más bien a la idea de comprender los cambios y las transformaciones musicales dentro de un criterio más dinámico, cuyos signos pueden ser positivos o negativos.

Anteriormente planteamos que los períodos musicales del Quindío, desde la desaparición de la población aborígen, en el siglo XVIII, no han podido seguir el mismo destino histórico social de autoformación que otras regiones del país no han interrumpido. En este sentido, hemos llegado con retraso al desarrollo musical, y por eso, una de las preocupaciones mayores ha sido la de tratar de “ponernos al día”.

No negamos entonces que uno de los paradójicos atractivos de esta identidad musical regional, sea precisamente aquel relativo atraso, por ejemplo, seguimos defendiendo en las manifestaciones cantadas o instrumentales, un romanticismo tardío, copiosamente imitado y otro recreado, menos imitado, pero con resonancias europeas, latinoamericanas y norteamericanas, en lo extranjero; y de todas las regiones del país, en lo nacional. Pero al no ser nada de ello en particular (aunque algunos insistan en la anexión o apéndice musical directo y exclusivo de Antioquia la Grande y del Viejo Caldas), resulta por lo mismo típicamente quindiano este atraso. Es decir, que al lado del retardo, han surgido adelantos, variedades de modernidad y contemporalizaciones. A lo tradicional de corte clásico, romántico, hemos añadido elementos autóctonos, vislumbrando que uno de los posibles modos de determinar nuestro arraigo (en este cruce de rumbos y de neomestizajes musicales encontrados) consiste en intentar **fijar el desarraigo**.

## Del tema al problema sociomusical quindiano

Ya vimos que desde la Crónica de Indias, el tema colmó y hasta desbordó el ámbito geográfico de escritores e investigadores. Y sigue siendo hoy un tema de interés para la crónica (ya sea historiográfica, lingüística, periodística o ensayística) de sus artistas e intelectuales, pero además *-y esa quizá lo*

*más importante-*, se ha constituido en un problema: problema para quienes lo abordan como objeto de estudio e investigación apoyados en novedosas tesis, métodos, procedimientos técnicos y para quienes lo eluden; para quienes lo afirman, y para quienes lo niegan aferrados a viejos aprioris difusionistas que la sociología del siglo pasado ya había superado; para quienes lo asumen desde su entraña misma, y para quienes la examinan desde lejos (o sea, que aunque el lente sea extraño o parte del exilio, la mirada seguirá siendo inevitablemente de acá).

Es cierto que la crónica tradicional de artistas e intelectuales quindianos asumió *-y aún mantiene-* responsabilidades para las que evidentemente no estaba preparada. Sin embargo, aún con altibajos, con grandes lagunas, con insuficiencias, se insertó de algún modo en el contorno de las ciudades y del campo. Pero confiando de los planteos sutiles, de las alusiones indirectas, su mensaje quedó atascado entre metáforas y no llegó a su destinatario natural; el contorno fue *-y aún sigue siendo-* examinado con una mirada poco enterada, extraviada y que rara vez caló en profundidad.

La sociología de la música en el Quindío también ha sido encarada desde afuera y desde arriba, pero la solución de sus problemas no ha sido enfocada en profundidad sociomusical, sino como una operación sencillamente de apuntes breves, desprevenidos, nunca con la compenetración y la profundidad que requiere el estudio e investigación de la identidad cultural musical para de verdad reconocerse en su existencia singular dentro del contexto nacional y universal.

### Fuentes bibliográficas:

- FRIEDE, Juan. *Los Quimbayas bajo la dominación española*. P. 242.
- VALENCIA LLANO, Albeiro. *La apropiación de la riqueza en el Gran Caldas*. P. 113-114 FERNÁNDEZ DE PIEDRAHITA, Lucas. *Noticia historial*. V.I. P. 181-183
- OTERO D'ACOSTA, Enrique. "Los Pijaos". *Revista Archivo Historial*. Manizales, no 20, Marzo, 1920. pp. 284-285
- SIMÓN, Fray Pedro. *Noticias historiales*. T.I, IV, V. P. 114, 295, 593, 595, 596, 597, 261. 262 BARNEY CABRERA, Eugenio. "Cronología de las zonas arqueológicas de Colombia". *Historia del arte Colombiano*. Vol. 3. P. 35, 44, 59
- PARSONS, James. *La colonización antioqueña*. P. 56-57.
- ARCILA ROBLEDO, Fray Gregorio. O.F.M., *Las misiones franciscanas en Colombia*. 1951. DUQUE G., Luis. *Los Quimbayas*. P. 57.
- ESCORCIA, José. *Historia económica y social de Colombia*. Siglo ~~XX~~. P. 10. ESCOBAR, Luis Antonio. "Lección N° 12". P. 8
- ARANGO CANO, Luis. *Recuerdos de la gaaquería en el Quindío*. T. I. P. 53, 51 DE CASTELLANOS, Juan. "Canto séptimo". *Elegías* T. III. P. 196
- CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Crónicas del Perú*. P. 73
- ESCOBAR, Luis Antonio. *La música precolombina*. P. 133
- PARDO TOVAR, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. P. 25-26, 27-32
- HERNÁNDEZ DE ALBA, Gregorio. "De la música indígena en Colombia". C. I. Boletín Latinoamericano. Bogotá, 1939. P. 727-730
- ABADÍA, Guillermo. *Instrumentos de la música*. P. 11