

MESA

SONIDOS Y SILENCIOS. NARRACIÓN Y ENTEXTUALIZACIÓN DE LO SONORO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN



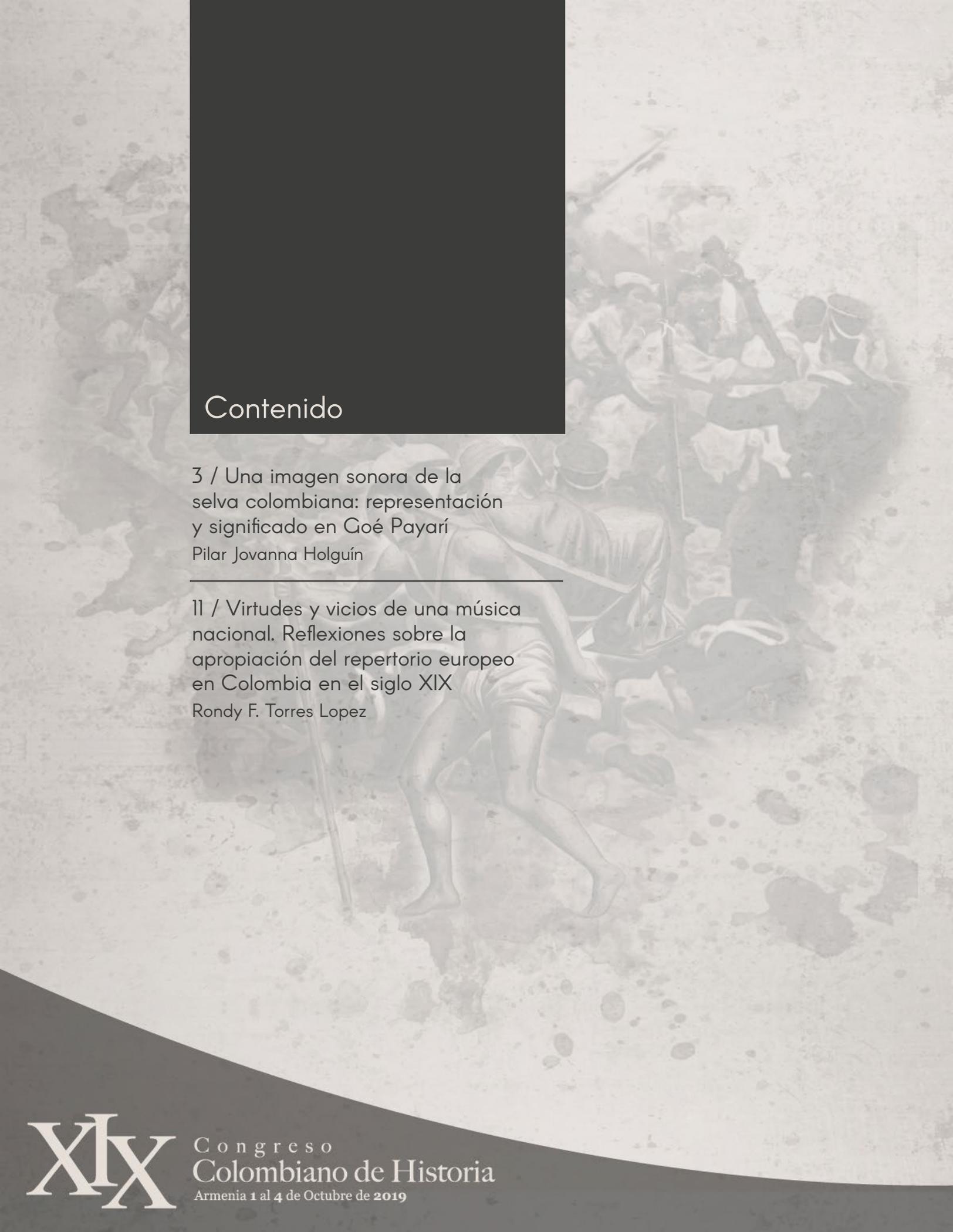
Ilustración basada en obras de A. Delarue y Martín Tovar y Tovar

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 / Una imagen sonora de la selva colombiana: representación y significado en Goé Payarí
Pilar Jovanna Holguín

11 / Virtudes y vicios de una música nacional. Reflexiones sobre la apropiación del repertorio europeo en Colombia en el siglo XIX
Rondy F. Torres Lopez

MESA

Sonidos y silencios. Narración y entextualización
de lo sonoro en la construcción de la Nación

Una imagen sonora de la selva colombiana: representación y significado en *Goé Payarí*

Pilar Jovanna Holguín
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Una imagen sonora de la selva colombiana: representación y significado en *Goé Payarí*¹

Pilar Jovanna Holguín

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Resumen

El presente trabajo indaga sobre ¿cuáles son los conceptos o rasgos de la representación del espacio y la representación ideológica que se reflejan en la obra *Goé Payarí* del compositor colombiano Jesús Pinzón Urrea? Para responder la cuestión será necesario examinar algunos conceptos sobre la representación y el contexto cultural y que circunda la obra para exponer algunos significados hallados en la música. El desarrollo del texto se hace en dos partes. La primera corresponde con la descripción conceptos sobre la representación y la ideología latinoamericana. En la segunda presentan los significados de la obra *Goé Payarí*.

Palabras clave: análisis hermenéutico musical, música y representación, música indígena colombiana, mito paisaje musical, *Goé Payarí*

Introducción

Desde una perspectiva histórica, la representación de objetos, espacios, acontecimientos o ideologías, por medio de la música, ha sido significativa en la vida cultural de nuestras comunidades. Las representaciones brindan varias perspectivas, que dependen del rol que asume el individuo respecto de la música. Desde lo poético, le permite al músico expresar o crear a partir de su concepción del mundo –vivencias, historia, cosmovisión, entre otros-. Para el receptor, la obra musical se convierte en “una vía sensible para la interpretación de aspectos de la realidad”². Por lo tanto, la representación de acontecimientos históricos en las obras musicales puede ser considerada a través de estos dos roles. Esto permite consentir las múltiples perspectivas y múltiples significaciones que surgen de los hechos musicales.

1. Esta ponencia es producto del proyecto Prácticas crítico interpretativas en la música: aplicaciones del análisis hermenéutico y del proyecto La suite colombiana para guitarra de Gentil Montaña: análisis del proceso de interpretación musical, adscritos a la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

2. Pilar Holguín y Favio Shifres. «Identidad y memoria: un análisis preliminar del mito prehispánico en la producción musical académica colombiana» (ponencia, Universidad Nacional de La Plata, octubre 5 de 2017)

Parte de la producción musical compositiva reciente de los compositores con formación académica en Latinoamérica y Colombia, han abordado sucesos del pasado de la nación. Esto plantea problemáticas (para un analista), en torno a la representación de esos acontecimientos o cuestiones nacionales como temas de las piezas musicales. Tanto en el discurso argumentativo como en el musical, algunos autores se centraron en cuestiones como la búsqueda de lo identitario, la otredad y la recuperación de la memoria, entre otras³.

Una de esas temáticas está relacionada con lo indígena. Para algunos, esto permitió fijar un marco para abordar la idea de autenticidad y de verdad de la cultura nacional colombiana en las primeras décadas del siglo *XX*. Las primeras obras musicales y artísticas se enmarcan dentro de la nostalgia por el pasado y una mirada romancista del indígena⁴. Por otra parte, el abordaje del tema prehispánico, se situó dentro del contexto modernizador del Estado: “el espíritu nacional reside en un mundo indígena y popular arcaico idealizado que es «rescatado» por el arte moderno”⁵

En los últimos 50 años del siglo *XX*, las composiciones con temáticas indigenistas se transformaron. Algunos compositores entraron en contacto con las comunidades indígenas y esto transformó la concepción de las obras. No solo consideraron en sus producciones los nombres o las melodías, sino otro tipo de factores culturales propios de las etnias. De este modo al establecer una relación directa con estas culturas, toman las concepciones del ser y el estar en el mundo desde otra perspectiva. Acogen los mitos para expresar una postura ideológica particular, a partir de diferentes lenguajes musicales simbólicos.

El resultado involucró el mito indígena (concepción de mundo) con elementos de la escritura musical europea. Los mitos pueden entenderse como concepciones estéticas y éticas. Son un conjunto de valores y creencias fundamentales para la estructura de la comunidad. En Colombia se puede observar que las algunas composiciones que toman mitos indígenas, tienen rasgos de la representación del espacio y permiten entrever una postura ideológica latinoamericanista.

El abordar obras musicales contemporáneas que involucran mitos indígenas, plantea la búsqueda de representaciones que se hallan en las sonoridades, por una parte. Por otra, la búsqueda de significados en relación al discurso identitario que es constante en algunos compositores. Para este Congreso que conmemora los doscientos años de vida republicana, en el que se abrió una mesa de discusión sobre Sonidos, silencios, narrativas y entextualización, se consideró pertinente elegir la obra *Goé Payarí* de Pinzón Urrea. Esta selección se hizo teniendo en cuenta que en nuestra historia, las voces de los pueblos indígenas han permanecido silenciadas durante mucho tiempo. Obras como las de Pinzón Urrea, rememoran geografías, discursos y sonidos que son parte de las músicas de Colombia.

En este caso, el término imagen sonora permite aproximar interpretaciones que generan la obra y su temática. Por lo anterior, este trabajo indaga sobre ¿cuáles son los conceptos o rasgos de la representación del espacio y la representación ideológica que se reflejan en la obra *Goé Payarí* del compositor colombiano Jesús Pinzón Urrea? Para responder la cuestión será necesario examinar algunos conceptos sobre la representación y el contexto cultural y que circunda la obra para exponer algunos significados hallados en la música. El desarrollo del texto se hace en dos partes. La primera corresponde con la descripción conceptos sobre la representación y la ideología latinoamericana. En la segunda presentan los significados de la obra *Goé Payarí*.

Algunos conceptos para la elaboración de la imagen sonora de la obra

El término imagen sonora se deriva de la psicología cognitiva y la lingüística. Se define como el contenido mental que surge a partir de estímulos sonoros. Saussure explicita que “el concepto de imagen es aplicable a cualquiera de las modalidades sensoriales o perceptivas”⁶ (Pardos Peiro 2017). Las imágenes se elaboran con la evocación de sonidos experimentados por un sujeto. Su formación

3. Holguín y Shifres. Identidad ...

4. J. C. Ruiz (2012). Haciendo del conjuro un encuentro: sobre la innombrable nación y la magia de los Bachués. *Manguaré*, 26(1), 123-159

5. Luís Fernando Restrepo. «La ópera *Furatena* de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje», *Revista Cuadernos de Literatura* 10, n° 19 (2005): 10-23

6. Antonio Pardos Peiro. «Las imágenes sonoras de los signos lingüísticos» *Revista mexicana de investigación en psicología* 9, n° 2 (2017): 149-161.

requiere de la rememoración ya que se necesita la conservación de las impresiones sensoriales del estímulo acústico. “Las imágenes mentales sonoras [...] adquieren carácter de signo y subsidiariamente de representación en virtud de su capacidad asociativa que las dota de significado”⁷. Para explicitar la imagen sonora, como aproximación analítica musical de quien escribe este texto, se tendrán en cuenta los conceptos que se exponen a continuación.

Música y representación: para hallar el método de análisis

Desde una perspectiva histórica, la representación es temprana en el repertorio centro europeo (desde el siglo XIII). Progresivamente la evolución histórico-cultural ha generado símbolos o fórmulas que evocan asociaciones y establecen la conexión entre lo representado. Se rastrean cuatro tendencias principales en las obras: “la imitación acústica, la representación musical de imágenes, la representación musical de ideas o sentimientos [y] el habla con sonidos”⁸.

El término «representación musical», más cercano al concepto tradicional de análisis en el siglo XX, se asienta en los albores del Romanticismo. La asimilación de la «asemanticidad» de la música establecida por los filósofos románticos fue una ventaja que le permitió a la música, ocupar un lugar de privilegio sobre las otras artes. En el repertorio centro europeo del siglo XIX, la representación generada por la música no correspondía al mundo de los sentidos sino a las Ideas Platónicas. Esto implicó la separación de la música de su contexto y de su función social.

En las décadas finales del siglo XX se propiciaron discursos a partir del diálogo con otras disciplinas para favorecer la comprensión, la inclusión de «otras músicas», el situar la música en el mundo y el reconocimiento de la percepción. Esto implicó la aceptación del contenido y los significados que evoca la música. Una de las tendencias analíticas que incluyó aquello que rodeó culturalmente a la obra, fue la hermenéutica musical. Desde esta propuesta hermenéutica, el analizar una obra musical implica la búsqueda de un contexto histórico e ideológico propio de su época para hallar representaciones y significados. Esta metodología de análisis se considera adecuada para explicitar las representaciones de la imagen sonora que genera Goé Payarí.

El espacio-lugar en música: paisaje y mito paisaje

Los «lugares» son entidades complejas que involucran personas, ensambles de objetos materiales y sistemas de relaciones sociales, encarnadas en distintas culturas que involucran múltiples significados, identidades y prácticas. Los geógrafos y compositores son conscientes del espacio (paleta de la vida en la tierra), del lugar (lugar del espacio que se vuelve especial cuando la gente liga u obtiene un significado de este) y del tiempo (esencial en la música).

En las comunidades indígenas no se requiere un mediador como el arte o el concepto estético para darle significado al espacio. La concepción es asociativa pues territorio y comunidad, son una unidad indivisible. Un término que pareciera abarcar este tipo de cosmovisiones es el de «etnósfera» (cultura como asiento del hombre en un lugar) propuesto por Wade Davis⁹. La idea de mito-paisaje y etnósfera presentan una perspectiva que parece prometedora para análisis de la obra seleccionada para este trabajo debido a nuestro contexto geocultural.

En la música, los paisajes hacen referencia a dos niveles. El primero es el paisaje como recurso de inspiración y el segundo es la representación del paisaje en música. Los paisajes resultantes en la música, pueden tener especial significado para el oyente. Esta experiencia genera el entramado cultural y de identidad nacional¹⁰. Los compositores consideraron el lugar como un «centro de valor de sentido» que se describe en música¹¹.

7. Pardos Peiro. «Las imágenes sonoras...

8. Nikolaus Harnoncourt. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. (Barcelona: Acantilado, 2006), 199.

9. Cecilia Orozco Cañas y Elkin de Jesús Salcedo. «El concepto de paisaje y la visión de las comunidades indígenas del nordeste amazónico» *Entorno Geográfico* 7-8 (2011): 102-123.

10. Ray Hudson. «Regions and place: music, identity and place» *Progress in human Geography* 30, n° 5 (2006): 626-634.

11. David B Knight. *Landscapes in music: space, place and time in the world's great music* (Oxford: Rowman & Littlefield Publisher, Inc., 2006)

En cuanto a los recursos metodológicos utilizados por los compositores para representar los espacios y lugares se acude a la sustitución o evocación mimética. Generalmente utilizan la analogía, la metáfora, la alegoría, la transposición, la alusión, la evocación, los programas, las figuras retóricas, las convenciones que se ponen en movimiento desde la gestación, escritura, producción sonora, la recepción, la explicación y la interpretación. Dentro de los elementos musicales, se observa el uso de ritmos folclóricos, sonidos específicos y el manejo del tempo entre otros¹².

Algunos aspectos ideológicos de la filosofía latinoamericana

1. El mito indígena: en la década del setenta, el elemento indígena se retoma en los discursos políticos y artísticos. El mito prehispánico fue uno de los temas ideológicos relacionados con la identidad en las artes. El mito se usó, tanto en movimientos artísticos tradicionalistas y como de vanguardia.
2. La tierra o el suelo: aunque en el apartado anterior, se expuso que el paisaje tiene unas connotaciones especiales por las evocaciones de pertenencia que generan, en este numeral se asume como el vínculo desarrolla entre territorio e identidad cultural. Esta relación es constante en las culturas latinoamericanas. Para Kusch¹³, el suelo es elemento que soporta la cultura. De esta idea parte la postura ontológica del «estar» como lugar de asiento y como espacio que alberga a la comunidad. Los saberes populares y los pueblos indígenas se arraigan en comunidad a un suelo.
3. El nosotros estamos: las comunidades americanas que reconocen su suelo, se reconocen como colectivo (a diferencia de las europeas que privilegian el yo individual). La experiencia comunitaria es ética y se manifiesta en tres momentos: a) el arraigo en la tierra (pertenencia común a un lugar); b) La construcción de la casa o el habitar (arraigo a la tierra y construcción de la familia) y c) El vivir en la patria o estar-siendo-así (constituye el *ethos* cultural pues surge la comunidad política).¹⁴

Goé Payarí¹⁵ -canto después de la muerte-: algunas representaciones y significados

Sobre el mito

El compositor Jesús Pinzón, investigador de las músicas tradicionales e indígenas, tomó elementos de la mitología Tucano para su composición Goé Payarí. En la pieza Pinzón Urrea usa apartes del mito de la Creación y describe la obra así:

Goé Payari está basado en una conmovedora leyenda que encierra los principios del “más allá”, según las creencias de los indios Tucano de Colombia, y exalta las virtudes de un gran héroe, legendario guerrero, y quién después de liberar a su pueblo a través de épicas hazañas, vive en el “Universo”. El primer movimiento Mundo Selvático, describe imaginativamente la vida de la selva y sus moradores, el aparente silencio que reina en el ambiente, las celebraciones rituales festivas, y el movimiento casi ritual de los árboles y la maleza, el clamor del agua y el viento, todo dentro de un marco expresionista y post-moderno. En Canto a la Muerte se advierten los lamentos de la tribu dolida, gritos plenos de profundo dramatismo y el murmullo de la selva profunda, desde donde emerge un canto mítico, monótono y sentido, propio del ritual de la muerte. Al final Retorno al Universo, el panorama cambia sustancialmente: las manifestaciones son de júbilo porque el héroe ha retornado al Universo¹⁶

12. Omar, Corrado. «Música argentina y producción del espacio» *Revista Argentina de musicología* (2014): 91-130

13. Carlos Cullen. «Pueblo y estar», en *Temas de Antropología latinoamericana*, ed. por Germán Marquinez Argot, (Bogotá: Ediciones el Buho, 1981), 117-157

14. Raúl Fonet Betancourt. *Estudios de Filosofía Latinoamericana* (México: Universidad Autónoma de México, 1992)

15. Compuesta por colombiano Jesús Pinzón Urrea (1928-2016). Obra ganadora en el Concurso Internacional del Bicentenario del Libertador en 1982. Los jurados del certamen fueron Alberto Cinastera, Kryztof Penderecky, Marlos Nobre y Yohihisa Taira. Carlos Barreiro. *Música sin inhibiciones: Jesús Pinzón urrea, ciclo de compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX* (Bogotá: Centro Colomboamericano, 1991).

16. Jesús Pinzón Urrea. *Jesús Pinzón y su obra- Goé Payari-*. En *Carátula de Disco Compacto*. (Bogotá: Discos Fuentes, 1999)

Reichel Dolmatoff expone que: “Según los mitos y tradiciones, el Creador del Universo fue el Sol [...]. Evidentemente se trata de una imagen paterna, proyectándose sobre el telón cósmico un concepto social de paternidad y potestad paterna, [...] es un dios *antropomorfizado* quien él mismo, pasó por una transformación moral, de un estado de pureza al pecado y nuevamente a pureza [...]”¹⁷.

Los lugares y el asiento: la selva, la maloca y el «nosotros estamos» en música

Los Tucano describen el universo así: “nuestro mundo está conformado por agua y tierra (selva). Alrededor, el aire se expande entre este mundo natural y el sobrenatural donde abunda la energía que controla el poder y la fuerza, los fenómenos físicos y espirituales”¹⁸. Uno de los lugares más importantes es la maloca en la que se reproduce el universo y sirve como lugar de reuniones sociales y políticas de la comunidad.

La obra no obedece a un tiempo medible, los instrumentos producen sonoridades efectistas y las voces evocan los cantos indígenas. Cortos temas aparecen pero se mezclan con los efectos miméticos y alegóricos del paisaje. Pinzón usa la orquesta y coro para imitar los sonidos selváticos, hace alusiones a las emociones y presenta metafóricamente el universo a partir de efectos y exploración sonora. Se usan elementos melódicos de la música indígena, se crean grafías especiales para los efectos y se otorga libertad al director para cohesionar los momentos de la música que no están específicamente descritos (¿posiblemente en un acto de cocreación?). Sobre el propósito de sus obras indigenistas Pinzón dice que compuso obras para que evocaran la música de las comunidades. “[...] Para que el público tenga un visor para imaginarse el paisaje y la vida”¹⁹ de nuestros compatriotas indígenas”²⁰.

A continuación se presentan categorías de análisis preliminares, que pretenderán mostrar la representación y la presentación de algunos significados que surgen de los conceptos expuestos en la segunda parte.

Tabla 1. Apartes del análisis hermenéutico

Mov.	Representación espacial y significado	Perspectiva ideológica y significado	La representación musical
Primer movimiento	<p>Mundo Selvático: en este caso se representa el <u>mito paisaje</u>. Para los pueblos originarios el agua y la tierra son elementos indispensables para originar la vida.</p> <p>El mito de la creación Tucano-Desana el sol, el río, la tierra y la gente se crearon poco a poco. El mito justifica cada uno de los elementos naturales y genera una realidad simbólica.</p>	<p>1) Arraigo por la tierra o el estar-aquí: en este primer momento surge la concepción de la tierra como inicio. Se plasma la grandeza cósmica que origina la vida.</p> <p>Se asocia el carácter maternal de la tierra. Se concibe como el sostén del nosotros y se reconoce la imponente de la geografía</p>	<p>Se perciben sonidos que imitan insectos, cantos de pájaros, ranas y todo el sonido del contexto Tucano.</p> <p>Las voces indígenas son un eco que genera el efecto de acercamiento al oyente. Se percibe por el incremento del volumen y la intensidad.</p> <p>Se presentan melodías de la música indígena: con cinco sonidos repetitivos. Para el final del movimiento, las voces se silencian nuevamente por el sonido de la selva.</p>

17. Gerardo Reichel-Dolmatoff, . *DESANA: Símbolo de los indios Tucano del Vaupés* (Bogotá: Nueva Biblioteca colombiana de cultura 1986), 67

18. Ministerio del Interior de Colombia. Mitos de origen pueblos indígenas de Colombia. siic.mininterior.gov.co/sites/.../mitos_de_origen_pueblos_indigenas_de_colombia.pdf, 30 (12/01/ 2018)

19. El subrayado es mío.

20. Entrevista anónima a Jesús Pinzón Urrea, <https://www.youtube.com/watch?v=2j41nS9PijY&t=1373s> (8/01/ 2018)

Mov.	Representación espacial y significado	Perspectiva ideológica y significado	La representación musical
Segundo movimiento	<p>Canto a la Muerte: este movimiento se puede comprender dentro del concepto la etnósfera y el mito-paisaje. En este caso los acontecimientos más importantes ocurren dentro de la maloca. La maloca representa, en su construcción, al universo.</p> <p>En la maloca se realiza el rito funerario y el cuerpo queda enterrado cerca de ella. La muerte congrega en un lugar y genera el mito asociado al lugar donde se realiza el duelo por la muerte del héroe.</p>	<p>3) El estar-siendo-así: este es el tercer momento planteado por Cullen (1991): las experiencias se viven en comunidad. “El nosotros [...] queda comprendido como comunidad, es decir, como dimensión política (en el sentido de lo ético religioso)”²¹</p> <p>La experiencia comunal que se hace de la tierra se transforma en una tradición común que genera símbolos que permanecen en un diálogo histórico. Esto propicia la constitución de los códigos de la comunidad, el sistema y el sentido atribuido a estos.</p>	<p>En este movimiento se hace alusión al duelo. El inicio con un llamado fúnebre se representa con patrones melódicos descendentes mezclados con los sonidos oscilantes y el llanto femenino.</p> <p>Las voces masculinas apoyan los lamentos y en medio de la incertidumbre surge un canto triste que es imitado entre las voces a diferentes distancias de tiempo. Esto es propio de la concepción del compositor ya que los cantos en la comunidad, son realizados por hombres.</p> <p>Disminuye la intensidad, se sosiegan los sonidos hacia el final. La comunidad vive conjuntamente la muerte del héroe.</p>
Tercer movimiento	<p>Retorno al Universo al igual que en el movimiento anterior la representación corresponde con la etnósfera y el mito paisaje. En este caso el mito paisaje es imaginado ya que el universo como un todo abarca la naturaleza y lo sobrenatural.</p> <p>Desde la perspectiva de la etnósfera, el universo contiene, según el mito de los Tucano, los fenómenos físicos y espirituales. El cosmos se asocia a un río de leche y una tierra de leche femenina que están contenidos en la maloca.</p> <p>La maloca también es concebida como un útero donde van los espíritus de los muertos²²</p>	<p>Este movimiento recoge los dos momentos representados anteriormente: el <i>estar-aquí</i> y el <i>estar-siendo-así</i>. Lo físico que es la tierra se asume con su carácter maternal y se equipara con lo divino.</p> <p>Lo espiritual está en la dimensión ético religiosa que introduce la alteridad. Alteridad debido a que el mito es memoria y es destino a la vez. El estar-siendo-así es conciencia política pero todavía no sabida como tal.²³</p>	<p>Este movimiento usa recursos como sonidos agudos, escalas rápidas para generar los efectos del viaje del alma.</p> <p>El color orquestal se torna brillante y los cantos son ágiles y en algunas partes hay imitaciones. Los efectos de las voces se entremezclan con los instrumentos.</p> <p>Retóricamente esto evidencia la fusión del espíritu del héroe con el Universo</p>

Mi imagen sonora: a modo de conclusión

Desde el contexto cultural, Goé Payarí se enmarca en el neoindigenismo de los años setenta. Este tipo de obras hacen parte de movimientos conocidos como vanguardia que “revaloriza [...] el aspecto simbólico dramático, el acercamiento estético religioso a la realidad y el pensamiento no racional”²⁴. En las vanguardias se encontrarían dos posiciones: una constructivista que no busca en el pasado sino que considera que la identidad es construida por el compositor y la segunda nombrada como intermedia o híbrida. Al parecer la obra elegida se encuentra adscrita a la segunda opción. Esta aborda la identidad desde la construcción, pero con una actitud crítica frente a la tradición, que aporta otros valores (ideológicos y musicales) a los construidos históricamente.

En cuanto a la representación espacial, se puede concluir que Pinzón Urrea hace uso de la evocación mimética en el primer movimiento para imitar los sonidos de la selva. En el tercer movimiento emplea la evocación para hacer visible y audible la infinitud del universo al que retornó el héroe. El mito-paisaje y el concepto de suelo están presentes a lo largo de toda la obra. La representación

21. Cullen. «Pueblo y estar ...»124

22. Anónimo, Ministerio del Interior de Colombia

23. Cullen. «Pueblo y estar ...»

24. María Gabriela Güembre. «Vanguardias situadas» *Huellas: búsquedas de arte y diseño*, n° 2 (2002): 32-39.

espacial musical y el mito, reflejan la relación de los indígenas con la tierra que se sintetiza en el nosotros estamos. Posiblemente, la idea recurrente de representar el suelo en la composición latinoamericana hace parte del recuperar el rasgo ancestral de tener arraigo geocultural.

El mito indígena es parte del patrimonio invisible. El uso de mitos y la representación de un paisaje ancestral, significa el enlace entre varias épocas. Esto se puede manifestar en nuestro imaginario que evoca el sentimiento poderoso por el lugar, la confluencia con el pasado, el presente y el futuro, como factores indispensables para pensar nuestro patrimonio sonoro nacional.

Bibliografía

- Anónimo. *Entrevista al compositor Jesús Pinzón Urrea*. s.f. <https://www.youtube.com/watch?v=2j41nS-9PijY&t=1373s> (último acceso: 8 de enero de 2018).
- . *Ministerio del Interior de Colombia*. s.f. siic.mininterior.gov.co/sites/.../mitos_de_origen_pueblos_indigenas_de_colombia.pdf (último acceso: 12 de enero de 2018).
- Colombia, Orquesta Sinfónica de. «Reseña Goé Payarí.» *Jesús Pinzón y su obra*. Comp. Jesús Pinzón Urrea. 1999.
- Corrado, Omar. «Música argentina y producción del espacio.» *Revista Argentina de musicología*, 2014: 91-130.
- Cullen, Carlos. «Pueblo y estar.» En *Temas de Antropología latinoamericana*, de Germán Marquín Argot, 117-157. Bogotá: Ediciones el Buho, 1981.
- Fornet Betancourt, Raúl. *Estudios de Filosofía Latinoamericana*. México: Universidad Autónoma de México, 1992.
- Guembre, María Gabriela. «Vanguardias situadas.» *Huellas: búsquedas de arte y diseño*, n° 2 (2002): 32-39.
- Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- Holguín Tovar, Pilar Jovanna, y Favio Shifres. *Memorias 1er Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las artes en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017.
- Hudson, Ray. «Regions and place: music, identity and place.» *Progress in human Geography* 30, n° 5 (2006): 626-634.
- Knight, David B. *Landscapes in music: space, place and time in the world's great music*. Oxford: Rowman & Littlefield Publisher, Inc., 2006.
- Manuel, Dévora. «Aproximaciones a la noción de paisaje en las culturas indígenas de la América.» *COMPLEXUS Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*, s.f: 58-90.
- Orozco Cañas, Cecilia, y Elkin de Jesús Salcedo. «El concepto de paisaje y la visión de las comunidades indígenas del nordeste amazónico.» *Entorno Geográfico* 7-8 (2011): 102-123.
- Pardos Peiro, Antonio. «Las imágenes sonoras de los signos lingüísticos» *Revista mexicana de investigación en psicología* 9, n° 2 (2017): 149-161
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *DESANA: símbolo de los indios Tucano del Vaupés*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986.
- Ruiz, Juan Camilo. «Haciendo del conjuro un encuentro: sobre la innumerable nación y la magia de los Bachués.» *Manguaré* 26, n° 1 (2012): 123-159.

MESA

Sonidos y silencios. Narración y entextualización
de lo sonoro en la construcción de la Nación

Virtudes y vicios de una música nacional. Reflexiones sobre la apropiación del repertorio europeo en Colombia en el siglo XIX

Rondy F. Torres L.
Universidad de los Andes

Virtudes y vicios de una música nacional. Reflexiones sobre la apropiación del repertorio europeo en Colombia en el siglo XIX

Rondy F. Torres L.
Universidad de los Andes

Resumen

Una de las aristas del proyecto nacional del siglo XIX fue el de unificar (lengua, religión, geografía, historia, ...) en miras de definir identidades como emblemáticas. Querer unificar, en un país de diferencias, implicó ejercer un violento filtro y acallar muchas idiosincrasias que entraban en disonancia con lo que se pensaba debía ser ese sujeto nacional.

El mismo proceso ocurrió con las prácticas musicales. Para incluir lo sónico en el relato de la nación, fue necesario hacer visible el sonido, en una época anterior a la aparición de técnicas de grabación. ¿Cómo visibilizar—o invisibilizar—las diferentes prácticas musicales?

En este contexto queremos proponer una reflexión sobre las virtudes y los reveses de la música de la élite citadina. La transducción de la experiencia sónica podría verse reflejada en una serie de comportamientos sociales que denotan la fractura entre lo natural y lo civilizado. ¿Se puede entender la música como un arte agradable? ¿Una percepción romántica de la música entraría en conflicto con la censura?

Para dar respuestas a estos interrogantes queremos poner en diálogo fuentes primarias (partituras, relatos costumbristas o de viajeros), con autores que han estudiado el cuerpo y la escucha desde la sociología y los Sound Studies.

Palabras clave: Música en Colombia en el siglo XIX, Música nacional, Espacio sonoro

Introducción

Después de la libertad, el orden. Geográfico, político, corográfico, poblacional o social, se podría entender el *ordenar* como una herramienta epistemológica para entender, pensar y gobernar la nueva república colombiana¹.

Aquellas familias dueñas de la tierra y del monopolio económico buscaron diferenciarse por medio de sus comportamientos, de su incuestionable mediación con lo

1. El escudo de la República de la Nueva Granada de 1834 es el primero que lleva la inscripción "Libertad y orden".

civilizado y la permanente referencia a Europa como arma retórica contra el pasado colonial español². Valiéndose de sus orígenes sociales y regionales, su tendencia política, su experiencia militar y sus cargos oficiales, sus apellidos y notoriedad, forjaron una autoconsciencia diferenciadora de *élite*. La *élite* se resguardó en escenarios propios como los salones, los clubes o el teatro, al tiempo que definía la hoja de ruta del saber (universidades, academias, colegios, publicaciones de periódicos y de libros) y de las actividades culturales³.

La experiencia del *ser civilizado* se empezó a medir en una escala de opuestos: más negro / más blanco; más solitario / más poblado; desnudo / cubierto; ignorante / instruido, etc., es decir, el resultado de un recorrido entre un estado natural y una construcción subjetiva en torno a costumbres y comportamientos.

El *ser civilizado* fue un programa impuesto. En la América decimonónica, el proceso civilizatorio dejó de ser una transformación sin plan previo para convertirse en un programa racional, en un “campo de maniobras para las intervenciones planificadas en la red de interrelaciones y en las costumbres psíquicas”, como lo propone el sociólogo Norbert Elias⁴.

Este nuevo camino, asociado a comportamientos y sensibilidades particulares, buscó referentes para expresar su autoconsciencia como *élite* y crear la “condición que [los gobernantes y letrados] esperaban que tuviera el país”⁵. La sociabilidad, la urbanidad, la comida, los hábitos en relación con procesos fisiológicos se demarcaron de comportamientos “bárbaros”, término que hay que entender con los matices de la época⁶. El resultado de este proceso debía ser, a nivel individual, un cuerpo perfectible que incorporase e hiciera visible un capital social y cultural por medio del autocontrol de los impulsos y las emociones. Esta estricta regulación se convertía a su vez en instrumento de prestigio y medio de dominación⁷.

Espacios y música

¿Orden o armonía?

En su estudio sobre música y sociedad colonial en Cuzco, el musicólogo Geoffrey Baker insiste en como en el mundo colonial, heredero del renacimiento europeo, buscó reproducir modelos armónicos arquitecturales y sociales, más que un orden⁸. Con el Siglo de las Luces, vino la necesidad del orden, de un pensamiento taxonómico, de expediciones botánicas y científicos como José Celestino Mutis, Humboldt o Francisco José de Caldas. En esos años, el sonido, el escuchar y el oír se convirtieron en objeto de estudio y entendimiento⁹.

Podría pensarse en una transición entre una experiencia sónica “desordenada”

At the outset, sound's presence was anything but orderly. Occupations were inherently noisy and chaotic... In its participation in social order, sound production quickly assumed a role in organizing human behavior¹⁰.

2. Frédéric Martínez, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900* (Bogotá: Banco de la República – IFEA, 2001), 40 y 69.

3. Juan Camilo Escobar Villegas, *Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009), 29 y 34.

4. Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (1977). Traducción de Ramón García Cotarelo (México: FCE, 2016), 538.

5. Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la modernidad: educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)* (Bogotá: Uniandes, 2011), 28-29. Véase igualmente Elias, *El proceso de la civilización...*, 130.

6. Según el contexto, *bárbara* era para el liberal la intervención del clero en la política mientras que, para el conservador, bárbaro era aquello que se alejaba de un ideal católico. (Martínez, *El nacionalismo cosmopolita...*, 31).

7. Elias, *El proceso de la civilización...*, 613.

8. Geoffrey Baker, *Imposing Harmony: Music and society in colonial Cuzco* (Durham: Duke University Press, 2008), 26-27.

9. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003), 2.

10. Ronald Radano y Tejumola Olaniyan, *Audible empire: Music, Global Politics, Critique* (Durham: Duke University Press, 2016), 2-3.

a una nueva percepción auditiva en donde la escucha se convierte en fuente de entendimiento, como lo expone: “listening is an experience that transforms sound into a means of experiencing the world and constructing knowledge¹¹.”

Jonathan Sterne pone en paralelo la noción de Enlightenment—Ilustración, pero también iluminación en inglés— con el neologismo *Ensoniment* referente a nuevas maneras de oír y escuchar. Entre 1750 y 1925, sigue el autor, el sonido se convirtió en objeto y campo de pensamiento y experimentación¹², tema que ha sido trabajado recientemente desde el estudio de los sonidos¹³.

¿Cuál sería la función de los sonidos en los contextos urbanos coloniales, cuando la música no era aún una práctica de exclusión? Lo sónico, como vector de comunicación, podía conectar y unificar una ciudad:

Music and sounds served as prime urban connectors: they were the most effective form of mass communication and proved central to the colonial ceremonies that promotes a sense of urban identity, uniting the city in praise of, or mourning for, a religious intercessor or royal figurehead¹⁴.

Así, la catedral era el punto nodal de una red que unía instituciones y comunidades. Esta red era activada por medio del replicar de las campanas¹⁵. En Santa Fe de Bogotá, la música oficial era la que se escuchaba en las iglesias o al aire libre (procesiones, celebraciones religiosas). Las celebraciones con música eran la ocasión para ratificar una *armonía* social en donde la semejanza y la diferencia eran esenciales en la fiesta colonial¹⁶. Como bien es sabido, existe un enorme vacío en torno al conocimiento de las prácticas musicales privadas de la época colonial, incluso de la música de la corte virreinal neogranadina¹⁷.

El espacio republicano

Si la inclusión y la migración social es una de las características de la festividad colonial, el siglo XIX dio lugar a una “nerviosa” exclusión, ver represión, de la fiesta, del estilo musical mientras que se acentuó la separación entre clases sociales¹⁸. El orden reemplazó la armonía; la exclusión, a la inclusión.

Al tiempo que el espacio se compartimentó – la transformación de las plazas en parques públicos enrejados, las normas de urbanidad sobre cómo caminar en la calle o el precio para acceder a algunos espacios – la música se vio como la experiencia ética que completaría la incompleta civilización de la que se vanagloriaba el siglo XIX¹⁹. Si algunas redes sónicas de la colonia se mantuvieron²⁰, nuevos espacios cerrados fraccionaron la escucha musical. ¿Acaso no resalta el escritor costumbrista José Caicedo Rojas: “Cada cosa tiene su tiempo y su lugar: la música de los salones y de los teatros no debe ser la música de los templos²¹”?

11. Ana María Ochoa, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia* (Durham: Duke University Press, 2014).

12. Sterne, *The Audible Past...*, 2.

13. Véase, además de las publicaciones de Sterne, los trabajos de Veit Erlmann y Friedrich Kittler.

14. Baker, *Imposing Harmony...*, 31.

15. “A central point in a rich and dynamic network that linked urban institutions and communities. On many occasions this network was brought to life through the ringing of bells...” (Baker, *Imposing Harmony...*, 71).

16. Baker, *Imposing Harmony ...*, 45.

17. En sus “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”, escribe Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte: “Para las salas (en ese entonces no había salones), estaba y sobraba con un monocordio, un arpa o una guitarra; y con sólo esto se divertían grande aunque no largamente nuestros abuelos, [...] cantando boleros y seguidillas, bailando ondúes y minués”.

18. Baker, *Imposing Harmony ...*, 63. Para un estudio sobre las categorías sociales durante la época colonial y la migración entre ellas, véase Joanne Rappaport, *The disappearing mestizo. Configuring difference in the colonial New Kingdom of Granada* (Durham: Duke University Press, 2014).

19. Ochoa, *Aurality...*, 202. La autora cita el prefacio del método de notación musical de Diego Fallón de 1885.

20. Y esto nos lleva a cuestionar la fractura que se ha teorizado entre Colonia y República...

21. José Caicedo Rojas, “Estado actual de la música en Bogotá”, *El Semanario*, 6 de mayo de 1886, 34.

La casa decimonónica o el teatro eran fortalezas simbólicas que protegían un capital económico y cultural²². Así, la música de estos espacios se convirtió en un objeto de celo y cuidado por parte de una sociedad que prefería no compartirla. Al hacer referencia a las diversiones “del pueblo”, el tono despectivo con que se anuncian construía una barrera simbólica que delimitaba el público:

Próximamente, parece, comenzarán los espectáculos en el “Circo de Chapinero,” construido a esfuerzos del señor Ismael José Romero para ofrecer un entretenimiento barato a la sociedad bogotana, y muy especialmente a las clases trabajadoras, que tanto lo necesitan. [...] El pueblo necesita en todas partes de alguna diversión que lo distraiga, siquiera los días festivos, de las faenas diarias del trabajo; esto suaviza sus sentimientos y predispone bien su espíritu para continuar la lucha de la vida²³.

Es interesante ver como volverán a aparecer redes musicales integradoras en el siglo xx: la radio y las facilidades de reproducción musical volverán a conectar (incluso atravesar si pensamos en términos de ondas) los habitantes de una nación que para entonces ya no tiene como preocupación buscar *una* identidad.

El género musical

Podríamos definir otro espacio simbólico en cuanto a la praxis musical: el género. A principio del siglo xix, la música es una práctica masculina, tanto en la iglesia – lo será a lo largo de todo el siglo²⁴ – como en las reuniones sociales (ver más adelante). A mediados del siglo pasa a ser una práctica femenina, mientras que la composición y la docencia es asunto de hombres. En su descripción del estado de la música en Bogotá en 1886, Caicedo Rojas insiste en la feminización de la práctica musical:

Luego viene la muchedumbre de polkistas, valsistas, pasillistas y bambuquistas, turbas angelicales, llenas de ilusiones, que nunca salen de la clase de *cachifa*...²⁵

Incluso llega a hablar, de manera peyorativa, de la feminización de las bandas de guerra, haciendo obviamente alusión a su repertorio, no a sus integrantes:

Hoy se marcha de prisa, al compás de polkas y pasillos, género cuya afeminación y frivolidad no dice bien con el carácter marcial de la milicia²⁶.

En las acuarelas costumbristas, es frecuente ver que son los hombres quienes interpretan instrumentos cuando se trata de acompañar el baile (popular o burgués). Una vez más, aparecen espacios simbólicos, funcionales, asociados esta vez con el género.

Repertorios y sociedad

Las ciudades latinoamericanas son espacios que, en términos acústicos, negaron el sonido *nativo* americano (el ruido del bosque, de los animales, los gritos humanos, etc.) El silencio es una primera condición para poder construir un ideal sonoro asociado a la civilización.

La música europea aparece asociada a espacios privados o semipúblicos (el salón, la sala de concierto, el teatro y los certámenes escolares). La música europea es aquella que se interpretaba sobre partituras, en casa de las familias Velasco, Hortúa, Cancino, Caicedo y “otros amantes de la buena

22. Germán Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910* (Bogotá: CEJA, 2000).

23. “Suelos”, *El Semanario*, 13 de mayo de 1886, 42.

24. Ver las listas de pagos de los músicos y cantores conservadas en el archivo musical de la catedral.

25. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música ...”, 41. Véase igualmente Carmen Millán y Quintana Alejandra, ed., *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2012).

26. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música ...”, 41.

música” que se reunían para ejecutar obras de los “grandes compositores clásicos” y oberturas de Rossini²⁷. La revisión en la prensa de los programas presentados en los conciertos públicos muestra siempre la presencia de compositores europeos. Al final del siglo, el maestro de capilla de la catedral, Santos Quijano, ejecuta trozos de Mendelssohn, Mozart, Haydn o Schubert²⁸; prueba de este repertorio son las partituras conservadas en el archivo musical de la catedral, junto con obras de Beethoven, Leibl, Mercadante, Haydn, Cannabich, Miné, Neukomm o Wouters.

A medida que avanzó el siglo, el repertorio abundó en oberturas de óperas o de danzas de salón. Cuando los compositores locales lo enriquecieron con composiciones propias (danzas de salón, romanzas, himnos, canciones patrias, óperas), imitaron ese lenguaje musical.

Esta música tonal fue entonces asociada a espacios cerrados en los que se reunía la élite. Esta imposición auditiva permitió reorientar la autoconciencia de élite²⁹ con un repertorio exclusivo que requería un conocimiento musical especializado (lectura y ejecución), así como instrumentos de origen europeo.

La intimidad de la escucha musical

Para las clases adineradas, el espacio musical tuvo una función simbólica de panóptico, en donde se ejercía la vigilancia del cuerpo civilizado y de los comportamientos de las personas. Presentarse en sociedad para escuchar música era una manera de confirmar y validar comportamientos asociados a ideales de urbanidad, por ende, de civilización³⁰.

La intimidad de la práctica musical, sin público ni admiradores, es algo de lo que poco se ha hablado durante el siglo XIX. El miedo a la *combustión* romántica por medio de la práctica musical se podría equiparar a la censura literaria. Resultan interesantes estas líneas en las que se evoca el deleite, un deleite que podría anunciar el cuerpo moderno, manantial de sensibilidades y placeres, empoderamiento del *sentio ergo sum*:

Hay una docena de señoritas que aman de veras la buena música, [...] y se embelesan tocando con alguna amiga una sinfonía a cuatro manos, o se encierran para deleitarse a solas con las sonatas de Mozart o Beethoven. Aun Wagner mismo está ya metiendo la punta del rabo entre las teclas y tentando a las muchachas, amigas de lo desconocido y maravilloso³¹.

Contamos con pocas fuentes escritas sobre la música de los espacios urbanos populares. Algunas acuarelas de Ramón Torres Méndez nos dan un instantáneo de lo que podía ser la música en una pulpería, repertorio sin duda relacionado con prácticas rurales que, en Bogotá, desarrollo en estos espacios populares. Aunque en este caso carecemos de documentos escritos como partituras.

Los mecanismos de la élite para imponer su repertorio

Estos espacios tuvieron sus canales de fuga en los que los repertorios se traslaparon. La élite no invitó al pueblo a sus casas ni a sus espacios de ocio (por ejemplo, bajando los precios de las entradas al teatro). A partir del momento que la música empezó a estar adscrita a políticas públicas, como en el caso de las bandas militares que buscaron instruir al pueblo en términos de gusto, este repertorio europeo empezó a difundirse al aire libre, fuera del recinto cerrado.

Hubo un intento por hacer una impronta sonora asociada a la experiencia de ser civilizado dentro de la ciudad. Es como si las bandas se convirtieran en una vitrina de las sonoridades de los

27. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música...”, 34; Osorio, “Breves apuntamientos...”, 13-14.

28. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música...”, 34.

29. “The narratives of modern western empires are tales in which audibility conspicuously involved musical interventions carrying real consequence in social and cultural activity” (Radano y Olaniyan, *Audible empire...*, 4).

30. Rondy Torres, “Las miradas cruzadas en la ópera. Reflexiones sobre cuerpo e identidad en Bogotá en el siglo XIX”, *Cuadernos de música iberoamericana* 32 (2020, en proceso de edición).

31. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música...”, 41.

salones burgueses, como si se quisiera impresionar al foráneo que llega a la capital de la república y “por cualquier calle de esta ciudad, aun de las más excusadas, por donde uno pase, oye tocar un piano...”³². Incluso la iglesia tenía esa función de escaparate de las casas privadas: durante la Semana Santa, era costumbre esconder un piano en el que se turnaban durante todo el día señoritas, con su habitual repertorio de salón³³, poco apropiado para el duelo de los creyentes.

La música de salón escapa a una categoría estilística, pero queda asociadas a una función particular, el “consumo inmediato” que realizaba las prácticas mundanas de un grupo social³⁴. Pero al imponerse fuera del salón en las retretas o en el templo, pierde completamente su función original.

“Póngame una piececita que suene sabroso, aunque sea un valsecito”

Así como existe una clara agenda para imponer sonoridades europeas en los medios populares, la música popular también termina imponiéndose en los repertorios de la burguesía. ¿Cómo se hace este traspaso y progresiva apropiación? ¿Cómo se puede entender esa intersección entre lo público y lo privado? En el siglo xx, la aceptación definitiva del bambuco y sus instrumentos tradicionales se hará a la par de la negación de sus elementos populares y pluriétnicos³⁵. Sin embargo, este proceso de asimilación se da de manera progresiva.

Con la adecuación de los parques, las alamedas o el altozano de la catedral como espacios de socialización de una parte de los habitantes, estos sitios públicos perdieron su función como punto de relación para el común de la ciudad, quien se refugió en pulperías y otros lugares similares³⁶. “Es muy frecuente, por las noches, oír, en los sitios de los suburbios donde el pueblo se reúne, bambucos en coro, cantando con voces toscas, pero con acento de tristeza que hace soñar” afirma el viajero Miguel Cané³⁷. Estos lugares se convirtieron en espacios de transgresión social masculina³⁸, al tiempo que se pueden entender como *zonas de contacto* en donde hombres adinerados entraron en contacto con un repertorio musical diferente al de su ámbito.

La comunidad de los músicos bogotanos era una comunidad trashumante que permitía movilidad de repertorios. Los mismos músicos interpretaban diferentes repertorios, desplazándose de la esfera pública (la iglesia, el parque, el teatro) a la esfera privada (las tertulias, la enseñanza, lo popular). Esto explica la coherencia del estilo musical, un estilo unificado, con características musicales definidas³⁹. De ahí que, por medio de los profesores privados, se va implementando el gusto masculino por las músicas populares hacía la población femenina: “cansadas de mover los dedos inútilmente, dicen al maestro en tono suplicatorio: - “póngame una piececita que suene sabroso, aunque sea un valsecito.”⁴⁰”

Ana María Ochoa evoca la noción de inmunización, tomando como ejemplo la inmunización de la voz humana en la formación de comunidades, dentro de un referente estético⁴¹. Un “paradigma inmunitario” sería aquel que protege a un grupo social de grandes cambios estéticos al introducir de manera controlada un material ajeno a la estética dominante. Teniendo en mente lo anterior, podríamos entender este fragmento de la comedia de costumbres *Dos primos a la moderna y un alcalde a la antigua* de José María Samper como una manera controlada de validar acentos regionales:

32. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música ...”, 41.

33. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música ...”, 35.

34. Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)* (Bogotá: Fundación de Música, 1998), 11.

35. Ana María Ochoa, “Tradición, género y nación en el bambuco”, *A contratiempo* 9 (1997): 39.

36. Mejía Pavony, *Los años del cambio...*, 413.

37. Citado por Mejía Pavony, *Los años del cambio...*, 413.

38. Max Hering Torres, 1992: *un año insignificante. Orden policial y desorden social en la Bogotá del fin de siglo* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018). Ver el capítulo 3 “Chicha, bailes y tropeles: cultura denunciante”.

39. Rondy Torres, “Siglo XIX en Bogotá: la música como proyecto regulador de la nación”, *Revista Átemus* (2018): 108-116. <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/issue/view/5041/PDF>

40. Caicedo Rojas, “Estado actual de la música...”, 41.

41. Ochoa, *Aurality...*, 20.

Quien pudiera... vivir en la capital, [...]
I conocer los *cachacos*,
la *Ritreta*, el *Culiseo*,
la *Catedral* i el Museo;
Y todos los arrumacos de fiestas
y *prociones*, de paseos
y de modas, de mercados
y de bodas, de conciertos
y funciones. ¡Qué *Babalonia* será!

Así mismo, la introducción de danzas populares o de gestos musicales populares en repertorios “serios” como lo son la ópera, los villancicos o la música religiosa⁴² se realizó de manera progresiva y controlada.

Conclusión

A lo largo de estos apuntes, hemos querido mostrar como nos ha llegado una imagen contradictoria entre imaginarios visuales *ensonificados* propios a diferentes grupos poblacionales, y un continuo musical que escapa a la compartimentación espacial y social. El repertorio europeo –y luego la música nacional que sigue ese modelo– se encuentra en todas partes, por su intento de difusión (¿e imposición?) por parte de la élite en las diferentes capas sociales. Incluso se afirma que el sombreado –o canto en dueto– de la canción andina tiene por modelo los dúos de las óperas italianas cantados en terceras paralelas⁴³.

La música escrita o dibujada – las partituras o las acuarelas – son documentos que hacen visible lo sonoro para incluirlo en el relato oficial de la nación.

Bibliografía

- Azula, María del Pilar, Rodríguez Martha y León, Luis Fernando. *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Bogotá: Editorial Uniandes, 2011.
- Baker, Geoffrey. *Imposing Harmony: Music and society in colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Caicedo Rojas, José. “Estado actual de la música en Bogotá”. *El Semanario*, 6 y 13 de mayo de 1886.
- Duque, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música, 1998.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (1977). Traducción de Ramón García Cotarelo. México: FCE, 2016.
- Escobar Villegas, Juan Camilo. *Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- Hering Torres, Max. *1992: un año insignificante. Orden policial y desorden social en la Bogotá del fin de siglo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018.
- Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República – IFEA, 2001.
- Mejía Pavony, Germán. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá. 1810-1910*. Bogotá: CEJA, 2000.
- Millán, Carmen y Quintana Alejandra, ed. *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2012.
- Ochoa, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Ochoa, Ana María. “Tradición, género y nación en el bambuco”, *A contratiempo* 9 (1997): 34-44.

42. Un ejemplo de la combinación de estilos es la *Lamentación tercera para el Miércoles Santo* (ca. 1860) de Manuel María Rueda, maestro de capilla de la Catedral de Bogotá. [el ejemplo será añadido]

43. María del Pilar Azula, Rodríguez Martha y León, Luis Fernando, *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental* (Bogotá: Editorial Uniandes, 2011): 15-17.

- Osorio, Juan Crisóstomo. "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia". *Repertorio colombiano* 5 (1879): 161-178.
- Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la modernidad: educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*. Bogotá: Uniandes, 2011.
- Radano, Ronald y Tejumola Olaniyan, ed. *Audible empire: Music, Global Politics, Critique*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Torres, Rondy. "Siglo XIX en Bogotá: la música como proyecto regulador de la nación", *Revista Átemus* (2018): 108-116. [última consulta el 14 de junio de 2019: <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/issue/view/5041/PDF>]
- Torres, Rondy. "Las miradas cruzadas en la ópera. Reflexiones sobre cuerpo e identidad en Bogotá en el siglo XIX", *Cuadernos de música iberoamericana*, n.º 32 (2019; en proceso de edición).