

La música colombiana: pasado y presente¹

Egberto Bermúdez

La demonización de la cultura amerindia es el telón de fondo de las noticias sobre música aborígen que nos da Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557). En su *Sumario* (1526) y su *Historia* (1547), recordando sus días en el Darién colombiano a mediados de la década de 1510, describe cómo los cantos aborígenes –que incluían el baile y los instrumentos musicales– fijaban y rememoraban la historia local, y los compara con los de los campesinos de los Países Bajos y de algunas regiones de España². Sin embargo, asocia los chamanes y especialistas rituales indígenas con el Demonio cristiano, a quien identifica como su suprema deidad. Esta visión adquirió prestigio y se convirtió en oficial, apartándose de la tolerancia que mostraba el mismo Colón, que aseguraba que los indígenas no practicaban ninguna idolatría y consideraba que sus bohíos ceremoniales eran equivalentes a los realizados en las iglesias cristianas³.

Desafortunadamente, en los años que vinieron, la visión de Fernández de Oviedo y sus seguidores proporcionó amplia justificación para la destrucción sistemática de la cultura musical amerindia. Las crónicas y narrativas oficiales ofrecen detalles adicionales, como en 1580 en Tenerife, a orillas del río Magdalena, donde se constata la existencia de pares de flautas con aeroducto (una de ellas tocada con una maraca) semejantes a las que hoy sobreviven en las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta (Kogi, I'ka, Wiwa), el Darién y Panamá (Tule), y, con el nombre de gaitas, entre los campesinos de la costa norte del país⁴. Años antes – en 1563–, el cacique de Ubaque (al sureste de Bogotá) organizó –con el permiso de su encomendero– una gran fiesta para el solsticio de invierno (coincidente con la Navidad cristiana) que incluyó música vocal e instrumental, bailes y pantomimas. Los detalles del documento judicial que describe el acontecimiento se han querido interpretar –como sugiere Londoño– como un funeral metafórico de la vencida cultura muisca; sin embargo, también es posible verlo como un acto desesperado de resistencia, semejante a otras rebeliones milenaristas surgidas en México, Guatemala y el Perú en los mismos años⁵.

251



El establecimiento de la Real Audiencia (1550) y de la catedral (1556) en Santafé marcan el comienzo del desarrollo de las tradiciones e instituciones musicales europeas (capilla de música, seminario). Después de unos inicios poco documentados en Santa Marta y Cartagena, sólo alrededor de 1560 encontramos al primer músico profesional en la catedral de Santafé y, una década más tarde, a su alumno como primer maestro de capilla, Gonzalo García Zorro (ca. 1548-1617), un cura mestizo hijo ilegítimo de un capitán español analfabeto y una mujer indígena, al que en los años siguientes se le negó la posesión de la canonjía que había obtenido por razón de su estatus racial⁶. En 1584, el nuevo fiscal de la Audiencia trajo con su clientela desde Talavera de la Reina, su ciudad natal, a su antiguo maestro de capilla y compositor, Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1547-1623), propiciando así la salida de García Zorro y el nombramiento de aquél como maestro de capilla de la catedral y rector del recién fundado Colegio Seminario de San Luis, que proporcionaba instrucción musical sólo a los hijos de españoles. Pasados dos años y encontrando estrechos sus horizontes profesionales, Fernández Hidalgo abandona Santafé con destino al sur (Quito, Lima, Cuzco y La Plata), dejando a su alumno Alonso Garzón de Tahuste (ca. 1558-ca. 1651), también hijo de un conquistador menor, por más de tres décadas a cargo de la música de la catedral. En estos años se introdujo el repertorio polifónico internacional, y los manuscritos del siglo xvi que hoy se conservan – como ejemplo de nuestro conservatismo musical y cultural – son los más antiguos de Sudamérica y se sabe que fueron usados hasta después de 1830⁷.

En nuestro caso, la catástrofe demográfica indígena sigue los patrones ya conocidos y, para 1600 aproximadamente, el 80 por 100 de la población indígena había desaparecido. Pequeños grupos de africanos (esclavos y libres) estuvieron presentes desde comienzos del siglo xvi, pero un siglo más tarde se convertirían en el 4 por 100 de la población, número muy significativo teniendo en cuenta que los españoles no llegaban al 1,3 por 100⁸. Desde entonces y hasta comienzos del siglo xix llegarían de África varias oleadas de inmigración forzada que dejaron su huella cultural en un proceso sincrético en el que nuevos niveles culturales de los grupos del comercio esclavista inglés y francés del siglo xviii (ewe, fanti, akan, calabar, kru, temne, mende) se superpusieron a los antiguos de la trata portuguesa del siglo xvi (biafara, zape, balanta, wolof), permitiendo la continuidad de otros horizontes culturales, presentes en el primer periodo y reforzados en el segundo, como el caso de los mande, angola y congo⁹. En 1546 y una vez más en 1573, en Cartagena se prohibió que los negros bailaran con sus tambores en público y, poco más tarde, el jesuita Pedro Claver secuestraba los tambores, que eran devueltos a cambio de un rescate en dinero. En los mismos años, su orden y la de los franciscanos comenzaron a emplear negros (libres y esclavos) en calidad de ministriles¹⁰.

El esquema dual de una «república de indios» segregada de otra «república de españoles» permitió replicar la organización musical catedralicia en los pequeños «pueblos de indios» (especialmente alrededor de Bogotá y Tunja), en donde, de acuerdo con las Ordenanzas Reales, los instrumentistas quedaban exentos de tributo¹¹. Este esquema fue llevado a su máxima expresión en los pueblos, reducciones y misiones a cargo de los jesuitas en la región fronteriza entre Colombia y Venezuela, en donde –como sucedió en Paraguay– la música sirvió de eficaz medio de aculturación¹². Los indígenas, sin embargo,



mantuvieron sus cantos y bailes, y, por ejemplo, en 1591, fueron sorprendidos en Santafé practicándolos y bebiendo chicha¹³. Por su parte, los documentos indican que, en sus casas y para su entretenimiento, los españoles cantaban coplas, romances y décimas, y tocaban adufes, vihuelas, guitarras, arpas, clavicémbalos, virginales y más tarde violines y flautas. Además, el pífano y el tambor, y las trompetas y los timbales (atabales), eran respectivamente los conjuntos musicales de la infantería y la caballería, los primeros usados también por las milicias de civiles¹⁴.

Tres maestros de capilla (dos de la misma familia) controlaron la música de la catedral de Santafé entre 1650 y 1740, como muestra de su estancamiento musical y aversión a nuevas tendencias, lo que se refleja en el repertorio (principalmente de villancicos), con pocas obras del estilo de la cantata y menos del estilo *concertato* italiano. Al contrario del uso de México y Lima, el único violinista italiano llegado a la ciudad, Mateo Medici Melfi, no fue recibido en la catedral seguramente por presión de los violinistas locales, que temían la competencia y la innovación del repertorio.



Imagen N°?.
XXXXXXXXXXXXX

La música religiosa se sumió en la mediocridad y hacia 1770 ya no hay compositores en la catedral. Las únicas obras del estilo preclásico existentes en el archivo son dos sinfonías incompletas, una de las cuales se dice fue traída para ser interpretada en la toma de posesión del arzobispo Baltasar J. Martínez Compañón en 1791¹⁵.

Las reformas borbónicas trajeron en 1784, con el Regimiento de la Corona, instrumentos desconocidos, como los clarinetes y las trompas, y el establecimiento de coliseos de comedias en Cartagena (1772) y Santafé (1793)¹⁶. Ya en 1804, los bailes locales (torbellino y manta) alternaban en los bailes de la elite en Santafé con el *minuet* y *passpied* franceses y el fandango y la jota españoles¹⁷. Los músicos militares participaban asimismo en la actividad musical del coliseo y la catedral, y, al parecer, también los miembros de la elite, pues sabemos que Rafaela Isasi (1759-1834), esposa del hijo del marqués de San Jorge, cantó las tonadillas cuando en el coliseo local se celebró la victoria de los españoles contra los ingleses en Buenos Aires en 1808¹⁸.

Los bailes llamados bundes produjeron amplia documentación en Cartagena desde 1768, cuando se pide información sobre ellos desde la península, hasta

1781, cuando las autoridades locales responden que eran «universales y muy antiguos» en la región y que resultaba difícil evitar que a ellos concurrieran «indios, mulatos, mestizos, negros, zambos y otra castas inferiores», quienes allí bailaban, cantaban versos lascivos y bebían aguardiente, guarapo y chicha¹⁹. Esta población, llamada de libres «de todos los colores», constituía –contando a los indios– la mayor parte (entre el 60 y 80 por 100) de la población de la costa norte colombiana²⁰. Hoy, estos bundes, junto con el porro y el chandé de la zona, constituyen las supervivencias de rituales (con cantos y bailes) de origen africano-occidental, presentes también en forma marginal en otros países de Latinoamérica y el Caribe, y que nos dan una idea de cómo se consolidó el perfil regional de las músicas colombianas²¹.

Por otra parte, la elite colonial incorporó retóricamente a los indígenas en sus festividades públicas y, en 1747 –para la celebración de la jura de Fernando VI en Papayán–, los indígenas (reales o disfrazados) alternaron con pigmeos, gigantes, turcos, armenios y deidades griegas, bailando y tocando violines,



Ramón Torres Méndez (dibujante) y Víctor Sperling (grabador), *El bambuco. Bogotá*, 19010. Litografía. Bogotá, Colección Banco de la República de Colombia.

254

guitarras, flautas y tiples, todos representando simbólicamente el mundo a los pies del nuevo monarca²². Después de la independencia, las alegorías de América indígena en banderas, monedas, jeroglíficos, discursos, poesía, música y baile, se convirtieron en la forma preferida de mostrar el nuevo orgullo nacional²³. Sin embargo, los indígenas reales transitarían otros caminos y, desde el siglo XVIII, sus comunidades, acosadas por presión económica y militar, huyeron a la periferia, donde mantuvieron sus culturas y lenguas hasta ser «redescubiertas» en el siglo XIX. La música y el baile de campesinos, negros e indígenas fueron también protagonistas en la literatura costumbrista del momento, ficción que más tarde se convertiría en historia, ayudando a consolidar los estereotipos regionales con sus negros alegres y descomplicados, mestizos maliciosos, mulatas sensuales y licenciosas, e indios derrotados y tristes.

A lo largo de los siglos XIX y XX, la relación entre música y política desempeñó un importante papel en los procesos de definición de la «colombianidad». La independencia reubicó nuestra dependencia económica y, en el prospecto para inversores publicado en Londres en 1822, se incluyeron, como parte de la

mercancía ideal para las nuevas naciones, modernos instrumentos europeos (pianos, órganos, violines, flautas y arpas de pedal)²⁴. Las canciones patrióticas emergieron también como parte de la influencia foránea en las guerras de independencia y, más tarde, era identificado un repertorio nacional por extranjeros como Henry Price (1819-1863), músico y pintor aficionado, quien, junto con artistas como el pianista Manuel M. Párraga (1835-1906), crearían el primer paradigma de «música nacional» usando el piano, el instrumento burgués por excelencia, y los modelos de un repertorio de circulación masiva compuesto por piezas de baile, selecciones de ópera y piezas «brillantes» y de bravura. Muy pocos artistas y compañías de ópera y de zarzuela, que en ocasiones combinaban ambos repertorios, completaron la escasa oferta musical existente hasta finales del siglo.

Durante el siglo xx, la creación en la música académica ha oscilado entre el nacionalismo y el universalismo, opciones que, al parecer, mantienen hoy su vigencia. Después de su regreso de París en 1909, Guillermo Uribe Holguín (1880-1972), miembro de la elite bogotana, intentó, con nuevos repertorios e ideas, convertir la vieja Academia Nacional de Música en un Conservatorio. Su visión internacionalista chocó con los músicos locales, generando una división que fue alimentada más con prejuicios e ignorancia que con verdaderos argumentos musicales. La música popular tuvo las mismas limitaciones y aquella «música nacional» consolidada en las dos últimas décadas del siglo anterior basada en el bambuco, el pasillo y la danza, mantuvo su vigencia – enriquecida y modificada– sólo hasta los años 40. En ese momento –de grandes cambios sociales y económicos y bajo presión de las compañías fonográficas internacionales– se comenzó a reemplazar por otro paradigma, el de la música «caliente» o bailable, encarnado por Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (1912-1994) y modelado en tendencias internacionales y caribeñas, pero todavía basado en las tradiciones musicales campesinas costeñas.

A mediados de los años 70, las modas internacionales, desde la salsa hasta la música disco, desafiaron la supremacía de la cumbia y otros géneros bailables (porro, gaita), pero la industria fonográfica y los medios de comunicación locales encontraron en el vallenato una estrategia ideal para resurgir en medio de los dramáticos cambios que dejó el primer embate del narcotráfico en la sociedad colombiana.

En los años 60 se asimiló lentamente la cultura del rock, pero con el tiempo perdió la batalla ante el pop internacional en español y la música local de baile adaptada al público joven (Los Hispanos, Los Graduados), productos muy exitosos logrados en Medellín, el epicentro de la industria fonográfica nacional. La ideología revolucionaria estimuló la música de protesta local (Pablus Gallinazus, Ana y Jaime, Nelson Osorio), pero sus modelos eran extranjeros y resultaban demasiado intelectuales para los mismos guerrilleros, quienes preferían las rancheras y corridos, y modelaban su imagen en la de los héroes del cine mexicano²⁵.

El persistente y fuerte nacionalismo cultural colombiano, junto con las esperanzas abiertas por la Constitución de 1991, abonaron el terreno para la adopción y el reciclaje de tradiciones musicales locales y étnicas a través de la industria fonográfica y los medios de comunicación, dando como resultado una gran gama de fusiones y *revivalismos*. Muchos han sido y son usados por agentes que van desde el gobierno hasta la empresa privada para promocionar sus propias agendas de «colombianidad».





Las estrellas del pop colombiano, inmersas también en el torbellino de nuestro conflicto social y armado, buscan inclinarse a lo político, aunque se quedan cortas, contentándose con proyectos filantrópicos, mientras corean manidos estribillos sobre la paz y la reconciliación. Carlos Vives (1961) y Juan Esteban Aristizábal (1972) –conocido como *Juanes*– surgieron de los dos polos del pop latino, Miami (Sony) y Los Ángeles (Warner) respectivamente, y se consideran representantes de las culturas regionales costeña y antioqueña. Sin embargo, sus inanes textos están lejos de articular las duras realidades colombianas como lo hacían las coplas o como hacen los llamados «corridos prohibidos» y la «música de despecho» para la población marginal en las zonas de frontera asediadas por el narcotráfico y múltiples formas de violencia²⁶. Desde su privilegiado lugar en la escena del pop internacional, Shakira Isabel Mebarak Ripoll (1977), nacida en Barranquilla y conocida simplemente como Shakira, explora sus raíces medio-orientales como buen ejemplo del clásico orientalismo de Edward Said, con sus obligadas voces ululantes y sensuales danzas del vientre.

Con una sociedad profundamente dividida, hoy Colombia está empantanada en una extrema polarización y con niveles muy degradados de debate. A finales del 2007, Los Hermanos Zuleta (dueto vallenato) ganaron el Grammy Latino, aunque meses antes la prensa nacional informó de la existencia de una grabación en vivo de amplia circulación en la que avivaban a los líderes paramilitares del Cesar, su departamento, por lo cual uno de ellos es hoy investigado judicialmente. Por otra parte, las minorías afrocolombianas e indígenas, y sus culturas y músicas, se hallan irremediablemente atrapadas en el fuego cruzado de nuestro conflicto armado, que incluye a ejército, guerrilla, contratistas y asesores norteamericanos, narcotraficantes y paramilitares. Para terminar, apuntamos que los medios de comunicación se han apoderado de casi todos los géneros musicales populares (como ocurrió con la champeta en los noventa), así como la notoria ausencia de gente capaz de glosar nuestra realidad social. Tal es el caso del vallenato –el más popular género musical colombiano–, que, confirmando la tesis de Gilard de que no es un verdadero género narrativo, no logra asumir la realidad como lo hacen los corridos del México de hoy. Estamos aún a la espera de esas voces independientes²⁷.

Bibliografía citada

- ALZATE, Alberto (1980), *El músico de banda: Aproximación a su realidad social*, Montería / Bogotá, Editorial América Latina.
- BELL LEMUS, Gustavo (1991), «La universal relajación y corrupción de costumbres de los fieles», *Cartagena de Indias de la Colonia a la República*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek.
- BERMÚDEZ, Egberto (1995), *Historia de la música en Colombia: música indígena, tradicional y cultura musical en el periodo colonial, siglos XVI-XVIII*, Bogotá, manuscrito inédito.
- (1998-1999), «La música en las misiones jesuitas de los Llanos orientales colombianos, 1725-1810», *Ensayos. Historia y teoría del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas V*: 141-166.





- (1999), «The Ministriles tradition in Latin America: Part One: South America 1. The cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia) in the Seventeenth Century», *Historical Brass Journal*: 149-162.
- (2001), «Urban musical life in the European colonies: examples from Spanish America», *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, ed. Fiona Kisby, Cambridge, Cambridge University Press : 167-180.
- (2002-2003), «Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África Occidental en la música de Colombia», *Ensayos. Historia y Teoría del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas VII*: 9-56.
- (2004), «Del tequila al aguardiente», *Horas. Tiempo Cultural DC 3* (febrero): 38-42.
- (2005), «Contrabando de esclavos en la costa atlántica colombiana y su origen africano, 1720-1745», *Memoria. Archivo General de la Nación* 12: 92-115.
- (2006), «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte I», *Cátedra de Artes, Universidad Católica de Chile 3* (II semestre): 81-108.
- (2007), «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte II», *Cátedra de Artes, Universidad Católica de Chile 4* (I semestre): 63-90.
- (2008), «From Colombian “National Song” to “Colombian Song”: 1860-1960», *Lied und Populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53: 167-299.
- (2009), «Jacques Gilard y la música popular colombiana», *Caravelle. Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien* 93: 19-40.
- (2010), «“Gold was music to their ears”: Conflicting sounds in Santafé (Nuevo Reino de Granada), 1540-1570», en Geoff Baker y Tess Knighton (eds.), *The Resounding City*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRIONES DE PEDRAZA, Bartolomé (1983), «Descripción de Tenerife II», *Relaciones geográficas de la Nueva Granada*, ed. Víctor M. Patiño, Cali, Imprenta Departamental.
- COLÓN, Hernando (1932) [1571], *Historia del Almirante Don Cristóbal Colón por su hijo Don Hernando*, Madrid, Librería de Victoriano Suarez, vol. II.
- CURTIN, Philip (1969), *The Atlantic Slave Trade: A census*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1979) [1526], *Sumario de la natural historia de las Indias*, ed. J. Miranda, México, FCE.
- GILARD, Jacques (1987), «Vallenato: ¿cuál tradición narrativa?», *Huellas* 19 (abril): 60-68.
- IBÁÑEZ, Pedro M. (1989) [1891], *Crónicas de Bogotá*, Bogotá, Academia de Historia de Bogotá / Tercer Mundo, 3.^a ed., vol. II.
- KÖNIG, Hans-Joachim (1994), *En el camino hacia la Nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750-1856*, Bogotá, Banco de la República.
- LEE LÓPEZ, Alberto (1963), «Clero indígena en el Arzobispado de Santafé en el siglo XVI», *Boletín de Historia y Antigüedades* 50, 579-581: 3-86.
- LONDOÑO, Eduardo (2001), «El proceso de Ubaque de 1563: la última ceremonia religiosa pública de los muiscas», *Boletín Museo del Oro* 49 (julio-diciembre). Disponible también en línea: **¡Error! No se encuentra la fuente de la referencia..**
- PALACIOS PRECIADO, Jorge (1989), «La esclavitud y la sociedad esclavista», *Nueva Historia de Colombia*, vol. Bogotá, Planeta.
- STEVENSON, Robert (1970), «The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives», *Journal of the American Musicological Society* 23, 1.



- (1970), *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OAS General Secretariat.
- TOVAR PINZÓN, Hermes *et al.* (1997), *La estación del miedo o la desolación dispersa*, Bogotá, Ariel Historia.
- TOVAR PINZÓN, Hermes *et al.* (1994), *Convocatoria al poder del número: Censos y Estadísticas de la Nueva Granada*, Bogotá, Archivo General de la Nación.
- VALTIERRA, Ángel, S. J. (1980a), *Pedro Claver. El santo redentor de los negros*, vol. I Bogotá, Banco de la República.
- (1980b), *Pedro Claver. El santo redentor de los negros*, , vol. II Bogotá, Banco de la República.
- VARGAS, Julián, y ZAMBRANO, Martha (1990), *La sociedad de Santafé colonial*, Bogotá, CINEP.

Notas

- ¹ Las ideas principales de este texto están basadas en las de mi ensayo para el *Colombia Reader*, ed. Ann Fransworth-Alvear, Marco Palacios y Ana M. Gómez López, Durham, NC, Duke University Press, en prensa.
- ² Fernández de Oviedo (1979): 124-125.
- ³ Colón (1932): 28-30.
- ⁴ Briones de Pedraza (1983): 57. Una flauta con aeroducto es un aerófono en el que el aire se inyecta a través de un aeroducto o canal separado del cuerpo del instrumento.
- ⁵ Londoño (2001). Véase también Bermúdez (2010, en prensa).
- ⁶ Lee López (1963): 40-42.
- ⁷ Stevenson (1970).
- ⁸ Véanse Tovar Pinzón *et al.* (1994): 17-31, y (1997): 61-64, y Palacios Preciado (1989): 161-163.
- ⁹ Curtin (1969) y Bermúdez (2005).
- ¹⁰ Stevenson (1970): 98, y Valtierra (1980a): 452, y (1980b): 204-213.
- ¹¹ Bermúdez (1999).
- ¹² Bermúdez (1998-1999)
- ¹³ Vargas y Zambrano (1990): 54.
- ¹⁴ Bermúdez (2001).
- ¹⁵ Stevenson (1970): 6. La pieza es de Johann C. Cannabich (1731-1798).
- ¹⁶ Bermúdez (1995): 222.
- ¹⁷ Ibáñez (1989): 261.
- ¹⁸ Ibáñez (1989): 256.
- ¹⁹ Alzate (1980): 28-30, y Bell Lemus (1991): 156-157.
- ²⁰ Tovar Pinzón *et al.* (1997): 500-501, 516-517 y 533.
- ²¹ Bermúdez (2002-2003).
- ²² Bermúdez (1995): 198.
- ²³ Bermúdez (2008) y König (1994).
- ²⁴ Véase el documento *Colombia: Being a Geographical Statistical, Agricultural, Commercial and Political account of that country adapted for the general reader, the merchant and the colonist*, Londres, Baldwyn, Cradock and Joy, 1822, II: 159.
- ²⁵ Bermúdez (2004).
- ²⁶ Bermúdez (2006) y (2007).
- ²⁷ Véase Gilard (1987) y Bermúdez (2009).