



# Colombia: zona de transición cultural latinoamericana

**BERNARDO HOYOS PÉREZ**

Egberto Bermúdez es uno de los académicos que mejor conoce la historia de la música colombiana. Con estudios en musicología e interpretación de música antigua, del *Guildhall School of Music and Drama* y el *King's College* de la Universidad de Londres, ha publicado diversos trabajos sobre la música y los instrumentos de Colombia. En 1992 creó, junto con Juan Luis Restrepo, la Fundación de Música –Fundación de MVSICA–, que muestra los resultados de investigación sobre el pasado musical colombiano y, hoy en día, se desempeña como director y profesor titular del Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, de la Universidad Nacional de Colombia.

En el marco del Bicentenario de la Independencia Nacional y, en exclusiva para EXPEDITO, el maestro Bernardo Hoyos, director de la emisora de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, HJUT 106.9 F.M., conversó con Egberto Bermúdez sobre los importantes matices de la historia musical americana y colombiana.

**Bernardo Hoyos:** *¿Qué encontraron los españoles cuando arribaron a lo que hoy es Colombia, en el siglo XVI?*

**Egberto Bermúdez:** El cuarto viaje de Colón dio origen a una serie de exploraciones que se hicieron desde Santo Domingo, y que incluyeron las de Juan de la Cosa y otros exploradores que, aparentemente, sí tocaron lo que en la actualidad es la parte norte de Colombia, específicamente la zona de la Guajira. Probablemente existe una fundación anterior a las que conocemos en San Sebastián de Urabá, en 1509; y en Santa María la Antigua del Darién, en 1523, que sería una ciudad ubicada en el actual puerto de Bahía Onda.

La costa del norte de Suramérica, en particular las costas venezolanas, desde Trinidad, hasta las costas panameñas de Urabá, fueron una zona de mucho tránsito, no sólo para los exploradores españoles, sino como área de confluencia importante para las sociedades indígenas.

**B.H.:** *Se sabe que en América existían instrumentos musicales. ¿Qué hallaron los españoles cuando llegaron?*

**E.B.:** Las noticias puntuales que tienen que ver con nuestro territorio son de carácter tardío, con base en los hallazgos que hicieron en las anteriores exploraciones por ejemplo en Cuba, en República Dominicana, en Puerto Rico y en otras islas caribeñas.

“Un cronista muy importante que vino junto a la armada de Pedro Arias Dávila, en 1513, Gonzalo Fernández de Oviedo (...) aportó aspectos fundamentales para la historia de América, no sólo musicales, sino de la cultura en general”.

Sin embargo, un cronista muy importante que vino junto a la armada de Pedro Arias Dávila, en 1513, a poblar Santa María la Antigua del Darién –me refiero a Gonzalo Fernández de Oviedo– es una de las fuentes más destacadas respecto a lo que llamaríamos la música americana.

Fernández de Oviedo era un cortesano. A pesar de no tener procedencia noble, era una especie de paje y ejerció como mozo de alta categoría del príncipe Juan, hijo de los reyes católicos, hasta que éste falleció, algo que trajo una fuerte desorganización en la Corte Real Española. Era un hombre con inquietudes científicas, históricas, filológicas y genealógicas que, en virtud de ello, decidió venir a América y, en 1527, con la publicación del *Sumario de historia de América*, se convirtió en el primer historiador americano.

Él aportó aspectos fundamentales para la historia de América, no sólo musicales, sino de la cul-

tura en general. Por ejemplo, imágenes de la fauna, la flora y diversos elementos de la tradición indígena que llamaron poderosamente su atención, como las canoas talladas a partir de un sólo tronco, las hamacas y, por supuesto los recursos naturales, que para los indígenas resultaban esenciales.

En ese marco, se encontraron las primeras menciones sobre el baile, sobre los instrumentos y acerca de los cantos indígenas, que luego continuó el monje catalán de la Orden de San Jerónimo, Fray Ramón Pané, a quien se le encargó una descripción de la música de los indígenas de Santo Domingo, la primera isla poblada, en lo que constituye la primera noticia que tenemos acerca de la música indígena americana.

**B.H.:** *¿Podemos imaginar cómo era esa música?, ¿se han conservado algunos instrumentos o se han construido otros a partir de aquellos?*

**E.B.:** El aporte más importante de América, desde el punto de vista instrumental, a lo que llamaríamos los instrumentos tradicionales del mundo, es el sonajero al que conocemos como maraca, un nombre de origen guaraní, en especie de lengua franca, que utilizaban los misioneros y que trascendió sus raíces tupinambá y guaraní, en las costas del Brasil y un poco más hacia dentro, expandiéndose por la zona de la costa. A partir de ese momento fue conocido como maraca.

Existe otro instrumento importante: un tronco xilofónico de gran dimensión que Fray Ramón Pané y otros etnógrafos de la época mencionaron, llamado, en lengua taína, *mayohuacán*. Hoy en día, ese instrumento se conoce en varios puntos de la amazonía colombiana, peruana, ecuatoriana y brasilera, en lengua general, con el nombre de *maguaré*. Consiste en un tronco excavado por dentro con fuego, que tiene dos lengüetas que suenan con un intervalo, cuyo uso fue muy extendido en aquel momento hacia el norte. Esto plantea un elemento interesante que yo he explorado –y que valdría la pena seguir profundizando– para entender al actual territorio de Colombia como una zona de transición, ubicada entre las grandes culturas latinoamericanas.

Una zona de transición que tenía elementos muy claros, de carácter mesoamericano, correspondientes a los incas, a los mexicas –mal llamados aztecas– y al período clásico de los mayas. Los elementos de esas culturas son fácilmente identificables. Por eso, arqueólogos y antropólogos de gran envergadura, como Gerardo Reichel Dolmatoff, han encontrado este tipo de conexiones. Sin embargo, en el ámbito de las ciencias sociales, el presente predispone la escritura y la interpretación del pasado, y el nacionalismo cultural colombiano o, usando una palabra más concreta, el provincialismo cultural colombiano prima y, lo mismo que en otras regiones de América Latina, se tejen interpretaciones acerca de unas autogénesis culturales curiosas que ignoran estas interrelaciones de relevancia.

Un reconocido arqueólogo inglés, Warwick Bray, planteó y probó que el Darién fue una zona muy fértil de transmisión de culturas. Y existen otros investigadores que han insistido en el asunto de entender la presencia de instrumentos musicales y de otros elementos culturales, como máscaras y objetos rituales, situados entre las culturas maya e inca. Es por esto que instrumentos como el *mayohuacán* se presentan en culturas colombianas y se conectan con las culturas del Amazonas.

De esta manera, pueden entenderse bien las teorías sobre el poblamiento del Caribe, pues se dice que no tenía habitantes, sino que los primeros llegaron desde ese epicentro amazónico y desde la vertiente de los grandes ríos. Y así se explica la presencia de las dos grandes culturas que existieron en la región, los arahuac y los caribe, que aportaron verdaderamente a lo que hoy llamamos, desde la perspectiva indígena, la música del Caribe.

Los arahuac, que hoy en día incluyen a los wayúu de la Guajira, tienen un instrumento musical representativo conocido como el arco musical de fricción, diferente al arco musical de percusión de los africanos. Este instrumento de fricción se presenta en los bolsones que existen en el norte de Suramérica y que, en Colombia, se encuentran en la Guajira y en la Sierra Nevada de Santa Marta. También los indígenas barí, en la

Sierra del Perijá, tienen ese arco musical. Bajando por la frontera de los Andes y de la selva amazónica, hay presencia de unos indígenas del Perú que también lo usan, en la frontera entre Paraguay y Argentina, lo utilizan los indígenas del Chaco, y en el sur de Chile, los mapuche. Por lo tanto, se trata de un instrumento musical que la gente conoce poco, pero que hoy en día se puede documentar con cierta libertad.

“El aporte más importante de América, desde el punto de vista instrumental, a lo que llamaríamos los instrumentos tradicionales del mundo, es el sonajero al que conocemos como maraca”.

**B.H.:** *Cuando regresaron al Viejo Continente los descubridores, ¿conoció Europa algunos instrumentos musicales de Colombia?*

**E.B.:** La pregunta es muy interesante. De Colombia, probablemente sí y probablemente no. Cerca del año de 1525, el impacto de la toma de Tenochtitlán por parte de Hernán Cortés fue un hecho muy importante. Se trató, en la mente de los españoles, de la toma de un gran imperio, equivalente al antiguo Egipto o a Persia. Una gran cultura.

Sin duda, la parafernalia ritual y la belleza de lo que significaban los elementos relacionados con las creencias de los mexicas anonadó a los europeos. Elementos

como las piedras preciosas, las plumas, los arreglos florales y una gran cantidad de objetos que impactaron a los españoles y sirvieron como elemento de cultivo para el exotismo en Europa, donde, de hecho se hizo frecuente la presencia de pájaros tropicales, así como de indígenas que eran llevados como elemento de superstición.



Un estudiante alemán que viajó por España, no sólo dejó un diario escrito al respecto, sino que además pintó el momento en el que observó a los indígenas mexicas realizando exhibiciones de sus aspectos rituales, gimnásticos y también deportivos. Resulta obvio, que en esas muestras se pudieron incluir bailes, aspectos musicales y también atuendos y atavíos rituales.

**B.H.:** *Usted citó la expresión nacionalismo musical, ¿podría mencionar un nacionalismo musical colombiano?*

Sí existe, aunque probablemente no adquirió, en su momento, la dimensión de esos grandes nacionalismos musicales que cautivaron al mundo en los años cuarenta y cincuenta, como el norteamericano, el mexicano, el cubano y, tardíamente, el argentino.

Nuestra participación quizá fue pequeña, precaria podrían decir algunos, pero de todas maneras existió. Y el nacionalismo musical sigue siendo un *leitmotiv* en la creación colombiana. No se ha podido articular esa disyuntiva de finales del siglo XIX que volvimos a tener a finales del siglo XX: intentar ser universales o tratar, desde lo nacional, de lograr algo en la música erudita.

Lamentablemente, en el caso colombiano los logros han sido limitados. En cuanto a ser universales, algo que ha logrado por ejemplo la música norteamericana, tal como lo hizo John Cage o George Crumb, o como otros compositores que han trascendido en la historia de la música, sin haber nacido en Europa, es otro de los proyectos de la música colombiana que aún no logramos.

En cuanto a los ejemplos de nacionalismo musical, existen varios matices, puesto que ésta fue una gran discusión de la que estamos teniendo una efeméride. El cambio de nombre de la Academia Nacional de Música a Conservatorio Nacional de Música, con Guillermo Uribe Holguín, sólo representó un cambio de nombre, pues la Academia nació como una institución que integraba el proyecto de nacionalidad. Junto

“Pienso que la músicaailable colombiana de los años cuarenta y cincuenta logra ubicarse, junto con las otras músicas bailables, especialmente la cubana, en un panorama internacional importante”.

a la Academia Nacional de Bellas Artes fueron parte del proceso de la Regeneración, del proyecto de fundación de la República de Colombia, que tuvo como medio de expresión la Constitución de 1886.

Entonces, cuando Uribe Holguín realizó el cambio de nombre, hay que tener en cuenta que él venía de conocer todos los debates que se realizaban alrededor de la cultura nacional y musical en Europa, por lo que su posición estuvo en la línea de los elementos más conservadores de la polémica. No fue una persona formada junto a los *ballets* de Stravinski, en París, cuando vivió allí. Estuvo en la Escuela Cantora, donde le enseñaron contrapunto del siglo XVI. Por eso, su participación en lo que se discutía, si bien fue interesante y original, se distanció de los elementos más beligerantes que abogaban por una música colombiana “más nacional”. En esa polémica, quien estaba mejor preparado, musicalmente, era Uribe Holguín.

Una de las mejores obras que él tiene son los *300 trozos en el sentimiento popular colombiano*, que tal vez es una de las pocas creaciones de un compositor nacional que explora el vocabulario musical impresionista, desde una perspectiva colombiana. Pero por otro lado, el aspecto vociferante de su gran contradictor, que fue Emilio Murillo, no logra dejar plasmada una obra musical que tenga la misma importancia.

**B.H.:** *¿Quizá una forma de nacionalismo musical se ha logrado mejor y con más repercusión universal, con la buena música popular, sobre todo con elementos de la Costa Pacífica?*

**E.B.:** Pienso que la músicaailable colombiana de los años cuarenta y cincuenta logra ubicarse, junto con las otras músicas bailables, especialmente la cubana, en un panorama internacional importante.

Más bien, menciono el tema de la insistencia en el nacionalismo musical por lo que es la creación hoy en día, dado que sigue orientada por el mismo camino. No ha logrado desligarse, y en este momento se plantea como una clase de imposible. Particularmente, esto se evidencia en el caso de la música popular con las fusiones, que se vuelven demasiado esquemáticas, repetitivas y se agotan por sí solas.

**B.H.:** *En el Diccionario Grove de Música, en el capítulo dedicado a Colombia, se dice que en el país se acuñó el concepto de “música tropical” y que es una definición colombiana. ¿Exis-*

*te un fundamento real para pensar que nosotros creamos el rubro de la música tropical o ya existía en Cuba o México?*

**E.B.:** No creo que contemos con un argumento que demuestre algo en ese tema. El concepto de 'música tropical' aparece en un marco muy claro, que es el de lo que llamaríamos el Gran Caribe, en el contexto del gran *boom* de la posguerra, que también es el punto de partida del *rock*. La posguerra tiene una explosión demográfica muy importante que trae consigo la existencia, para 1953 y 1954, de una generación nueva de adolescentes, muy numerosa, presente en todas partes del mundo, particularmente en América Latina y en Norteamérica.

También existe una industria del entretenimiento fuertemente enraizada en la tradición musical, como la norteamericana que se dedica a esa nueva generación y absorbe la corriente de lo que se conoció como *Rhythm and Blues*.

Por otra parte, impacta en la población latinoamericana que empezaba a incorporarse a la industria fonográfica y radiofónica, la música tropical y las diferentes versiones de la músicaailable, llamada tropical en muchas partes; por ejemplo en México y también en el Cono Sur. Entonces, la radiofonía cumple un papel importante, que es la homogeneización del vocabulario, no sólo en la música, sino respecto a una gran cantidad de temas. No hay que olvidar que, desde el punto de vista colombiano, los años cincuenta fueron definitivos en la consolidación, en Medellín, de nuestra gran industria fonográfica.

**B.H.:** *Con el paso del período de la Conquista al de la Colonia, se dice que posiblemente Bogotá y Cartagena fueron grandes centros de creación musical y de reproducción de obras europeas. ¿Fue de verdad tan excepcional el período colonial, desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII, en materia de música, dentro de Colombia?*

**E.B.:** Cuando me refería al tema de la música indígena, hablaba de Colombia como un centro de transición de culturas. Es decir, lo que se conocería a partir del siglo XVIII como el Nuevo Reino de Granada, no fue uno de los centros de poder de la región. Incluso, para muchos de los burócratas españoles de la época venir acá era un castigo, era llegar a un destino de segunda categoría, si se comparaba con lugares como Lima, México y algunas de las audiencias de mayor envergadura, por ejemplo la Audiencia de Guatemala. Incluso, la Capitanía General de Venezuela, que uno podría pensar que era menor, a través de su sistema de comercio exterior y de su gran cosmopolitismo era, al menos culturalmente, un centro mucho más complejo que Bogotá.

Bogotá fue un centro profundamente conservador y esto se comprueba todavía en el acervo que tiene, pues acá se guardan las partituras más antiguas de América Latina, algo que por supuesto es un privilegio, pero que también nos habla del estilo, del ambiente musical que presentó durante muchos siglos el uso de ese repertorio.



“Cuando me refería al tema de la música indígena, hablaba de Colombia como un centro de transición de culturas (...) lo que se conocería a partir del siglo XVIII como el Nuevo Reino de Granada, no fue uno de los centros de poder de la región”.

De hecho existe un cuadro atractivo de finales de la década de los años veinte, creación de Roberto Páramo, donde él, en un estilo algo impresionista –teniendo en cuenta que es de los primeros artistas que trata de salir de la línea y del retrato naturalista– nos muestra el Coro de la Catedral de Bogotá, conformado por un grupo de niños cantores, un par de cantores adultos, un maestro de capilla, de cierta edad, un facistol y un libro de coro inmenso de canto llano. Eso, para 1928, dice mucho sobre cómo en Bogotá se mantuvieron esas pautas tradicionales por varios siglos.

También hay unos elementos muy interesantes, relacionados con los primeros intentos de surgimiento de unas figuras solitarias de composición musical propia. El compositor Luis Antonio Escobar hizo una publicación sobre la música de José Cascante, cuando se desempeñaba como gestor cultural en la Al-

caldía de Bogotá. Sin embargo, no había tal, pues se trataba de dos personas, padre e hijo. El padre llegó acá, no tenía formación eclesiástica y tuvo un hijo.

Hay que precisar que durante la etapa colonial, una de las formas tradicionales para criar un hijo era que se dedicara a la vida eclesiástica y, efectivamente, José Cascante hijo siguió esa carrera y reemplazó a su padre como maestro de capilla. Así que entre los dos coparon más de cincuenta años de magisterio de capilla en la Catedral de Bogotá. Esto nos muestra un aspecto, no sólo conservador, sino que evidencia parte de lo que hoy se discute sobre cómo se mantienen algunas pautas entre nosotros. Una de esas pautas es el clientelismo y, lógicamente, ese establecimiento de clientelas, esos “delfinazgos” que están tan acentuados en Colombia –quién sabe cuándo nos liberaremos de ellos– se pueden detectar en aquel momento.

Cuando estudié la música de José Cascante, teniendo como base la publicación que hizo José Antonio Escobar, con transcripciones de Elián Duque –esto fue durante los años setenta– me llamaba la atención la desigualdad que existía en la obra de Cascante, pues había unas creaciones muy buenas y otras muy malas. Por supuesto, después de entender que se trataba de dos personas y de repasar las originales, uno puede agrupar cada conjunto de obras, entendiendo que las buenas



son las del padre, y que el grupo de las menos logradas, algunas de las cuales son mediocres y malas, pertenecen al hijo.

También existió otro autor –sobresaliente por su originalidad más que por tener una gran factura musical– que era Juan de Herrera, quien sustituyó a José Cascante hijo en el magisterio de capilla de la Catedral de Bogotá. Fue un personaje interesante, maestro de varias escuelas de música en Bogotá, particularmente del Convento de Santa Inés, vinculado con el Convento de Santa Clara. Juan de Herrera hizo parte de esa segunda generación de compositores nacidos en el país y presentó, por primera vez en una obra musical, alrededor de 1720, la inclusión de ciertos americanismos que son muy interesantes en una obra colombiana y utilizó algunos topónimos. Ahí encontramos una vinculación de aquellos villancicos con una realidad americana, en la obra de Juan de Herrera, a comienzos del siglo XVIII.

**B.H.:** *¿En los textos y en la música existe alguna originalidad que uno pudiera llamar americana?*

**E.B.:** Ese ha sido un motivo de discusión donde varias personas han intentado realizar un análisis respecto a cuáles serían los elementos vocales, desde el punto de vista musical. Existe, por ejemplo, un gran tópico que se repitió por muchos años, relacionado con los villancicos de negros, en donde los esquemas de cierto interés rítmico tienen, en apariencia, una vinculación con los elementos que podríamos llamar estructurales-técnicos africanos. Se abre entonces, una interesante discusión en torno a una gran literatura musical que fue, durante el siglo XIX, la de los *minstrel shows* en los Estados Unidos. Me refiero a personas blancas que se pintaban la cara de negro usando corcho y salían con un banjo a tocar “música de negros” que no era música de negros.

También existen unos cuantos villancicos con textos indígenas, particularmente manuscritos en México y en Guatemala. Y otros, de un repertorio bastante interesante, de comienzos del siglo XVII, que hacen parte de la obra del compositor portugués Gaspar Fernández. Hay villancicos que tienen sistemas rítmicos identificados con ciertas estructuras indígenas. Sin embargo, son casos aislados y no podemos decir que existe un sistema en esta representación musical, una presencia decantada de elementos locales.

Dentro de un exotismo que cubrió también a Europa, no hay que olvidar la presencia de los indígenas americanos, tanto de Perú como de México, en la gran música francesa del siglo XVII, pero hay que esperar hasta el decantamiento musical de finales del siglo XIX y de comienzos del siglo XX, para encontrar elementos “conscientemente integrados” a la obra musical, con un pensamiento localista y nacionalista.

**B.H.:** *Se ha dicho que los libros de música de la Catedral de Bogotá estuvieron guardados con mucho celo, permitiendo apenas que los estudiaran expertos nacionales e internacionales. Ahora se reconoce su calidad artística y caligráfica, ¿usted ha visto esos misales, los ha revisado?*

**E.B.:** Allí se encuentran dos repertorios muy importantes. Uno es el de canto llano, integrado por más de treinta libros que fueron copiados en Bogotá, durante la primera década del siglo XVII, por un destacado miniaturista llamado Francisco de Páramo, que hacía la iluminación de las letras mayúsculas de cada texto. Probablemente era español y lo encontramos después en Quito y en Lima. Era un artista itinerante que también copió libros en esas dos ciudades. Así que existe ese tesoro de libros de canto llano, en volúmenes de gran formato que, de todas maneras, no es una condición exclusivamente colombiana, sino que hace parte del repertorio de iluminación y de carácter musical de todas las catedrales católicas del mundo. En ese entonces, existían en ese sentido dos usos, el romano y el toledano o sevillano, y las catedrales escogían el de su predilección.

El otro repertorio, que sí reúne las características de unicidad, es el de los libros de coro que están en la Catedral de Bogotá, que son los más antiguos que se conservan en América del Sur, aunque no en América, pues existen algunos más antiguos en México y otros en Estados Unidos, de proveniencia mexicana y española.

Sin embargo, libros de uso que se utilizaban en América y que representan un repertorio polifónico de música española del siglo XVI, ubicados entre la música de Cristóbal de Morales y la de Tomás Luis de Victoria –que es el caso de las creaciones de Gutiérrez Fernández Hidalgo– revisten cierta unicidad y valor. Quizá,

por esa circunstancia, existió tal celo de protección y de conservadurismo cultural en la Catedral de Bogotá.

Por supuesto, en la Catedral se conservan copias de música de Cristóbal de Morales, de Francisco Guerrero, de Rodrigo Cevallos, de Sebastián Heredia y de Tomás Luis de Victoria. Eso sí, las series más interesantes son las que le corresponden a los *magníficats* –cánticos que se utilizan en el oficio de vísperas– de Gutiérrez Fernández Hidalgo. Estos se consideran únicos, pues él se asentó como único compositor español, durante largo tiempo, en lo que hoy es Colombia, Bolivia, Perú y Ecuador, y sólo dejó esas obras, por lo que tienen gran importancia.

También se destaca la serie de *magníficats* de Francisco de Cevallos, un compositor que, pese a no venir a América, está muy bien representado en otras partes del continente. Esas dos series de música polifónica son, tal vez, las más importantes y valiosas, aunque en el libro de coro No. 1 también hay copias de misas de Cristóbal de Morales que no son fáciles de hallar, por lo que ese libro de igual manera hace parte de un *corpus* de documentación de la música, anterior al siglo XVII, que se ubica en América del Sur.

*Otros matices destacados de los ritmos e instrumentos nacionales y de la evolución musical del país, se abordan en la segunda parte de esta completa entrevista, cuya publicación hará parte de la cuarta edición de EXPEDITIO, que circulará en noviembre de 2010.*

---

**BERNARDO HOYOS PÉREZ** es abogado de la Universidad Pontificia Bolivariana, con Master en *Comparative Law*, de la *Southern Methodist University* de Dallas, Texas. Ganador de los premios Simón Bolívar de Televisión Cultural y Vida y Obra de un Periodista, obtuvo la Medalla del Rey Leopoldo de Bélgica, la Condecoración de la República de Austria al Mérito Cultural y fue nombrado Comendador de la Orden de las Artes y las Letras de Francia, entre otras distinciones. Se vinculó en 1983 a la emisora de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, HJUT 106.9 F.M. y, desde 1999, ejerce como director.