



# QUIRÓN

Revista de estudiantes  
de Historia

Vol. 6, N° 13-14  
Julio-diciembre 2020  
Enero-junio 2021  
E-ISSN: 2422-0795



## Las representaciones de la identidad nacional a través de la música en Antioquia (1830-1886)

David Zea Lopera

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín

Recibido: 11/02/2020  
Aprobado: 09/04/2020  
Modificado: 20/09/2020

J. Pérez

# Las representaciones de la identidad nacional a través de la música en Antioquia (1830-1886)\*

David Zea Lopera\*\*

## Resumen

El presente artículo aborda uno de los aspectos fundamentales que permite comprender la consolidación de la nación colombiana en el siglo XIX, como lo es el debate sobre la música nacional, sus vicisitudes y, sobre todo, su puesta en escena en conjunto con los referentes europeos que permitirían a la nación insertarse en las lógicas modernas. Este proceso implicó el reconocimiento de géneros musicales producidos, principalmente, en la región andina, descritos por varios autores como la representación más acertada del alma nacional, y manifestando la necesidad de construir una sonoridad que fuera familiar para sus habitantes. En Antioquia -como permiten evidenciar las publicaciones de prensa-, tomando algunas premisas heredadas del romanticismo musical, dichos géneros recibieron un significativo impulso desde la academia, y entablaron diálogo con formatos y estructuras musicales europeas en un intento que pretendía visibilizarlas y, principalmente, posicionar a la región como ejemplo del progreso cultural que aportaba a la nación.

**Palabras clave:** música, interpretación musical, construcción de la nación, nacionalismo, modernización, identidad cultural.

## Representations of national identity through music in Antioquia (1830-1886)

### Abstract

This article addresses a fundamental aspect that allows to understand the construction of the Colombian nation in the 19th century, such as the debate on national music, its vicissitudes and, especially,

---

\* Recibido: 11 de febrero de 2020. Aprobado: 9 de abril de 2020. Modificado: 20 de septiembre de 2020. Este artículo es producto de una investigación presentada como ponencia en el XIV Encuentro de Estudiantes de Historia, que tuvo lugar en la Universidad Nacional, sede Medellín.

\*\* Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Correo: dzeal@unal.edu.co

its implementation in conjunction with european references that would allow it to get into modern logics. This process implied the recognition of music genres mostly produced in the andean region and described by several authors as the most accurate picture of the national soul, indicating the need to create a sound that was familiar to its people. In Antioquia -as seen on press sources-, considering some premises from musical romanticism, these genres were significantly boost from the academy, getting into a dialogue with european formats and musical structures in an attempt to make them visible and, mainly, to position the region as an example of cultural progress brought to the nation.

**Keywords:** music, musical performances, nation, construction of the nation, nationalism, modernization, cultural identity.

## Introducción

Después de la Independencia, el país pasó por una serie de cambios que con el tiempo modificaron el territorio, sus leyes y su gente, y trajo como consecuencia, entre otras, guerras civiles, varias constituciones y una incipiente escisión política; por otro lado, surgió la necesidad de significar el espacio que ahora se constituía en nación, definida como: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”<sup>1</sup>.

En medio de esto, y a pesar de todo, las élites querían promover ideas para fortalecer la imagen de la nación y crear un sentido de pertenencia, teniendo como principal influencia al romanticismo europeo, el cual resaltaba una visión utópica de la sociedad. De esta manera, los símbolos y referentes, especialmente aquellos insertos en las expresiones de la cultura popular, hacen que los individuos anónimos encuentren accesible el espacio que conforman mediante “la comunicación de mensajes unívocos que lo integran y relacionan con otros en la comunidad”<sup>2</sup>.

Sin embargo, como puede verse en las ilustraciones y acuarelas que quedaron de la Comisión Corográfica, así como en varios textos descriptivos de la época, la cotidianidad de la gente, sus formas de interacción y realidades correspondían a una sociedad diversa y compuesta por múltiples relatos, lo que dificultaría pensar una sola nación desde lo simbólico. Por otro lado, aunque el interés se dirigía a las manifestaciones populares, algunos discursos se opusieron y dieron preferencia a todo lo importado de Europa como insignia de civilización.

En contraste, llama la atención que, de todas estas expresiones, las prácticas musicales-principalmente en la región andina- destaquen por ciertas particularidades y similitudes que no solo son

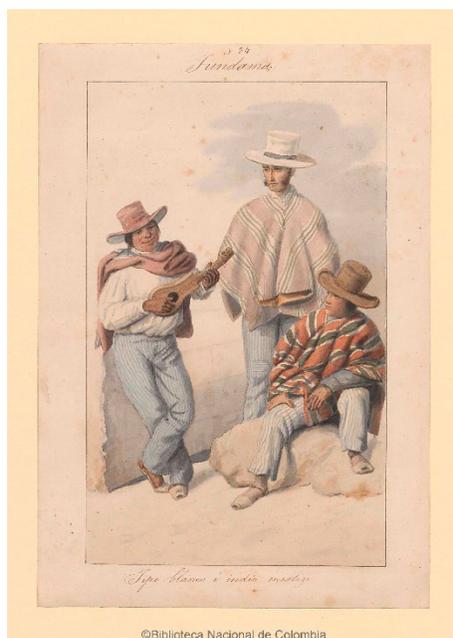
---

1. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.

2. Miguel Antonio Cruz González, “Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano.” *Nómadas*, n°. 17 (2002): 220 y 222.

indicativo de una trayectoria histórica común, sino que sirve de ruta para entender la presencia de símbolos, y mensajes reconocidos y apropiados por sus habitantes (figura 1).

**Figura 1.** Carmelo Fernández, “Tipo blanco é indio mestizo: provincia de Tundama”.



**Fuente:** Carmelo Fernández, “Tipo blanco é indio mestizo: provincia de Tundama” (Nueva Granada, 1851), Biblioteca Nacional de Colombia.

En este contexto encontramos a la provincia de Antioquia, dividida por factores políticos, económicos, sociales, etc.; al mismo tiempo, muchas de sus poblaciones ampliaron la frontera hacia el sur en una oleada colonizadora motivada por la escasez de oportunidades y la necesidad de ocupar terrenos baldíos<sup>3</sup>, mientras la zona central -Medellín, Rionegro- se constituía como el principal motor económico, demográfico y cultural.

Mientras la provincia se esforzaba por impulsar la economía y salía gradualmente del aislamiento geográfico, una incipiente élite intelectual y cultural quiso enaltecer la producción musical, que no fue ajena a los géneros andinos, como el bambuco y el pasillo, y su estudio en los colegios y conservatorios pretendía visibilizarlos y llevarlos a otros escenarios; de igual forma, la masificación de revistas y periódicos sirvió como medio difusor de discursos que legitimaban o se oponían a aquellas como representantes de la identidad musical colombiana.

3. Fabio Zambrano y Oliver Bernard, *Ciudad y territorio. El proceso de poblamiento en Colombia* (Bogotá: Academia de Historia de Bogotá-Fundación de Estudios Históricos Misión Colombia-Instituto Francés de Estudios Andinos, 1993), 139.

En este artículo se verá cómo, desde Antioquia, se dio el afianzamiento de la cultura musical colombiana a través del impulso a los aires autóctonos, su ejecución y enseñanza, así como las influencias y discursos que trataron de posicionarlas y darles coherencia dentro del proyecto de modernidad.

## 1. Un acercamiento a lo global

Algunos factores, como la difusión de literatura, poesía y música en la prensa permitieron que la gente tuviera mayor acceso a estas y pudieran tomarlas como parte de su cotidianidad e intimidad<sup>4</sup>; gracias a ello, la producción y consumo de músicas populares se acentuaron aún más y “la música de cámara encuentra su hogar, en vez de los salones aristocráticos, en los hogares burgueses”<sup>5</sup>.

Sin embargo, y paradójicamente, los grupos que consumían dichos productos formaron una suerte de élite intelectual en consonancia con el romanticismo y algunos imaginarios, como seguir determinados modos de vida, códigos, comportamientos y formas de arte, e imponer una diferencia entre lo culto e inculto, reconocerse como personas civilizadas<sup>6</sup> y resaltar esta característica como lo más acertado y coherente en una sociedad desarrollada<sup>7</sup>. Por su parte, para la academia era necesario mantener una distinción entre empirismo y virtuosismo musical, siendo esta última la principal virtud de un músico formado profesionalmente, que apuntaba a “deslumbrar a los profanos” y, por ende, crear públicos muy específicos.

Por otro lado, mientras la Restauración censuraba muchas expresiones artísticas (especialmente el teatro), los círculos sociales e intelectuales adeptos al romanticismo las usaron como medio para criticar la realidad política y social<sup>8</sup>; como consecuencia, el movimiento adquirió una influencia “volteriana, anticlerical y antilegitimista” y, también, tendía a “forjar leyendas” y dar una visión utópica del mundo para infundir desprecio por antiguas instituciones, así como cierto sentimiento patriótico. En este sentido, “[las canciones] contribuyen al hundimiento del prestigio de los Borbones más que todos los otros productos intelectuales de la época”<sup>9</sup>, como en el caso del pianista austro-húngaro Franz Liszt, quien dejó en varias creaciones la impronta de su afinidad política e influencia romántica<sup>10</sup> y, bajo estas premisas, compuso una pieza durante la insurrección de Lyon en 1832, donde expuso “sus tendencias revolucionarias y sus simpatías por los insurgentes con las fórmulas literarias y musicales más incomprensibles, más extravagantes que figurarse pueden”<sup>11</sup>.

4. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine* (Madrid: Debate, 1998), 241.

5. Hauser, *Historia social*, 241-242.

6. Juan Fernando Velásquez Ospina, *Los ecos de la villa. La música en los periódicos de Medellín (1886-1903)*. (Medellín: Tragaluz Editores, 2011), 22-23.

7. Velásquez Ospina, *Los ecos de la villa*, 23.

8. Hauser, *Historia social*, 214.

9. Hauser, *Historia social*, 213.

10. *La Miscelánea de Antioquia*, 1895, 93.

11. *La Miscelánea de Antioquia*, 1895, 93.

En síntesis, la música de este período “es el arte romántico por excelencia”, pues representaba acertadamente el “sentimentalismo estereotipado” como la principal característica del movimiento, y que permeó en la mayoría de manifestaciones artísticas del siglo XIX; así mismo, exaltaba los valores de la sociedad civilizada y el sentimiento que arraigaba al individuo a esta, posicionando la tradición popular como el “reflejo de un pasado histórico” que permitía validar la formación de las naciones europeas a través de lo utópico<sup>12</sup>. Ahora bien, ¿cómo podríamos poner en contexto todo lo que pasaba en Europa en la realidad colombiana del siglo XIX?

## 2. La identidad problemática

En 1836, Portefenille de la Jeunese publicó un artículo acerca de la influencia de las artes a lo largo de la historia y en distintas civilizaciones, siendo estas las que “[...] embellecen la vida, suavizan las costumbres, adornan las ciudades”<sup>13</sup>, y gracias a su asimilación muchas sociedades superaron un estado primitivo o de barbarie: “El hombre debe todo a las bellas-artes. Él abandona las selvas a la voz de Orfeo; i cesando de disputar un alimento sangriento a los leones i los tigres, se civiliza i conoce toda su dignidad. Es a los acentos de una lira que las ciudades se elevan; y las primeras leyes fueron himnos armoniosos”<sup>14</sup>.

El arte, continúa, es un medio que busca conmover a quien lo aprecia y a través del cual encuentra algo que lo identifique con el mensaje que quiere transmitir; así mismo, la caracterizan virtudes como la “piedad, honor, humanidad, patriotismo [...]”, pues las expresiones más modernas del arte no son más que el producto de una sociedad civilizada, que afianza “[...] la prosperidad de los estados”<sup>15</sup>, que busca infundir algún sentimiento de orgullo patrio: “¿Qué corazón de ciudadano no palpitaría por la suerte de su patria, mirando la grande escena de *Leonidas en las Termópilas*?”<sup>16</sup>.

Esta apreciación nos obliga a pensar en el contexto neogranadino qué se consideraba en el arte como “civilizado” y, por ende, que simbolizara lo patriótico. En vista que la cultura debía ir paralela al proyecto de modernidad, esto implicó marginar lo autóctono y lo que no correspondiera con el “discurso oficial y académico”<sup>17</sup>; pero, de igual manera, se debe considerar que el país estaba compuesto por una sociedad diversa o, en palabras de Bernand, “una entidad ambigua y difusa” donde convivían distintas clases sociales, lo que hace difícil pensar que existiera una única forma de creación musical que representara la nación.

Recordemos que las músicas mestizas fueron producidas y acogidas, principalmente, por clases populares y, como han anotado varios musicólogos, los intentos de tomarlas como representación

12. Ana María Ochoa, “Tradición, género y nación en el bambuco”, *A contratiempo*, vol. 9 (1997): 36.

13. Portefenille de la Jeunese, “Las Bellas-artes”, *La Miscelánea de Antioquia*, 20 de marzo de 1836, 189.

14. De la Jeunese, “Bellas-artes”, 189.

15. De la Jeunese, “Bellas-artes”, 249-250.

16. De la Jeunese, “Bellas-artes”, 190.

17. José Miguel Arellano, “El concepto de identidad. Una aproximación a la música en América Latina”, *NEUMA*, vol. 1 (2019): 41.

de la identidad nacional revelan una profunda contradicción sobre su intención primaria: la sala de conciertos se posicionaba como el lugar que, al mismo tiempo, visibilizaba estos géneros y excluía sus aspectos fundamentales, pues se trataba de una institución urbana que “[...] excluye por definición a los *bailecitos de la tierra*, privilegiando a los géneros cosmopolitas”<sup>18</sup>. El crecimiento de la burguesía tuvo un marcado interés por el desarrollo urbano, mientras lo rural era visto, en un sentido peyorativo, como su contraparte y el punto de origen de músicas y danzas que representaban el atraso social.

Por otro lado, lo popular es algo “que alguien hace y rehace perpetuamente” y su propósito inicial trataba de guardar en sí su conocimiento e identidad y no de innovar<sup>19</sup>; así mismo, es vista como una práctica donde predomina la improvisación y está “[...] sujeta a transformaciones, variantes, recomposiciones e interpretaciones”<sup>20</sup>, dotándole ese carácter de unidad, como música del pueblo para el pueblo<sup>21</sup>.

Ahora bien, varios autores consideraban que esta característica era la génesis de la música nacional, pues dada la ausencia de un registro escrito, tenían un proceso de consolidación que, a largo plazo, permitiría legitimarlas como parte de una tradición que involucrara a sus habitantes. En 1867, José María Samper describió al bambuco como una música caracterizada por su diversidad de estructuras y sonoridades, reconocidas por la gente y destacándola como la mejor representación de lo autóctono: “nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos”<sup>22</sup>. Por otro lado, en 1879, Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte veía sus piezas más modernas carentes de autenticidad y sin tanta acogida, especialmente porque este género adquiriría diferentes matices de acuerdo a la región y, por tanto, sus habitantes no sentirían que los representaba; en el caso de Antioquia, apuntaba el autor, esto se dio por algunas particularidades culturales y demográficas, pues “[...] la raza antioqueña es judía, y, musicalmente hablando, diremos que la música de los judíos es muy semejante a la de esta parte de nuestra tierra, expresiva, triste y cadenciosa”<sup>23</sup>.

Si tomamos en cuenta la diversidad cultural y musical del territorio hacia mediados del siglo XIX, podemos ver que este discurso enfrentó una serie de dificultades que fácilmente superó, pues no solamente se trata de un proceso llevado a cabo por una élite, sino que, en vista que la música andina se expandía hacia otros lugares y adquiriría unas formas de reconocimiento similares, ello permitió legitimar los procesos de identidad e imponer una imagen desde allí. En este aspecto, es

---

18. Juan Francisco Sans, “Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso”, *Boletín Música*, n.º. 36 (2014): 24.

19. Jean-Jacques Nattiez, “El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu”, *Revista Transcultural de Música*, n.º. 1 (1995): 9-10.

20. Carmen Bernand, “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)”, *Historia Crítica*, n.º. 54 (2014): 24.

21. Cruz González, “Folclore, música y nación”, 221.

22. Jaime Cortés, “La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana”, *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, vol. 15 (2000): 3.

23. Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte, “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”, *Repertorio Colombiano*, septiembre de 1879, 4.

apropiado comprender la ventaja que tiene la música como una suerte de metáfora que compacta la representación de lo colectivo en lo subjetivo, permitiendo articular las relaciones grupales “sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías”<sup>24</sup>, creando un espacio de reconocimiento donde los actores sociales se familiarizan con ritmos y melodías a través del “juicio estético”<sup>25</sup>, es decir, de la apreciación de sus características más relevantes y significativas.

Pongamos en contexto este último aspecto. Aunque Antioquia, de acuerdo con Osorio y Ricaurte, parecía no dar cabida a dichos géneros, sí impulsó a la academia y, especialmente, la formación de músicos que los interpretaran. Allí encontramos un fenómeno que impactó significativamente su difusión: dado su origen popular y oral, la existencia de la academia, esto es, una institución cimentada en la tradición occidental (y, por ende, de tradición escrita) logró posicionarlas en nuevos escenarios y hacia nuevos públicos; además, en un discurso que trataba de imponer la idea del territorio desde un punto específico, había “quienes elaboran [...] una imagen compartida que implica la afirmación del orgullo y hasta de la ambición, y la desaparición simultánea del Yo”<sup>26</sup>.

El bambuco y el pasillo, entre otros, no solo pasaron a un plano escrito, sino que fueron consideradas como músicas de salón o, dicho de otro modo, “cultas”. En síntesis, la difusión de géneros populares en formatos musicales europeos fue lo que permitió darle un rumbo más claro al definir lo que, por lo menos, resultó más apropiado para representar lo nacional:

la transcripción y elaboración de material musical como base para una representación de la joven República, se hace obvia en los títulos de algunas obras tempranas [...]: ‘Bambuco Aire nacional Neogranadino’ para piano a cuatro manos de Francisco Boada y Manuel Rueda, así como el caso más conocido del virtuoso pianista Manuel María Párraga con ‘El Bambuco. Aires nacionales neogranadinos variados.’<sup>27</sup>

En 1886, el periódico musical *La Lira Antioqueña* hizo un homenaje a Juan de Dios Escobar, músico antioqueño reconocido por numerosas romanzas y pasillos, enfatizando que su talento estaba adelantado a su época, sus obras estaban al nivel de las de Lanner o Chopin, y que, seguramente, iban más allá de las “[...] canciones del país que hacen el gasto diario en las veladas antioqueñas”; finalmente, el autor da “[...] el pésame al Estado de Antioquia por la pérdida que han hecho [...]”<sup>28</sup>. Como compositor, su trabajo tuvo un impacto en la sociedad y realidad regional, y vale la pena detenernos en algunos aspectos de esto. La influencia de compositores europeos puesta en diálogo con las sonoridades propias fue lo que, de algún modo, le hizo destacar por encima de otros intérpretes de la región, posicionándolo entre el público asiduo a sus presentaciones como

24. Simon Firth, “Música e identidad”, en *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay (Madrid: Amorrortu, 1996): 186-187.

25. Firth, “Música e identidad”, 186-187.

26. Firth, “Música e identidad”, 186.

27. Cortés, “La polémica sobre lo nacional”, 3.

28. *La Lira Antioqueña*, 1886.

uno de los mejores representantes de la sonoridad antioqueña al permitir que sus composiciones despertaran alguna familiaridad y, sobre todo, que fueran fáciles de reconocer. Ciertamente, Escobar era reflejo de lo que pretendía el romanticismo musical en Colombia, esto era implementar un estilo auténtico “sin el afán de descubrir nuevas opciones armónicas, rítmicas o melódicas”<sup>29</sup>, pero, sobre todo, que evocara lo patriótico.

Bajo esta misma idea, la música -como todo arte- debe entenderse como un producto de entretenimiento masivo y como mecanismo que cuestiona el entramado político y social en el que se desarrolla, por lo cual su objeto es “la reconfiguración de una nueva forma de pensar sobre ella [la obra]”. De acuerdo con esto, los trabajos de Escobar trataron de resignificar esa idea de lo autóctono puesta en diálogo con lo europeo, logrando a su vez visibilizar lo marginado y ser coherente con el desarrollo de la nación; lo occidental, dicho de otro modo, posiciona en el marco de lo “tangible” lo que le es contradictorio y lo dota de sentido en la realidad local.

### 3. Un asunto de educación

Sin embargo, a mediados del siglo hubo cierto descontento con los discursos que querían legitimar lo popular como música nacional, particularmente con el bambuco. En el texto *Música Colombiana* (1894), Narciso Garay explica cómo aquellas debían transmitir un aire más civilizado, lo cual implicaba que el músico en formación debía aprender la tradición musical europea, transcribir y estudiar sus obras, y a partir de esto transformarlas: “aún no estaban listos para ser ‘transplantados al terreno de la ópera o la sinfonía’ si bien, contenían lo esencial del ‘carácter particular de un pueblo’ cuando ‘su olor silvestre no ha sido inficionado en extranjera atmósfera, cuando conservan incontaminada la nota de nacionalidad’”<sup>30</sup>.

De otro lado, no podemos descartar la realidad de la educación musical en Antioquia para este momento. Aunque es cierto que hubo compositores y músicos de gran reconocimiento (como Escobar), Osorio y Ricaurte explica que, respecto a la música de cámara -y, especialmente, en el canto-, los antioqueños poseían potencial, pero hacía falta enfatizar más en su educación: “[...] edúqueseles, y tendremos cantores de país”<sup>31</sup>; de lo contrario, ello entorpecería el proceso de creación cultural en la región.

En 1897, un maestro en Medellín mostraba su inquietud por la formación de los músicos. Durante una conferencia<sup>32</sup>, cuestionó algunos vicios que los violinistas habían adquirido, como malas posturas, el modo de tomar el mástil, la gestualidad, llevar el compás con el pie<sup>33</sup>, etc.

29. Ellie Anne Duque, “La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX”, *Ensayos: Historia y teoría del arte*, n.º. 3 (1996), 90.

30. Cortés, “La polémica sobre lo nacional”, 6.

31. Osorio y Ricaurte, “Breves apuntamientos”, 4.

32. “Conferencia musical, abusos y errores”, *La Miscelánea*, junio de 1897.

33. El músico que hace esto lo denomina un músico *ad libitum*.

Añade que “[...] lo que aquí he visto practicar son sacudimientos más o menos nerviosos de la muñeca, remedos imperfectos de la verdadera escuela del arco que se parecen a los *Staccati*<sup>34</sup>, trémolo<sup>35</sup> y saltillo<sup>36</sup> como un billete de *moneda* colombiana se parece a una libra esterlina”; pero lo que más preocupaba era la carencia de la interpretación expresiva y de cómo ello resultaba perjudicial para la ejecución, pues era recurrente que en las academias se centraran más en la técnica que en el complemento interpretativo: “He atacado con alguna actitud la mala manera como se interpretan las composiciones sentimentales [...] porque me duele ver cómo los que de una misma manera interpretan todos los estilos [...] no tienen para nada en cuenta los demás elementos de la expresión”<sup>37</sup>, y en ausencia de ello, la música tendría otras intenciones, desviando la atención del público y fallando en su objetivo principal<sup>38</sup>.

Su preocupación giraba alrededor de dos aspectos que iban más allá del estado de la academia y la educación musical en Antioquia: en primer lugar, el énfasis en la interpretación expresiva parece estar relacionado con la idea de que el músico no debía buscar únicamente ser reconocido por su forma de tocar el instrumento, sino hacer visible la intención de la obra y generar un impacto en el oyente, pues en su opinión, “el vulgo es lego en asuntos de arte y nada entiende en materia de buen gusto”; en segundo lugar, mejorar en ello demostraría la calidad artística de Antioquia, enmarcándola en un estado de desarrollo cultural avanzado, pues a pesar de todo, al final de su discurso se puede ver un dejo de nacionalismo inclinado hacia la práctica musical:

[...] si [...] amáis á vuestra patria y si queréis que por vosotros goce ella de renombre artístico, estudiad con afán, estudiad siempre; y cuando después de la lucha ciñáis vuestras sienes con los laureles de la victoria, no os afamáis vosotros mismos –que la propia alabanza envilece– dejad que la fuerza irresistible de los hechos obligue á los demás a exclamar: ‘En Antioquia son artistas.’<sup>39</sup>

¿Cómo podríamos hablar de una búsqueda de identidad musical, más allá del reconocimiento de la calidad artística antioqueña reflejada desde la academia? Retomemos la función que el actor social ejerce en la creación cultural a través del juicio estético. Si bien el papel del oyente puede ser pasivo, la crítica o apreciación de la obra implican una participación activa, y la reacción que suscita aquella implica “la relación del sentimiento, la verdad y la identidad”<sup>40</sup> (quizás aquí entendamos mejor la insistencia del maestro sobre la interpretación expresiva); por tanto, este proceso de identificación y apreciación musical se convierte en una suerte de “un acuerdo ético”<sup>41</sup>.

34. Es un signo que se pone sobre una figura y con ello se acorta el valor original de su duración.

35. Es lo que denomina la variación en la intensidad de un sonido.

36. Es la combinación que resulta de poner una corchea con puntillo (también un signo de alteración) que se pone al lado de una semicorchea.

37. “Conferencia musical”

38. “Conferencia musical”

39. “Conferencia musical”.

40. Firth, “Música e identidad”, 192.

41. Firth, “Música e identidad”, 192.

#### 4. Tonalidades e identidad musical

Ahora bien, la reacción del público en lo referente a la construcción de identidad musical parece estar conectado con la premisa del romanticismo que exalta el sentimentalismo y se opone “al racionalismo de la Ilustración”<sup>42</sup>. Algunos aspectos musicales pueden ayudar a entender la relación sentimiento-verdad-identidad y profundizar en la importancia que ello trae en el público. En 1836, *La Miscelánea de Antioquia* publicó una serie de artículos sobre la influencia de los modos en el comportamiento humano, cómo transmiten ciertas vibraciones bajo determinadas tonalidades (frigio -valentía, ira-, lidio -tristeza-, eólico -amor-, dórico -respeto o piedad-), etc. El autor las describe así:

El primer tono, entre los que se llaman mayores, está lleno de magestad. El segundo, cuando está templado, conviene á la ternura; cuando está más animado, convida á la alegría. El tercero i cuarto enjendran la melancolía, nos enternecen i arrancan lágrimas. El quinto es notable por su belleza i dignidad; eleva el alma i la impele á las empresas difíciles. El sexto y duodécimo respiran el ardor de los combates, é inflaman el valor. Los tonos menores se refieren más particularmente á la tristeza, á la piedad i al temor.<sup>43</sup>

Constantemente se refiere a la música de la Grecia antigua, la sencillez de sus instrumentos y su composición como una forma de arte que afectara directamente las emociones, así como “espresar [...] todos los movimientos i arrebatos de las pasiones [...]”<sup>44</sup>. En la música del siglo XIX encontramos la misma intención y, puesta en relación con las ideas de la modernidad, tenía aún más sentido que ello suscitara emociones en el oyente con las cuales se familiarizara: “Como quiera que sea, la música, por el intermedio del oído, ejerce su imperio principal en lo moral, es decir, en aquella parte del encéfalo ó cerebro que preside á los afectos; i por consecuencia determina en los órganos los mismos efectos que las pasiones á que da origen”<sup>45</sup>.

Así mismo, las tonalidades e instrumentos responden a las circunstancias en las que se desarrollan, y ante esto explica que el sonido de algunos, como la trompeta, el tambor o el pífano “[...] excita el cerebro, activa la circulación de la sangre [...] i hace al hombre capaz de los más extraordinarios esfuerzos”. De igual modo, apunta algunos beneficios de la música en oposición a las expresiones que evocaran lo contrario (“el viajero *canta en medio de las selvas i de las tinieblas para ahuyentar el terror que le inspira*”<sup>46</sup>); y en relación con esto, al final dice que las acciones motrices “mejoran” cuando hay música de por medio:

---

42. Ochoa, “Tradición, género y nación”, 36.

43. “Influencia de la música en la organización” (artículo tomado del Diario de Sevilla), *La Miscelánea de Antioquia*, 1836, 271.

44. “Influencia de la música”, 272.

45. “Influencia de la música”, 331.

46. “Influencia de la música”, 332 (La cursiva es mía).

“El soldado sufre por más tiempo el cansancio, i ejecuta las marchas con más facilidad cuando es guiado por el sonido de los instrumentos [...]. Una jóven débil, que apenas podría ejecutar algunos pasos de baile sin el acompañamiento de la música, auxiliada con tan poderoso medio, pasará la noche en un sarao sin experimentar el mayor cansancio”<sup>47</sup>.

Apreciaciones similares hace Osorio y Ricaurte en su obra remitiéndose a las tradiciones indígenas, quienes ejecutaban su música de acuerdo con sus necesidades y creaban una emoción coherente con ello (“[...] según ejecutan los músicos sus composiciones guerreras, o religiosas, o tristes, o alegres”). De esta manera, el impacto de la creación musical desconoce el nivel de desarrollo de una sociedad dada la multiplicidad de intenciones y emociones que, finalmente, se articulan y adhieren (mediante el proceso de creación colectiva) en la cotidianidad de quienes la habitan, dotándola de un sentido que es fácilmente reconocible<sup>48</sup>.

En relación con esto, es probable que el discurso del maestro señale, al mismo tiempo, que su preocupación por la mejora de sus alumnos es coherente con las ideas sobre la influencia modal en las personas, pues una adecuada interpretación y el buen uso de la técnica instrumental despertaría sensaciones en los espectadores que, más allá si conocen o no de teoría y técnica, es algo que se pone por encima de la apreciación estética, reconociéndose con el otro que, en este caso, es el intérprete.

## 5. El público como elemento articulador

Retomando el asunto de la creación colectiva, no solo el intérprete, sino el público en general se ve involucrado; las publicaciones de prensa evidencian ciertas preocupaciones, en especial, sobre la formación de públicos, el consumo de productos artísticos y las actitudes que debían mantenerse en concordancia con las dinámicas modernas.

En 1887, la presentación de la zarzuela *El dúo de la africana* en Medellín tuvo gran acogida por ser una obra llena de altibajos, “calumnias, enredos y ruines pasiones en que forzosamente viven las gentes del teatro” y que tanto llaman la atención de los asistentes; sin embargo, ello suscitó algunas críticas sobre la actitud del público, pues todos pidieron que se repitiera alguna pieza dos o tres veces. Ante esto, un crítico señaló: “Enhorabuena que de un trozo de música favorita del público se pida una repetición y los artistas accedan con agrado [...]”<sup>49</sup>, pero exceder las repeticiones de esas piezas no correspondía con los comportamientos apropiados para esos espacios, pues “es cosa inexplicable en poblaciones cultas y entre personas civilizadas”.

Sin duda, estas observaciones son coherentes con los ideales de modernidad, y siempre se va a aludir a las pasiones y sentimientos que evoca la música en la medida que sean propias de una sociedad civilizada. En este sentido, se puede hablar de un intento implícito no solo por determinar lo que

47. “Influencia de la música”, 346.

48. Osorio y Ricaurte, “Breves apuntamientos”, 3.

49. *La Miscelánea*, 1887, 178-179.

es conveniente, sino de formar un público apto para este tipo de música y demás manifestaciones artísticas, que comprendiera el potencial artístico de la región y, sobre todo, que fuera replicado.

Lo que más llama la atención de estas preocupaciones sobre la disposición al momento de escuchar una pieza u obra está relacionado con los elementos que, desde la institucionalidad y las mismas élites, pretendían unificar a la nación, como las creencias, el lenguaje o, en este caso, las actitudes del público ante las expresiones modernas de la cultura<sup>50</sup>.

En 1887 fueron compiladas una serie de quejas en un artículo<sup>51</sup> donde se puede ver que la música popular, aunque tenía influencia en las celebraciones religiosas, no era muy acogida. Se decía que, en estos eventos, escuchaban algo extraño en su música (“florituras, del clarinete, requinto<sup>52</sup> o lo que sea, sentimos cierta comezón irresistible de protestar enérgicamente y por la prensa contra semejante barbaridad”<sup>53</sup>), pues dado su carácter profano, eran inadecuadas y consideradas “lindezas que la revolución trajo consigo y exhibió en plena capital”, como un vals de José María Ponce, *Mi triste suerte*, muy común en estas celebraciones y que “[...] fué ó es actualmente su tormento durante el día y su pesadilla de por la noche, y acaso lamentaran su *triste suerte* que los tiene condenados á perpetuo maltratamiento de orejas”<sup>54</sup>.

También nombran algunas polkas<sup>55</sup>, valeses y piezas de baile como *La partida*, *La esperanza* y *El secreto*, para ahondar en los géneros que se criticaban; incluso, se refiere a Rousseau para argumentar qué músicas eran apropiadas dentro y fuera de la iglesia:

En general [...] la música latina no tiene bastante gravedad para el uso á que se destina. En ella no ha de buscarse la imitación, como en la música de teatro; los cantos sagrados no deben representar el tumulto de las pasiones humanas, sino solamente la majestad de Aquel á quien se dirigen. Es preciso carecer, no diré de piedad, sino aun de todo gusto, para preferir en las iglesias la música al canto llano.<sup>56</sup>

Así mismo, cuando se fundó la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (Estado de Cundinamarca) en 1868, en su reglamento se prohibía la interpretación de piezas operáticas y otros géneros profanos en celebraciones religiosas, y uno de sus objetivos era intervenir las en la iglesia de San Carlos, donde esto ya se había presentado: “Ah, cuántas veces en las más solemnes festividades, en el acto de una comunión en que centenares de personas se acercan al altar santo, oyen resonar en el coro [...] los dolorosos acentos de Lucía en su delirio, o las profanas melodías de *Traviata* en aquel addio”<sup>57</sup>.

---

50. Rondy Torres, “Siglo XIX en Bogotá: la música como proyecto regulador de la nación”, *Revista Átemus (Actas del 1er coloquio internacional: “nuestra experiencia en la música.” Diálogos interdisciplinarios)* (2018), 111.

51. “La música en nuestros templos”, *La Miscelánea*, 1887, 796-799.

52. Se denominan requintos a los instrumentos de cuerda que se parecen a las guitarras, con tamaños distintos y que varían dependiendo del lugar en el que se produzcan.

53. “La música en nuestros templos”, 796.

54. “La música en nuestros templos”, 797.

55. Danza popular de la República Checa que apareció hacia 1830.

56. *La música en nuestros templos*, 799.

57. José Caicedo y Rojas, 1886, citado en *Romanticismo musical colombiano*, 3.

En contraste, durante unas festividades celebradas en Medellín en agosto de 1887<sup>58</sup>, donde se llevaron a cabo actividades como juegos de pelota, corridas de toros, carnavales, danzas, etc., se saltó el orden que predominó, dando a entender que Medellín estaba dentro de una lógica moderna:

Sí, lectores, es verdad, mucha verdad, nos estamos civilizando en el sentido especulativo de la palabra, y un poquito en el sentido práctico. Esa es la tendencia de esta que llamamos raza latina, sobre todo en nuestra América, donde somos tan apegados á las bellas letras y á la teoría. Decididamente aquí estamos en todo por las obras de ornamentación: antes que el ingeniero, el literato; antes que el industrial, el abogado; antes que el arte, la ciencia, y en ésta, antes la filosofía que la física, antes la teología que las matemáticas.<sup>59</sup>

Ciertamente, las celebraciones son el reflejo de la sociedad y también crean un sentimiento de pertenencia e inclusión. Se sabe que los carnavales han servido como medio de desfogue antes de un tiempo solemne; sin embargo, aquí demuestra que se pudo mantener una postura coherente con el discurso moderno sin rebosar sus límites. Por otro lado, desde los primeros intentos de consolidar la nación, las festividades se entendían como prácticas que “hacían parte del proceso de legitimidad política posterior al combate y como fórmula para contribuir a sentar las bases de la estructura política triunfante”<sup>60</sup>, es decir, hace parte de los procesos que conforman al sujeto político.

## Conclusión

Cuando el romanticismo tomó lugar en el país, los círculos intelectuales acogieron la idea de crear referentes que despertaran apego al territorio remitiéndose a sus orígenes, donde se consideraran elementos que construyeran su memoria y dialogaran con la realidad que vivían. Se trataba de pensar en el proyecto de nación como una estrategia donde estos se hicieran notorios, donde las nociones de civilización, desarrollo y progreso fueran coherentes con el arte, uno de los ejes simbólicos que trataba de resaltar la identidad del territorio y que estuviera a disposición de sus habitantes. Antioquia, como uno de los mayores referentes de crecimiento industrial, reconocía a los músicos y artistas que se formaban en las academias en un incansable esfuerzo por aportar a la cultura musical e intelectual, demostrando un alto nivel de progreso ante las demás regiones.

El proyecto de la Comisión Corográfica sirvió como uno de los primeros intentos por conocer el país y dejar evidencia de ello en sus ilustraciones, dando una idea de quiénes lo habitaban, sus costumbres, hábitos, espacios, etc., pero muy poco sobre la diversidad musical y sus especificidades. Sin embargo, no podría arriesgarme a decir que ello estuviera directamente relacionado con la falta de interés en las músicas populares y un total marginamiento de estas, pues, aunque es poco

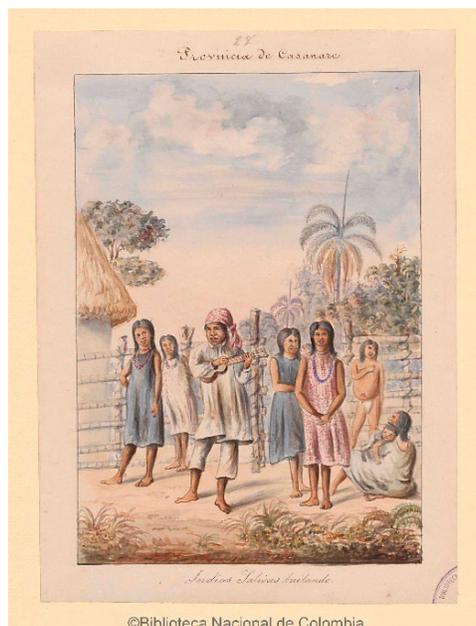
58. *La Miscelánea*, agosto de 1887, 804-809.

59. *La Miscelánea*, 804.

60. Roger Pita Pico, “La función política de las celebraciones públicas durante el proceso de independencia en Colombia: en la búsqueda de la legitimidad y la lealtad”, *Historia y Sociedad*, n°. 23 (2012), 175.

lo que se encontró al respecto, trata de abarcar varias expresiones en distintos lugares del país (figuras 2 y 3); por el contrario, sí podría hablarse de un desconocimiento de las otras músicas que no correspondían a la región andina y que habrían enriquecido su producción.

**Figura 2.** Manuel María Paz, “Indios Salivas bailando”.

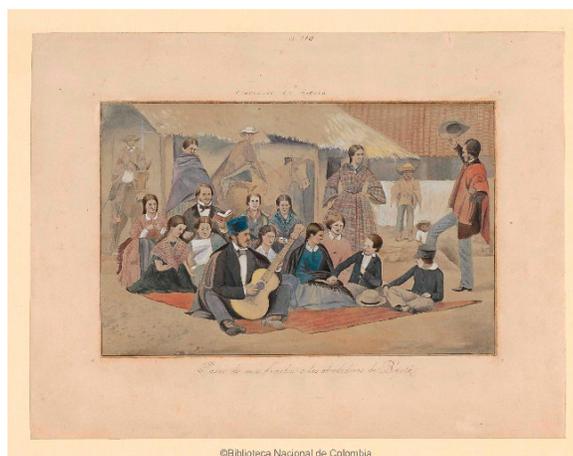


**Fuente:** Manuel María Paz, “Indios Saliva bailando” (Nueva Granada, 1856), Biblioteca Nacional de Colombia.

De todas estas, el bambuco se posicionó por encima de las demás. Ya fuera por sus estructuras rítmicas o por un creciente número de adaptaciones en piano, tuvo mayor acogida en los salones de baile y celebraciones de la élite, al igual que en lugares de esparcimiento común. Ahora bien, es posible que el interés de aquella por apropiarse de este género y otros de origen andino pudo coincidir con el imaginario que se había configurado alrededor de la región como el foco de civilización más notorio en contraste con el resto del país, tomando esta música como el referente más apropiado y que mejor representaba su realidad. Sin embargo, esto no era acogido por la totalidad, pues había quienes preferían la tradición musical europea por encima de la propia al considerarlas exclusivas del ámbito popular y, por tanto, contradictorias con su contexto.

Dado que las élites, intelectuales y artistas fueron quienes más se involucraron en esta discusión y, por extensión, quienes tenían los medios para acomodar esta música a sus intereses y los del país, se ve una constante necesidad de visibilizar lo propio, ponerlo en concordancia con el proyecto de nación y que fuera reconocido por fuera. De este modo, el impacto que tuvo pudo relacionarse con la reconfiguración de esta, tomando y asimilando sus raíces, haciéndola más aceptable fuera de un contexto popular y poniéndola en diálogo con otro.

**Figura 3.** Manuel María Paz, “Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá”.



**Fuente:** Manuel María Paz, “Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá” (Nueva Granada, 1855), Biblioteca Nacional de Colombia.

Esto quiere decir que dicha necesidad de representar las costumbres, memoria e historia solo podría lograrse paralelo a un modelo eurocéntrico que le permitiera a la nación acceder a las dinámicas que de allí tomaba como referente. Sin embargo, visibilizar lo propio, esto es, lo popular, en concordancia con ello también podría ser una suerte de marginación que desprende a la música de sus elementos originales y que, en cierto modo, no corresponde con los estándares occidentales que la identifican como parte de esa realidad; por tanto, su discurso, lo que le da sentido e identifica al territorio y sus habitantes con su historia, deja de tener valor. Sin embargo, tanto esto como el estatus de desarrollo que se quería conseguir debían estar en equilibrio.

Por otro lado, la importancia de crear un público que asegurara la supervivencia de la música no era algo que se lograba solamente en la sala de conciertos, pues los medios impresos y la opinión pública contribuyeron a formar una imagen a través de artículos y discursos que expresaban su aceptación o desacuerdo, en qué contribuía al desarrollo cultural, etc., como el caso de Pedro Morales Pino, uno de los compositores que impulsó el desarrollo de la música popular colombiana a finales del siglo XIX y quien recopiló, transcribió e interpretó varias obras autóctonas, y en 1884 fue reconocido y aplaudido por académicos de varias escuelas de música, por el público colombiano y extranjero: “Los periódicos locales se ocuparon de comentar el éxito de los conciertos y veladas musicales que realizaba en compañía de Vicente Pizarro, tocando bambucos y pasillos en bandola y guitarra, instrumentos que tocaba”<sup>61</sup>. De igual modo, intervenir en la apreciación estética por parte de los espectadores también fue fundamental para crear un concepto generalizado sobre qué se estaba produciendo.

Finalmente, la búsqueda por lo propio, lo auténtico, tiene que ver con los cambios de la música popular “bajo la influencia de las industrias culturales”, cuyos procesos, desde finales de la

61. “Romanticismo musical”, 9-10.

colonia, introdujeron conceptos y sonidos que los hicieran moderadamente aceptables<sup>62</sup>, que también podría verse como un intento más fuerte de consolidar una identidad. Así mismo, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la industria musical masificó los géneros populares, especialmente el bambuco, pero la emergencia de otras músicas gracias a la naciente industria expandió el abanico sonoro colombiano. Comenzaron a aparecer –o, mejor dicho, a hacerse más notorias– las músicas del Caribe, el Pacífico, los Llanos, entre otras, dejando a un lado (o, tal vez, parcializando) el discurso de una imagen en común que mejor representa a los colombianos a través de la música. En síntesis, y como se dijo anteriormente, no se habla del paso de un género a otro, sino de la reconstrucción de lo existente puesto a disposición del contexto, dándole un nuevo sentido que, de acuerdo con Bernand, “[...] son una variante moderna de una tradición”<sup>63</sup>.

### Fuentes documentales

Periódico La Lira Antioqueña (1886).

La Miscelánea, año 2, entrega 9ª, 1887. Imprenta Republicana. Director: Carlos A. Molina. (1886-1887).

Papel Periódico Ilustrado (1886).

La Miscelánea de Antioquia (junio-diciembre, 1836).

Repertorio Colombiano (1879).

### Bibliografía

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Arellano, José Miguel. “El concepto de identidad. Una aproximación a la música en América Latina.” *NEUMA, Revista de Música y Docencia Musical*, año 12, vol. 1 (2019): pp. 36-59.

Bernand, Carmen. “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)”. *Historia Crítica*, n°. 54 (2014): pp. 21-48.

\_\_\_\_\_. “Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización.” *Co-herencia*, vol. 6, n°. 11 (2009): pp. 87-106.

Cortés, Jaime. “La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana”. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, vol. 15 (2000): pp. 1-16.

Cruz González, Miguel Antonio. “Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano.” *Nómadas*, n°. 17 (2002): pp. 219-231.

---

62. Carmen Bernand, “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)”, *Historia Crítica*, n°. 54 (2014), 45.

63. Carmen Bernand, “Identificaciones”, 45.

- Duque, Ellie Anne. "La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX." *Ensayos: Historia y teoría del arte*, n.º 3 (1996): pp. 75-92.
- "El romanticismo musical colombiano. De lo escuchado y sentido entre el dolor de la guerra y la pasión de los artistas". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, et. al. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Sociedad General de Autores y Editores-Ministerio de Educación y Cultura-Fundación Autor, 2000.
- Hall, Stuart y Paul du Gay (compiladores). *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid: Amorrortu Editores, 1996.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid: Debate, 1998.
- Nattiez, Jean-Jacques, "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu." *Revista Transcultural de Música*, n.º 1 (1995).
- Ochoa, Ana María. "Tradición, género y nación en el bambuco." *A contratiempo*, vol. 9 (1997): pp. 35-44.
- Pita Pico, Roger. "La función política de las celebraciones públicas durante el proceso de independencia en Colombia: en la búsqueda de la legitimidad y la lealtad." *Historia y Sociedad*, n.º 23 (2012): pp. 175-205.
- Sans, Juan Francisco. "Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso". *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, n.º 36 (2014): pp. 21-50.
- Torres, Rondy, "Siglo XIX en Bogotá: la música como proyecto regulador de la nación", *Revista Átemus (Actas del 1er coloquio internacional: "nuestra experiencia en la música." Diálogos interdisciplinarios)* (2018): pp. 108-116.
- Velásquez Ospina, Juan Fernando, *Los ecos de la villa. La música en los periódicos de Medellín (1886-1903)*. Medellín: Tragaluz Editores, 2011.
- Weiler, Vera. "El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional de Colombia (1845-1900)" (Reseña). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 28 (2011): pp. 238-242.
- Zambrano, Fabio y Oliver Bernard. *Ciudad y territorio. El proceso de poblamiento en Colombia*. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá-Fundación de Estudios Históricos Misión Colombia-Instituto Francés de Estudios Andinos, 1993.