

**ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE LAS PROPUESTAS DE FORMACIÓN
MUSICAL DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN Y ANTONIO MARÍA VALENCIA**

Reflexiones en torno a una rivalidad personal

Juan Carlos Hurtado Lorduy

Código: 2017287554

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

BOGOTÁ, D.C. 2019

**ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE LAS PROPUESTAS DE FORMACIÓN
MUSICAL DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN Y ANTONIO MARÍA VALENCIA**

Reflexiones en torno a una rivalidad personal

Juan Carlos Hurtado Lorduy

Código: 2017287554

Tesis para aspirar al título de Magister en Educación

Director: José Guillermo Ortiz

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Educación

Maestría en Educación


Bogotá, D.C. 2019

*Dedicado afectuosamente a mi familia, quien
con su incondicional apoyo, siempre ha
posibilitado mi formación académica*

AGRADECIMIENTOS


El autor del presente trabajo de tesis agradece especialmente a las siguientes personas e instituciones:

- A la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango por facilitar algunos de los documentos que constituyeron fuentes de la investigación.
- A la Secretaría de la Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional por la emisión de las cartas de presentación para el anterior y siguiente propósito.
- A la Biblioteca del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia por permitir la revisión de una monografía de grado, que asimismo fue fuente de la tesis.
- Al profesor José Guillermo Ortiz por su guía y seguimiento en la gestación del trabajo durante cinco semestres.
- Y finalmente, a los dos jurados lectores por su tiempo, dedicación y por los aportes y sugerencias que realizaron.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 5	

1. Información General	
Tipo de documento	Tesis de grado de maestría de investigación.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Análisis y comparación de las propuestas de formación musical de Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia. Reflexiones en torno a una rivalidad.
Autor(es)	Hurtado Lorduy, Juan Carlos.
Director	Ortiz, José Guillermo.
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 96 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	GUILLERMO URIBE HOLGUÍN; ANTONIO MARÍA VALENCIA; PROPUESTA DE FORMACIÓN MUSICAL; HISTORIA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN COLOMBIA; CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA; MÚSICA NACIONAL; NACIONALISMO; MÚSICA ACADÉMICA EXTRANJERIZANTE.

2. Descripción
<p>Tesis de grado que intenta un acercamiento analítico a las propuestas curriculares de formación musical de los compositores colombianos Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) y Antonio María Valencia (1902 – 1952), para luego ponerlas en comparación y extraer puntos en común y diferencias. Estos dos músicos colombianos tuvieron gran notoriedad en el país durante la primera mitad de siglo XX. Aunque fueron colegas en el mismo sitio de trabajo –Conservatorio Nacional-, posteriormente surge entre ambos una fuerte enemistad, generalmente se cree que por motivos ideológicos. Uribe Holguín es considerado el representante de las músicas académicas extranjeras y Valencia como el representante de las músicas nacionales, debate importante en esta época. La intención del trabajo es analizar las dos propuestas educativas y/o formativas y de esta manera a través de sus semejanzas y diferencias establecer si hubo verdaderamente circunstancias ideológicas que los llevaran a la rivalidad. Por su parte, también se intenta un análisis del contexto político alrededor de la disputa por la dirección del Conservatorio, asunto derivado del debate en torno a la música nacional; y asimismo detectar si ello pudo también repercutir en el distanciamiento de ambos músicos.</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 5	

3. Fuentes

Documentos impresos (libros)

Bermúdez, E & Duque, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Bogotá: Ed Fundación de música Juan Luis Restrepo.

Cortés, J. (1998). *Hacia la formalización de los estudios musicales en Colombia: La Academia Nacional de Música. 1882-1910* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.

Gómez, M. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura.

Henderson, J. (2006). *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias humanas y Económicas.

Uribe, G. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Editorial Voluntad.

Valencia, A. (1932). *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Bogotá: Editorial A. J. Posse.

Documentos impresos (artículos académicos y periódicos)

Berrío, C. (2013). La formación del estado en Colombia y el origen histórico de su debilidad coercitiva. Algunas aproximaciones. *Ciencias sociales y educación* (2), 3.

Cortés, J. (2003). La música Nacional y la colección Mundo al día: notas sobre una polémica. *Ensayos. Historia y teoría del Arte* (8), 8.

Di Pasquale, M. (2011). De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión. *Revista Universum* (26), 1.

Gil, F. (2009). Congresos nacionales de la música, 1936-1937. *Música, cultura y pensamiento* (1),

1. Laguado, A. (2002). La formación del estado y la nación en Colombia. *Memoria y sociedad* (6),


11. Uribe, G. (1910). Nuestro Plan. *Revista del Conservatorio* (1), 1.

Uribe, G. (1912). La defensa de una escuela. *Diario El Liberal*.

Documentos electrónicos (Artículos de páginas web)


Banco de la República. (2017). Antonio María Valencia. Recuperado de http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio_Mar%C3%ADa_Valencia

Bermúdez, E. (2016). Un siglo de música en Colombia: ¿Entre Nacionalismo y Universalismo? Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/un-siglo-de-musica-en-colombia-entre-nacionalismo-y-universalismo>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Educación para transformar</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 5	

<p>Duque, E & Sánchez, J. (1980). <i>Guillermo Uribe Holguín</i>. Compositor. Recuperado de http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=16140</p> <p>Merino, M. (2017). ¿Qué es la Historia Intelectual? Recuperado de https://www.academia.edu/33790406/ QU% C3% 89 ES LA HISTORIA INTELLECTUAL</p>

4. Contenidos
<p>Esta tesis de grado tiene como objetivo general realizar un análisis individual y posteriormente comparativo de las propuestas de formación musical de ambos compositores, con miras a establecer puntos en común y diferencias, respecto a sus modos de entender la enseñanza de este arte.</p> <p>Como objetivos específicos se encuentran los siguientes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Realizar un análisis de las principales ideas musicales y educativas del compositor Guillermo Uribe Holguín contenidas en los artículos <i>Nuestro plan</i> y <i>La defensa de una escuela</i> y en su autobiografía <i>Vida de un músico colombiano</i>. 2. Analizar los principales conceptos musicales y educativos de Antonio María Valencia plasmados en <i>Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia</i>. 3. Establecer de forma comparativa las similitudes y diferencias entre ambas propuestas y teniendo en cuenta el contexto político plantear hipótesis en relación con el origen de la rivalidad de ambos músicos. <p>Los capítulos que dan cuerpo al contenido de la tesis son en su orden: Bogotá y Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX. Vida y obra de Guillermo Uribe Holguín. Guillermo Uribe Holguín: Su pensamiento musical y educativo. Vida y obra de Antonio María Valencia. Antonio María Valencia: Su pensamiento musical y educativo. Análisis comparativo de las dos propuestas. ¿Cuál fue la causa de la rivalidad?</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 5	

5. Metodología

Es un trabajo de carácter histórico –en específico historia de la educación musical-. Está enmarcado dentro del enfoque de la *Historia intelectual*. La metodología que se utilizó fue el estudio y análisis de textos y documentos históricos relacionados con el tema para la posterior elaboración del documento.

6. Conclusiones

- A. Bogotá y Colombia en general a finales del siglo XIX y principios del XX, era un país aislado del resto de Latinoamérica que evidenciaba atraso en asuntos como la economía, la industria, el comercio, la educación, lo social y lo artístico enmarcado en una óptica académica. Es decir, un país en mora de entrar en la modernización. En sus aspectos culturales, Bogotá era una ciudad cuyas élites idealizaban demasiado todo lo relacionado con la sociedad europea. Por otro lado, producto de la Regeneración de Rafael Núñez, aparece la preocupación por la construcción de la nacionalidad, de modo que el debate en torno a la escuela musical nacional con todas las contradicciones y equívocos que ello conllevó, constituyó una de tantas aristas de tal circunstancia.
- B. Aparte de antecedentes débiles como la Sociedad Filarmónica de Conciertos y la Academia Nacional de Música, no existía en la capital de Colombia ni en el resto de la nación, una tradición musical académica ni formativa. La labor de Guillermo Uribe Holguín con el Conservatorio Nacional fue un cambio positivo importante hacia la formalización del estudio de la música en el país.
- C. Sin lugar a dudas, en esta época destacan los compositores Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia como los dos principales gestores en educación musical del siglo XX. Haciendo de lado el debate y la polémica, el legado de ambos es incuestionable para el país, y sus resultados pueden verse actualmente en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali.
- D. En relación con el debate de las músicas nacionales, lo más destacable es que no existía una unidad de criterios y conceptos en torno al mismo. Cada actor de la discusión hablaba desde sus propios principios e incluso prejuicios. Lo estético en él, tuvo relativa importancia, ya que la querrela y la disputa personal fue lo que ocupó en gran medida el lugar principal.
- E. Se puede concluir también que las propuestas de formación musical e ideologías de los protagonistas de este trabajo, de fondo son exactamente iguales. Son propuestas fundadas en la tradición musical centroeuropea de conservatorio, ya que según palabras de ambos, dicha tradición nos faltaba totalmente y era necesario asimilar lo heredado. Asimismo, son propuestas que varían en la forma. Es decir, el qué es sustancialmente el mismo, hallándose diferencias en el cómo. La única diferencia verdaderamente de fondo encontrada en este trabajo investigativo, la constituye el hecho de que Uribe Holguín excluía las músicas andinas de un escenario educativo académico de la música –a excepción de su elemento rítmico-. Valencia, por el contrario, en sus *Breves apuntes* era partidario de incluirlas en la academia como primer paso hacia la construcción de una escuela nacional. Sin embargo, otrora a la publicación de su escrito pensaba exactamente igual a su colega e incluso, lo defendía. Ambos, siempre consideraron que el folclor colombiano era pobre y carente de nivel artístico, por lo que Antonio María propone revestirlo con ropaje universal sinfónico.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Formación de profesores

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 5 de 5

Elaborado por:

Juan Carlos Hurtado Lorduy.

Revisado por:

José Guillermo Ortiz.

**Fecha de elaboración del
Resumen:**

25

09

2019

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
Introducción.	13
1 Planteamiento del problema	15
1.1 Descripción del problema	15
1.2 Pregunta central de investigación	16
1.3 Objetivo General	16
1.4 Objetivos específicos	16
1.5 Justificación	17
2 Estado del Arte	18
3 Marco Teórico	22
3.1 Marco Referencial	22
3.2 Marco Categorial	25
3.3 Diseño Metodológico	25
4 Capítulo 1. Bogotá y Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX	28
4.1 Circunstancias económicas	29
4.2 Circunstancias políticas	31

4.3 Circunstancias sociales, culturales y la educación	33
4.4 La educación musical	36
5 Capítulo 2. Vida y Obra de Guillermo Uribe Holguín	41
6 Capítulo 3. Guillermo Uribe Holguín. Su pensamiento musical y educativo	49
7 Capítulo 4. Vida y Obra de Antonio María Valencia	66
8 Capítulo 5. Antonio María Valencia. Su pensamiento musical y educativo	70
8.1 Enseñanza técnica y estética de la música	72
8.2 Planeación de un verdadero centro de investigación, de análisis, de inquietud, que dé nacimiento a una genuina escuela de arte nacional	75
8.3 La educación metódica de un pueblo que apenas inicia su formación artística	77
8.4 El mejoramiento moral y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada	78
8.5 Música Nacional	79

9 Capítulo 6. Análisis comparativo de las dos propuestas.

¿Cuál fue la causa de la rivalidad?	85
10 Conclusiones	92
11 Referencias Bibliográficas	95

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Guillermo Uribe Holguín	41
Imagen 2. Guillermo Uribe Holguín al violín	46
Imagen 3. Antonio María Valencia	66
Imagen 4. Antonio María Valencia al piano	67

INTRODUCCIÓN

Entre 1880 y 1920 aparecen en Bogotá y el resto de Colombia las primeras academias de enseñanza musical de carácter formal, como por ejemplo la Academia Nacional de Música que posteriormente se convertiría en el Conservatorio Nacional (Bermúdez, 2000). Como podrá intuirse, dicha circunstancia obedece a dinámicas propias acaecidas en el país para esta fecha, dentro de procesos que intentaron configurar una nación a través de diversos aspectos durante el gobierno de la *Regeneración* de Rafael Núñez (Laguado, 2002). El tipo de enseñanza musical adoptada, así como sus currículos eran heredados directamente de los modelos europeos, ya que sus gestores precisamente se habían formado en estos países y a su regreso a Colombia trataron de implementar este tipo de educación musical, ya que no existían antecedentes al respecto (Bermúdez, 2000).

Años más tarde, hacia 1936, siendo presidida por Gustavo Santos la Dirección Nacional de Bellas Artes, se organizó en Ibagué el Primer Congreso Nacional de Música a semejanza de las tendencias que en esta materia se habían dado en Europa y Latinoamérica (Gil, 2009). La intención primordial de tal evento consistió precisamente en debatir y establecer el tipo de educación musical a implementar en todo el territorio nacional. Se invitó a músicos y personalidades de todo el país. Sin embargo, el mismo Gustavo Santos se queja de que muchos de estos invitados no eran conscientes de la importancia del congreso, mostrándose así más interesados en la *farándula social* que en la temática en cuestión (Gil, 2009). El segundo congreso intentó realizarse en Medellín, pero al salir Santos de la Dirección Nacional de Bellas Artes la idea se difuminó y a partir de entonces cada región implantó a su entender el tipo de educación musical que mejor le parecía, con carencia de unidad estética

y curricular nacional, quedando estancada la anhelada construcción de una escuela musical nacional (Gil, 2009).

En medio de este panorama artístico dos figuras importantes adquirieron notoriedad y relevancia no sólo como músicos, sino también como gestores preocupados por la enseñanza de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) y Antonio María Valencia (1902-1952). Ambos se formaron en la célebre Schola Cantorum de París dirigida por el compositor Vincent D'Indy (1851 – 1931). A su regreso a Colombia el primero recibe las riendas de la Academia Nacional de Música, la cual eleva al estatus de conservatorio, y el segundo años más tarde ocupa el cargo de profesor en dicha institución. Uribe Holguín escribe *Nuestro Plan* en 1910, un breve artículo publicado en el volumen No 1 de la *Revista del conservatorio* y en 1912 publica en el diario *El liberal* una respuesta a una polémica generada con el compositor Honorio Alarcón (1859-1920): *La defensa de una escuela*. Ambos documentos tienen una importancia crucial para el investigador que desee acercarse no sólo al ideario estético de este compositor, sino también a su forma de concebir la educación musical. Por su parte, Antonio María Valencia escribe en 1932 *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, una fuerte invectiva contra la forma de enseñar en el Conservatorio dirigido por Uribe Holguín, y que asimismo constituye una fuente valiosa para conocer de cerca sus posturas educativas, formativas y musicales.

Estos dos ilustres compositores colombianos, si bien colegas durante cierto tiempo en el Conservatorio, hacia finales de los años 20 e inicios de los 30 se enemistaron por razones que suelen mezclarse y confundirse entre lo musical, lo educativo y lo político. La apuesta de la presente tesis es principalmente un acercamiento analítico a las propuestas de formación musical de ambos, y posteriormente un análisis del contexto político que les tocó vivir.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción del problema.

Dentro de este período histórico de la educación musical en Colombia –principios del siglo XX-, Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia siempre son vistos como dos polos opuestos e irreconciliables, algo como el agua y el aceite. Sin embargo, se pasa por alto con frecuencia que ambos se formaron en la misma institución musical parisina, y que colaboraron juntos en los procesos educativos del Conservatorio Nacional de Música. ¿De dónde proviene entonces la fuerte animadversión entre ambos? En lo primero que se tiene que proceder para tratar de responder esta pregunta es en separar lo que atañe a la enseñanza musical propiamente dicho, de lo estrictamente político y sus implicaciones personales. Hay que tener en cuenta que esta es la época en la cual se debate acaloradamente sobre la cuestión de la música nacional en oposición a la música de corte europeo. Muchos veían en Valencia el líder de la primera y a Uribe Holguín como el modelo extranjerizante. Por otro lado, y derivado este acalorado debate se dio también la discusión politizada acerca de quién era la persona idónea para dirigir el Conservatorio y nuevamente nuestros dos protagonistas se vieron inmersos en la contienda. En este orden de ideas, al tratar sobre ambas personalidades siempre se mezclan y confunden estos dos factores. La apuesta del presente trabajo es precisamente desligar dichos aspectos, analizarlos independientemente y de esta forma establecer comparativamente puntos en común y divergencias en las propuestas de formación musical de ambos músicos. Por su parte, se busca hacer lo mismo con las circunstancias políticas alrededor de los acontecimientos que vivieron los dos músicos.

1.2 Pregunta central de investigación.

¿Qué aspectos artísticos y musicales configuran las propuestas de formación musical de Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia?

1.3 Objetivo general.

Realizar un análisis individual y posteriormente comparativo de las propuestas de formación musical de ambos compositores, con miras a establecer puntos en común y diferencias respecto a sus modos de entender la educación de dicho arte.

1.4 Objetivos específicos.

- 1.** Realizar un análisis de las principales ideas musicales y educativas del compositor Guillermo Uribe Holguín contenidas en los artículos *Nuestro plan* y *La defensa de una escuela*, y en su autobiografía *Vida de un músico colombiano*.
- 2.** Analizar los principales conceptos musicales y educativos de Antonio María Valencia plasmados en *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*.
- 3.** Establecer de forma comparativa las similitudes y diferencias entre ambas propuestas y teniendo en cuenta el contexto político, plantear hipótesis en relación con el origen de la rivalidad de ambos músicos.

1.5 Justificación.

La vida y obra de Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia ha sido ampliamente abordada por numerosos autores e investigadores, y al tratarse en específico lo relacionado con la animadversión generada entre ambos suelen mezclarse, y aun confundirse los elementos propiamente educativos y las circunstancias políticas o incluso ideológicas, tal como se ha expresado anteriormente. De esta manera se considera importante hacer una separación entre todos los aspectos que puedan estar implicados. Por lo tanto, al realizar la reflexión comparativa entre sólo lo formativo-educativo y sólo lo político –con sus implicaciones ideológicas-, podría permitir por un lado caracterizar sus auténticas propuestas educativas, y por otro determinar qué tanto de este aspecto y/o qué tanto de lo político influyó en el distanciamiento de los dos maestros. Además de que académicamente no se cuenta con tal análisis, la posibilidad de re-significar un momento de la historia de la educación musical en Colombia constituye una contribución al enriquecimiento de esta disciplina y al mundo de la academia.

2. ESTADO DEL ARTE

Para el presente trabajo de tesis se proponen fuentes primarias y secundarias.

En cuanto a las primeras, obviamente se encuentran los documentos escritos por los dos músicos y que como ya se ha expresado, serán el foco del análisis que se realizará. La *Revista del Conservatorio* fue una publicación oficial de esta institución que apareció por vez primera en Bogotá en 1910. Tuvo pocos meses de existencia. De cualquier manera, en el volumen No 1 Uribe Holguín escribe su muy breve artículo intitulado -según él mismo- *Nuestro Plan* (Uribe, 1912). En pocas páginas el insigne compositor propone un plan de estudios *ideal* tanto para la formación de músicos, como para la del público en Colombia. Su referente: La Schola Cantorum de Vincent D'Indy. No sobra decir que el *articulillo* generó no pocas polémicas entre el sector musical de Colombia. En parte pudo ser por envidia o también porque otras voces diversas clamaban ser tenidas en cuenta en el proyecto educativo musical de la nación. Tiempo después y en respuesta a una afrenta personal con Uribe Holguín, el compositor Honorio Alarcón publica una serie de artículos atacando indirectamente al director del conservatorio, criticando duramente los procesos musicales de la Schola Cantorum y haciendo una gran defensa de la Escuela de Leipzig donde él –Alarcón- estudió. Uribe Holguín le responde con el artículo *La defensa de una escuela* publicado en Bogotá en 1912 en el diario *El Liberal*. Como se dijo, es una respuesta a las declaraciones de Alarcón. Si se deja de lado las intrigas y su lenguaje irónico cargado de invectivas, este documento resulta muy importante ya que el compositor Uribe Holguín enfatiza nuevamente en sus ideas sobre una educación musical óptima; y desde luego, también realiza la defensa de los procesos educativos de la institución que entonces dirigía. También se debe tener muy en cuenta la autobiografía del maestro: *Vida de un músico colombiano* publicada en Bogotá en

1941. En este texto escrito a la manera de narración crónica acerca de su vida, no aborda de forma directa la cuestión de la formación musical, sin embargo, encontramos en él su ideario en relación con la música nacional, asunto que siempre estuvo como trasfondo en la discusión sobre la enseñanza de la música en Colombia y sus enfoques.

Por otro lado, el artículo *Breves apuntes sobre la educación musical* de Antonio María Valencia publicado en Bogotá en 1932 es crucial en el presente trabajo. Escrito a manera de ensayo, en él realiza una fuerte crítica a los procesos y resultados musicales del Conservatorio en cabeza de su director Uribe Holguín, a la par que propone según su criterio cuál debe ser el enfoque correcto para la educación musical. Nuevamente la importancia del documento radica en las ideas educativas del autor.

Dentro de las fuentes secundarias se encuentran numerosos autores que directa o indirectamente abordan el tema o asuntos relacionados con el mismo. *Hacia la formalización de los estudios musicales en Colombia: La Academia Nacional de música 1882-1890* es una tesis no publicada de pregrado de Jaime Cortés presentada en 1998 para su grado en Historia en la Universidad Nacional de Colombia. Desde luego es un trabajo histórico en donde su autor hace un recorrido de los procesos de educación musical en la capital desde fines del siglo XIX cuando se fundó la Academia Nacional de Música hasta su transición a Conservatorio dirigido por Uribe Holguín. A la par de esto, ofrece un análisis acerca de cómo paulatinamente se formalizaron e institucionalizaron los estudios musicales en Bogotá. El artículo *Congresos Nacionales de Música, 1936-1937* escrito por Fernando Gil Araque y publicado en Ibagué en 2009 también tiene un carácter histórico. El análisis por parte del autor está ausente y más que todo es una narración paso a paso de los congresos realizados en Ibagué con el propósito fallido de definir un horizonte musical claro sobre el enfoque de

educación musical que se debía implantar en la nación. Como fuente secundaria también es crucial *Imagen y obra de Antonio María Valencia* de Mario Gómez Vignes publicado en Cali en 1991, por medio del cual no sólo se puede caracterizar biográficamente al compositor, sino también el contexto político vigente en la época de las acaloradas discusiones en torno a la dirección del Conservatorio y la música nacional. Es un extenso texto histórico que mezcla la crónica con un poco de análisis, que no obstante en lo tocante con las divergencias entre Uribe Holguín y Valencia no propone explícitamente sus posibles causas, ni separa lo que es ideológico de lo que es político. En realidad queda aún sin esclarecer realmente el motivo de la enemistad.

Finalmente, el tema de la música nacional se tocará de forma tangencial en el presente trabajo de tesis. Ha sido igualmente tratado en una amplia bibliografía: El artículo *Un siglo de música en Colombia: ¿Entre Nacionalismo y Universalismo?* escrito por Egberto Bermúdez y publicado en Bogotá en 2016, hace un análisis histórico sobre lo que fue este debate estético entre las músicas nacionales y las músicas europeas y de cómo prácticamente nunca llegó a solucionarse. En *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá*, texto escrito por el mismo autor en colaboración con Ellie Anne Duque, publicado en Bogotá en el año 2000 y con un carácter histórico y musicológico, Bermúdez hace un recuento de los años que precedieron al Conservatorio, es decir, la época de la Sociedad Filarmónica de Conciertos y de la Academia Nacional de Música e igualmente toca de forma analítica el asunto del conflicto entre nacionalistas y academicistas. Finalmente, *La música Nacional y la colección Mundo al día: notas sobre una polémica* de Jaime Cortés publicado en Bogotá en el año 2003, es un artículo entre histórico y musicológico que aborda con apuntes analíticos pero sobre todo desde la narración y la crónica el mencionado debate.

La mayoría de textos citados y consultados como se puede apreciar, se mueven dentro de un terreno histórico narrativo y crónico donde el análisis tiene poco o escaso lugar. Los textos que tocan la temática de la rivalidad entre ambos compositores no se cuestionan las verdaderas causas de la rivalidad de ambos compositores. Al parecer dan por sentado que se debió a discrepancias ideológicas y no se preguntan por el rol jugado en materia política. La propuesta del presente trabajo por el contrario es no quedarse sólo en el estilo de narración y crónica, sino partir de allí y realizar el respectivo análisis de las propuestas educativas y de sus ideas estéticas por un lado, y lo propio con las circunstancias políticas que los rodearon en medio del acalorado debate. De esta forma se procederá a definir qué tanto de uno u otro aspecto influyeron en su distanciamiento.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Marco referencial.

El presente trabajo de investigación tiene como principal referente teórico el enfoque que en los últimos años ha devenido en lo que se conoce como *Historia Intelectual*.

Al citar a Merino, se puede leer lo siguiente:

La Historia Intelectual podría definirse como una rama de la historiografía cuyo objeto de estudio se centra en el análisis de las ideas, pensadores y corrientes intelectuales. Tal y como es concebida por los historiadores, esta disciplina guarda evidentes paralelismos con las “historias de la filosofía”, aunque está más cercana a la historia de las ideas. (Merino, 2017. p. 01).

Según Eric Cochrane, durante el siglo XX existían dos enfoques en la forma de abordar las diferentes corrientes de pensamiento: *Historias del pensamiento* y las *Historias de la filosofía* (Di Pasquale, 2011). En el primero de ellos, el investigador se centraba en el análisis y estudio de los *textos clásicos* y material bibliográfico producido por los autores. El estudio del contexto cultural, social y político estaba completamente ausente. Por su parte, las *Historias de la filosofía* se dedicaban al estudio no de las obras ni los autores como tal, sino de las diferentes escuelas o movimientos filosóficos –*idealismo, racionalismo, empirismo, etc-*, considerándolos como cerrados en sí mismos, desconectados de un contexto social y/o político (Di Pasquale, 2011).

Posteriormente, como reacción aparecen otras dos corrientes a saber: *History of ideas* de origen norteamericano e impulsada por Arthur Lovejoy y la *Historie des mentalités* de origen europeo y originada en la *École des Annales*. Para la *History of ideas* las ideas son marcos

de referencia donde los hechos se constituyen en unidades no divisibles y transferibles a otras culturas y tiempos (Merino, 2017). La *Historie des mentalités* por otro lado, aparece durante el período posterior a la Gran Guerra como un intento por encontrar respuestas a interrogantes que se plantearon después del conflicto. La Historia de las mentalidades se preocupaba por los sectores socialmente marginados y su abordaje estaba direccionado a analizar las estructuras mentales colectivas de los grupos sociales (Di Pasquale, 2011).

A partir de la década de 1970 estas dos corrientes se vieron cuestionadas al presentar una innegable grieta: Tanto la noción de ideas-unidad como de mentalidades se mostraban muchas veces fuera de un plano racional, problema que exigía una superación. De esta manera se fue configurando la Nueva Historia Intelectual:

A diferencia de las historias del pensamiento, la Historia Intelectual tiene como fin último el análisis y el estudio del pensamiento desde un punto de vista multidisciplinar, siendo una de las cuestiones principales el estudio de las obras y de su contexto, de sus creadores y de las motivaciones o causas sociales que motivaron su elaboración y posterior difusión. En opinión de Chartier, y basándose en las apreciaciones al respecto efectuadas por Bourdieu, es posible concebir la Historia Intelectual como una disciplina que busca comprender los ámbitos en los que se genera la producción intelectual, teniendo presentes las circunstancias exógenas a su alrededor, para de ese modo, poder identificar socialmente y sin cortapisas, a los pensadores y sus ideas (Merino, 2017. p. 03).

La Nueva Historia intelectual también centra su atención en el estudio de las diferentes formas de lenguaje como una propuesta para la construcción de nuevos significados. Es así como este enfoque adopta la noción de *Giro Lingüístico* (Di Pasquale, 2011). El *Giro Lingüístico* fue un término acuñado en 1953 por Bergmann, el cual hace referencia a un modo de filosofar en donde no es posible conceptualizar sin el análisis del lenguaje. Se parte del

hecho de que el lenguaje es constitutivo del mundo real, y por lo tanto se debe rechazar todo lo que no esté inmerso en éste (Merino, 2017).

En el presente trabajo de investigación se puede observar que el objeto principal de estudio lo constituyen las propuestas de formación musical de Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia contenidas en sus escritos, al igual que sus respectivos pensamientos e ideas estéticas alrededor de la música. Sin embargo, también se analizan los contextos históricos y sociales que hicieron parte de su época, así como las circunstancias del debate ideológico que heredaron y que en apariencia, los distanció personalmente. Pero además de todo esto, también se propone un acercamiento biográfico breve y sucinto de los dos compositores y el trasfondo político que pudo jugar un papel decisivo al parecer en su enemistad. Por lo tanto, se puede afirmar que es un trabajo enmarcado dentro de lo que se conoce como *Historia Intelectual*.

Por otro lado, ya en lo relacionado con los autores tratados y analizados, se encontrarán obviamente referentes teóricos en Uribe Holguín con sus tres textos mencionados *supra*, Antonio María Valencia y su *memorándum* educativo (Gómez. 1991), Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Jaime Cortés, James Henderson para la correspondiente contextualización del momento histórico; y finalmente Mario Gómez Vignes para el debido acercamiento a las circunstancias políticas que involucraron a ambos compositores.

3.2 Marco categorial.

Con base al anterior marco referencial se proponen las siguientes categorías a tratar durante el desarrollo de la investigación:

1. **Historia de la educación musical en Colombia.** En específico en esta categoría se abordará el período correspondiente a 1880-1932.
2. **Análisis reflexivo de propuestas formativo musicales** de los compositores Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia.
3. **Análisis político** del momento histórico en específico.

3.3 Diseño metodológico.

En concordancia y coherencia con lo que propone la Nueva Historia de las ideas, se plantea la siguiente ruta metodológica:

1. En primer lugar, se considera pertinente dentro del diseño metodológico realizar una contextualización adecuada de los años que precedieron a Uribe Holguín y a Valencia; es decir, el panorama musical y educativo capitalino a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. No es menos importante hacer un recorrido a través de la situación social, económica y política del país para esta misma fecha y de esta manera articular con los procesos musicales y formativos, contribuyendo así a un mejor entendimiento y comprensión de estos últimos. Un autor que resulta clave para tal propósito es James Henderson a través de su libro *La Modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, publicado en 2006.

2. Posterior a esto se procederá a realizar una breve biografía tanto de la vida y obra de Guillermo Uribe Holguín, como de su importancia educativa dentro del medio musical del país, ya que el lector debe quedar adecuadamente contextualizado al respecto. Inmediatamente se seguirá con el análisis propuesto de sus tres textos claves, que contienen su ideario musical y educativo.
3. Por las mismas razones anteriores, se procederá exactamente igual con el compositor caleño Antonio María Valencia y sus *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*.
4. Una vez realizado lo anterior, la parte más importante y primordial de la presente investigación es cotejar y comparar ambas propuestas formativas de la manera más objetiva posible, y de esta manera extraer aspectos comunes, diferencias y detectar posibilidades acerca del origen de la rivalidad entre ambos músicos.
5. Tangencial a lo educativo, tal como se ha expresado *supra*, en todo este evento jugó un papel importante la cuestión política. Tanto en lo tocante al debate en torno al nacionalismo musical, como en lo referente a la disputa por la dirección del Conservatorio –discusiones que solían confundirse-. La apuesta de esta investigación es separar lo musical y educativo de lo estrictamente político. Y dentro de lo político, igualmente separar lo que hizo parte de la discusión ideológica sobre el nacionalismo musical de lo que constituyó la disputa por la dirección del conservatorio que protagonizaron ambos músicos. Como se ha expresado antes, en este punto la principal fuente será el citado texto de Mario Gómez Vignes.

6. Finalmente, a través de los diferentes análisis realizados, comparando datos y eventos, se plantearán hipótesis sobre qué tanto de aspectos musicales y educativos y qué tanto de asuntos políticos incidieron de una u otra manera sobre la rivalidad que separó a ambos músicos.

4. CAPÍTULO 1

Bogotá y Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX

Con el propósito de ubicar a los dos protagonistas del presente trabajo en su contexto histórico, social, económico, cultural y político, en este capítulo inicial se intentará un acercamiento a dichas circunstancias que eran propias y particulares a la capital y al país en general tanto a finales del siglo XIX, como a inicios del XX. De esta manera, más adelante el lector se dará cuenta de que las acciones e ideas de los dos reconocidos compositores colombianos – Uribe Holguín y Valencia-, no fueron azarosas o arbitrarias, sino que estaban relacionadas con el momento histórico que vivía Bogotá y Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Al ser Santa Fe –capital del virreinato de la Nueva Granada- una ciudad encerrada entre montañas, tal posición geográfica no sólo la aislaba geográficamente del resto del continente. También lo era desde el punto de vista político, cultural y económico, entre otros diversos aspectos. El adoctrinamiento de siglos atrás ejercido por autoridades tanto gubernamentales como religiosas y dirigido específicamente a combatir las ideas ilustradas de emancipación y libertad, hicieron de la capital y del virreinato un lugar *sui generis* que pasada la Colonia a finales del siglo XIX, aún se encontraba en estado de atraso. De esta forma, al llegar el último tercio del XIX, la principal preocupación de los líderes de entonces era lograr la inserción del país en un proceso de modernidad y desarrollo. Tal labor le correspondió en gran medida a Rafael Núñez (1825-1894), quien a través de su gobierno de *La Regeneración* trató de llevar a la práctica políticas con tal fin (Henderson, 2006).

4.1 Circunstancias económicas.

A finales del siglo XIX Colombia en términos económicos estaba casi que totalmente estancada. Su inserción y participación en el mercado mundial era prácticamente irrisoria (Laguado, 2002). Si bien en normas generales esta era una circunstancia muy tipificada en la Latinoamérica de la época, Colombia fue tal vez una de las naciones que más sufrió los estragos de tal problemática. Para la década de 1880 la participación del país en el comercio mundial fue de alrededor del 5 %, menos de la mitad de la participación de Alemania. Tal tendencia se prolongó por cerca de cien años (Henderson, 2006). La posición de Colombia respecto al comercio mundial era periférica y carente de interés para las grandes metrópolis europeas, debido específicamente a que las exportaciones de productos eran prácticamente nulas, constituyendo casi la única excepción las exportaciones de tabaco (Henderson, 2006). Por otro lado, el estado de las carreteras del país en nada contribuía a mejorar la problemática. Con excepción de las poblaciones que se encontraban sobre la ruta del río Magdalena, a las regiones del interior del país se llegaba a caballo, en lomo de mula o a pie. Durante el siglo XIX, la carretera más importante con la cual contaba el país era la que comunicaba a Honda con Bogotá, que no obstante poseía muchos tramos descuidados, en donde incluso existían transportadores humanos para las personas en sitios específicos en los cuales era peligroso viajar hasta en lomo de mula (Henderson, 2006). La situación de las vías férreas no era mejor. En el siglo XIX, Estado Unidos había construido 300 mil kilómetros en ferrocarriles, Argentina 20 mil, mientras Colombia solamente había hecho lo propio con 565 kilómetros. Según James D. Henderson, autor del libro *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, el problema de las vías férreas en sí no se debía a negligencia o falta de iniciativa:

En 1884, se hizo un gran intento por conectar Girardot con Bogotá. La compañía estadounidense Baldwin Locomotive Works fue contratada para el suministro de rieles y equipos, y los colombianos prepararon los caminos, los cruces, y construyeron las estaciones. Todo estaba listo, incluso los billetes y las controladoras de billetes en los mostradores de las estaciones, cuando llegó la noticia de que los rieles que habían llegado a Girardot eran demasiado pesados para transportarlos a lomo de mula. Se tomó la decisión de fabricar rieles más pequeños en la acería recientemente inaugurada de Subachoque. Pero la guerra civil estalló a comienzos de 1885, lo cual ocasionó una suspensión del proyecto que tardó veinticuatro años. (Henderson, 2006. p. 15).

Como podrá deducirse de tal descripción, tanto el pésimo estado de las carreteras como la ausencia de vías férreas influyeron decisivamente en el atraso económico de la nación. Asimismo, se debe tener en cuenta que las numerosas guerras civiles desde luego internas, también incidieron en dicho atraso. Es curioso hacer notar que si bien el estado colombiano siempre se preocupó por la conformación de un ejército, nunca le dio demasiada importancia a la carrera militar como tal, descuidando así su formación profesional, trayendo como consecuencia de que era éste un ejército pseudo-profesional utilizado en guerras y conflictos intestinos, pero sólo excepcionalmente en conflictos externos, de los cuales registra muy pocos la historia del país (Berrío, 2013).

Como bien se sabe, durante todo el siglo XIX colombiano estas constantes guerras civiles tuvieron una causa primordial en el bipartidismo que enfrentaba a liberales y conservadores. La Constitución de Rionegro de 1863 de talante liberal y pese a sus buenas intenciones, no logró superar el estancamiento económico del país con todo y las circunstancias favorables que se dieron por entonces (Henderson, 2006). Tal circunstancia propició el advenimiento de la *Regeneración* de Rafael Núñez, quien se consideraba a sí mismo como una especie de

elegido a remediar la ineludible catástrofe a la que se conducía el país. Una vez en el poder y para conducir el anhelado progreso económico e industrial implementó una serie de reformas y políticas entre las que se pueden destacar la creación del Banco Nacional en 1881, la introducción del papel moneda, la creación de nuevos impuestos para tratar de superar el déficit y el incremento de vías férreas a 650 kilómetros. Sin embargo, la tendencia actual de los académicos es considerar que al igual que lo sucedido con la era liberal, las medidas conservadoras y proteccionistas de Núñez y sus seguidores tampoco contribuyeron a resolver los problemas económicos del país, ya que el Banco Nacional al parecer sólo generaba inflación y no se contaba con una infraestructura que potenciara el desarrollo de una sólida industrialización. Sin darse avances gigantescos, la situación económica logró cambiar considerablemente a principios del siglo XX cuando la economía de Colombia vuelca toda su atención al comercio y las exportaciones de café que constituyeron el fuerte económico del país durante gran parte de ese siglo (Henderson, 2006).

4.2 Circunstancias políticas.

Enfrentamiento entre liberales y conservadores. En gran medida así podría definirse la principal característica de la historia política de Colombia durante gran parte del siglo XIX. Ambos sectores, a través de diversas guerras civiles luchaban por ostentar el poder y defender sus ideas a ultranza y con exacerbado fanatismo. Aunque unos y otros lo detentaron, podría decirse que ninguno supo enfrentar con acierto ni solucionar los problemas del país. Una dificultad importante de la causa liberal la constituyó el hecho de que en Colombia no existía una clase media emergente que dinamizara la economía y que a su vez tuviese influencia política, como sí había ocurrido con la burguesía europea. Las divergencias o debates entre liberales y conservadores se convertían así en una discusión huera o esnobista de una élite

cerrada que por fuerza y fanatismo pretendía imponer sus ideas sobre las del bando enemigo, apoyándose en ejércitos conformados mayoritariamente por campesinos (Henderson, 2006).

Es sabido que los liberales le dieron al país la Constitución de Rionegro de 1863. Sus principales acciones se encaminaron a descentralizar procesos políticos ofreciendo autonomía a las regiones. También se pretendió imitar del extranjero teorías económicas liberales –dejar hacer, dejar pasar-, intentándose iniciar el desarrollo económico y sobre todo, la separación absoluta entre la iglesia y el estado principalmente en materia educativa. Desde luego, esto último disgustó considerablemente al sector conservador, quienes después de cierto tiempo llegaron al poder a la cabeza de Rafael Núñez como se ha expresado *supra*. Inicialmente aliado de la causa liberal, éstos no le perdonaron el hecho de haber virado a la ideología enemiga. Según algunos estudiosos, este viraje se debió en gran medida a una creciente desconfianza de las élites en el posible ascenso o influencia de las clases de abajo en la vida política que derivaran en el advenimiento del socialismo, un fenómeno que llegó a darse igualmente en Europa (Henderson, 2006). Una vez en el poder, Núñez emprendió reformas que pueden considerarse retardatarias en muchos aspectos, tales como la implementación de políticas centralistas, la restricción de muchas libertades, entre ellas la de expresión, pero fundamentalmente, el haber estrechado calurosamente la mano a la Iglesia católica a quien acogió en su seno. De esta manera, la iglesia nuevamente obtuvo su poder e influencia perdidos en parte por la causa liberal, y esto se pudo apreciar de forma más intensa en la educación, sobre la cual tenía prácticamente toda autoridad y control. El célebre *concordato* firmado entre Colombia y el Vaticano un año después de firmada la constitución de 1886, le devolvía a la Iglesia Católica las propiedades que le fueron confiscadas durante la época liberal, le ofrecía poder de injerencia en asuntos estatales, así como destinación de

recursos para su sostenimiento (Henderson, 2006). Al salir Núñez de la presidencia, ninguno de sus seguidores logró mantener con firmeza el rumbo de estas reformas, que como se ha mencionado antes, tampoco consiguieron enganchar al país en la ruta de la anhelada modernidad.

4.3 Circunstancias sociales, culturales y la educación.

A finales del siglo XIX la capital del país ofrecía un aspecto colonial en sus estructuras sociales y dinámicas culturales. En esta época, Bogotá sólo contaba con 85 mil habitantes, de los cuales aproximadamente unos tres mil estaban alfabetizados, desde luego miembros de la élite de la ciudad. Dentro de esta élite fue una constante su obsesión por asemejarse en todo aspecto a Europa. Despreciaban todo lo que podría emparentarlos o asemejarlos con las clases bajas. Se vestían a la manera europea y su principal meta educativa era formarse en París. Al desarrollar esta élite minoritaria cierto grado de bagaje intelectual y cultural, surgió la costumbre entre ellos de considerar a Bogotá *la Atenas Suramericana*, algo que por lo demás era citado y comentado con alta dosis de ironía por viajeros extranjeros (Henderson, 2006). El resto de la población se dividía entre la clase media –tenderos en su mayoría- y la clase baja –artesanos-. Estos últimos, en su vestir se diferenciaban considerablemente de las élites: ruana, alpargatas, y sombreros de paja. Las condiciones de higiene y la salubridad no eran adecuadas en estas clases sociales. No existían condiciones básicas de aseo, ya que los desperdicios domésticos se arrojaban a la calle o en desagües que corrían por el centro de las calles. Estas condiciones sanitarias daban como resultado la alta tasa de mortalidad de Bogotá y de Colombia en general. Eran comunes enfermedades como la disentería, la amibiasis, la gastroenteritis, el tifo, el cólera, la lepra y la elefantiasis. La mendicidad era un factor social importante a tener en cuenta. Es importante anotar que todo esto ocurría ante la absoluta

indiferencia de las élites minoritarias que vivían inmersos en su mundo esnobista, autodenominándose *atenienses suramericanos* (Henderson, 2006). A la par de esto existía un fenómeno interesante, el de la ausencia de conciencia de clase. Las clases bajas mantenían una mentalidad predominantemente colonial, en el sentido de manifestarse sumisos y obedientes ante las clases altas. No eran en absoluto conscientes de los problemas sociales que los afectaban. Simplemente obedecían a sus patrones, se arrodillaban o inclinaban ante ellos y ante la iglesia, y agradecían por su vida. Las mismas élites expresaban en ocasiones lo fácil que era dominar e imponerse sobre el campesino, el artesano y demás miembros de las clases bajas (Henderson, 2006).

El macrocosmos que en sí constituía a nivel político la siempre presente lucha entre conservadores y liberales, era un microcosmos vivido también en los aspectos educativos. En relación con la educación, lo primero que hay que tener en cuenta es que los líderes colombianos de fines del siglo XIX, tanto liberales como conservadores, tenían la idea de crearse una generación –*generación del centenario* según Henderson- con una alta misión altruista de hacer algo trascendente por su nación: el llevar a Colombia por las sendas del desarrollo y el progreso, con los cuales el país debía despertar al nuevo siglo. Era algo muy común que se formaran en Europa –ya se ha hablado del fuerte eurocentrismo de estos años en Colombia-, y la mayoría de teóricos y filósofos que citaban eran europeos. Era una generación de líderes que al margen de sus banderas políticas, tenían plena conciencia del atraso del país, sin manifestar con esto mayor incomodidad, pues consideraban que ya llegaría la hora de lograr la anhelada mayoría de edad. De igual manera, pensaban que Colombia por sí sola jamás lograría el desarrollo esperado; para esto, era necesaria la ayuda de países europeos como Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica (Henderson, 2006).

Tal como se expresó al inicio del párrafo anterior, podría decirse que la fuerte y constante polarización entre liberales y conservadores, que definían el universo político colombiano del período decimonónico e inicios del siglo XX, tuvo sus orígenes básicamente dentro del contexto educativo. Durante la fase de tiempo transcurrida mientras estuvo en vigencia la Constitución de Rionegro, la educación tuvo un claro y explícito enfoque liberal. Se omitía o satirizaba la enseñanza religiosa y moral de carácter escolástico, se garantizaba la libertad absoluta de cultos y muchas otras libertades, siendo lo más relevante a pesar de ello, su fundamentación teórica en el espíritu ilustrado y racional en boga en Europa en esa época y en el siglo inmediatamente anterior. Todo esto irritaba al sector de conservadores, quienes una vez en el poder – *Regeneración*- iniciaron una especie de *cruzada* educativa contra el liberalismo que consideraban espurio y ateo, además de peligroso para la estabilidad de la sociedad. Se hizo obligatoria la educación religiosa católica tanto a nivel escolar como universitario, las libertades otrora concedidas fueron restringidas, y asimismo fueron desterrados de la enseñanza todos los teóricos, filósofos e intelectuales que podían causar la *depravación* de la niñez y la juventud. Durante el período de la *Regeneración* a los liberales no les quedó otra opción que fundar sus propias escuelas y universidades en las que pudiesen *adoctrinar* según sus ideales, ya que hay que hacer énfasis en que el grado de fanatismo con el cual se impartían ambas ideologías era igual, tanto en instituciones liberales como conservadoras. No había un espacio abierto al diálogo, la mediación y la inclusión del militante opuesto. El extremismo y negación del otro era la norma (Henderson, 2006). Algo paralelo a la ya mencionada disputa entre nacionalistas y académicos en que se vieron sumidos Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín.

A propósito de la música. Hasta este punto se ha hecho un acercamiento sucinto de carácter contextual a la sociedad bogotana y colombiana de fines del siglo XIX e inicios del XX. A continuación, se hará la respectiva contextualización del ambiente musical y su enseñanza en la capital para esta misma época, y de cómo algunas circunstancias tratadas anteriormente influyeron de alguna u otra forma en ello. Se podría decir en normas generales que el atraso integral que enfrentaba el país en materia de desarrollo también se veía en la educación en general y claro está, en la educación artística y musical.

4.4 La educación musical.

En la primera mitad del siglo XIX, no hay un antecedente claro de educación musical formal, ni interés en su práctica profesional (Bermúdez, 2000). Desde siglos anteriores, aparte de las compañías de ópera y solistas e instrumentistas afamados que visitaban el país, tal vez la única práctica musical de carácter académico y formal desligada en cierta forma de procesos educativos, la constituyó la tradición musical eclesiástica de la Catedral Primada de Colombia, tradición que hoy conforma su Archivo Musical. Al margen de esto, tal vez el primer intento de realizar una labor académica, formativa e institucional en relación con la práctica musical y su aprendizaje, data de los años 1846 a 1857, tiempo en el que funcionó la Sociedad Filarmónica de Conciertos. Fundada por varios músicos entre los que sobresalió principalmente el ecléctico Henry Price (1819-1863), músico inglés que igualmente se desempeñó en otras profesiones, la Sociedad Filarmónica de Conciertos fue una institución comprometida con la ejecución pública de música académica, que en el siglo XIX llamaban *culta* o música perteneciente a la *alta cultura*¹. Esta sociedad marcó un hito en la historia de la música de Bogotá. A partir de este momento, surge un interés creciente por la música y su

¹ Por *alta cultura* entiéndase las élites que detentan el conocimiento y la erudición.

aprendizaje. Reunió alrededor suyo a los mejores músicos del momento, contribuyó a un proyecto de orquesta sinfónica que se encargaría como se expresa *supra*, de la divulgación y estudio de la música y de la sensibilización por el *buen gusto* musical. Pese a las dificultades presupuestales logró operar durante once años, al término de los cuales, debido precisamente a motivos de esta índole, relacionados con la dificultad de construir una sede, cerró sus puertas (Bermúdez, 2000). Pese a sus modestos logros constituyó un punto inicial muy importante en el medio musical bogotano, ya que además de generar un creciente interés por la práctica profesional de la música, se encargó de la formación académica de muchos músicos y fue el inicio del acercamiento del público bogotano a una música que era bastante desconocida para esta época en la ciudad, haciendo sentir la necesidad de espacios idóneos para la formación de músicos y artistas. El repertorio que manejaba era bastante ligero, algo fácilmente deducible de los programas de sus conciertos: oberturas, arias y dúos de ópera, valeses, piezas de salón para piano, alguno que otro movimiento de sinfonías de Mozart y Beethoven y arreglos de obras europeas para diversos instrumentos. Después de la Sociedad Filarmónica de Conciertos habría que esperar hasta la aparición de la Academia Nacional de Música, para la continuidad de procesos de divulgación musical y su enseñanza de carácter formal (Bermúdez, 2000).

Una circunstancia muy particular al siglo XIX entre las élites bogotanas, fue la tradición de la clase particular de música. Es en este contexto, que surge la necesidad de formalizar de una manera rigurosa su estudio y práctica a nivel profesional. Dicha necesidad se vio entonces cristalizada a través de la Academia Nacional de Música (1882-1910) fundada por Jorge Price (1853-1953), hijo de Henry. La Academia tuvo un primer período: de 1882 a 1899, fecha en la que cerró sus puertas debido a la Guerra de los Mil Días, y un segundo

período de 1905 a 1910, año en que su dirección fue asumida por Guillermo Uribe Holguín, y que significó su transición a conservatorio. Con esta institución por primera vez en Bogotá, aparecen los estudios rigurosos y académicos de música. La Academia otorgaba diplomas de idoneidad profesional y capacitaba al graduado para desempeñar el oficio de músico. Aparecen los primeros métodos para la enseñanza instrumental y estudios impresos de gramática y armonía. Se traen partituras del extranjero, lo que devino en un aumento del repertorio hasta entonces conocido en la capital. La Academia Nacional de Música logró funcionar soportando numerosos problemas, entre los cuales el presupuestal fue un gran escollo. De tal dificultad se colige la razón por la cual en muchas ocasiones no se contaba con todos los profesores necesarios, y un mismo maestro dictaba clases de varios instrumentos. Desde luego, no es difícil suponer que su pensum de estudios procedía directamente de modelos de conservatorios al estilo europeo. ¿Podían hacer algo diferente su creador y directivos, cuando el eurocentrismo fue una constante en la sociedad bogotana de fines del XIX e inicios del XX, y cuando como se ha observado, no existía un antecedente fuerte de formalización de la actividad musical a excepción de los modestos logros de la Sociedad Filarmónica? Sin embargo, no se pretende emitir un juicio de valor respecto a esto, es decir, acerca de si el eurocentrismo es bueno o malo. Sólo se hace notar que dentro de este contexto histórico, probablemente la única forma de entender los estudios profesionales de música era a la *manera europea*. La Academia tenía un reglamento propio, que en tiempos de la *Regeneración*, obviamente tenía un talante conservador. En palabras de Jorge Price:

La Academia admite en su seno a los hijos del rico y del pobre, y sólo exige de parte de ellos las siguientes condiciones: conducta intachable, maneras caballerosas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respeto a sus superiores. En cambio, ella ofrece al hijo del rico una

educación artística que lo hará más estimado en la sociedad y al pobre una industria honrosa y lucrativa. (Texto citado en Bermúdez, 2000. p. 139).

Como ya se mencionó anteriormente, la Guerra de los Mil Días impidió que la Academia funcionara normalmente, razón por la cual en 1899, cesó actividades. La reapertura se dio en 1905 hasta 1910, año en que como se dijo, se le da un giro más formal a conservatorio. Durante este segundo período los dos directores más importantes fueron Honorio Alarcón (1859-1920), compositor colombiano formado en Leipzig y Guillermo Uribe Holguín en 1910. Cuando este último asume la dirección, efectúa cambios importantísimos y radicales. El cambio de nombre a conservatorio implicaba aumentar el nivel musical. El repertorio aumentó haciéndose más denso, profundo y contemporáneo. Las viejas partituras de mosaicos, suites y popurrís de valeses y óperas fueron dejadas de lado. El nuevo repertorio no sólo incluía a Bach, Beethoven y Mozart. Abruptamente, los bogotanos comenzaron a escuchar a Ravel, Franck, Debussy, Richard Strauss, entre otros. El modelo a seguir fue el francés de la Schola Cantorum del compositor Vincent D'Indy, algo que generó un fuerte encono con Honorio Alarcón que había sido formado en Alemania. La gestión de Uribe Holguín frente al naciente Conservatorio y frente a la orquesta de dicha institución, que posteriormente se convirtió en Orquesta Sinfónica de Colombia, nunca estuvo exenta de polémica y todo tipo de intrigas. Debe recordarse que desde décadas anteriores y dentro del contexto de la *Regeneración* de Núñez, existía un pronunciado interés en la construcción de la nacionalidad colombiana. Para los inicios del siglo XX, como ya el lector sabe, en materia musical había una fuerte preocupación por la consolidación de la música nacional colombiana, lo que generó eternas diatribas y debates entre diversas personalidades del medio. A Uribe Holguín le tocó asumir la dirección del Conservatorio en medio de esta sonada polémica, y la razón por la que de lleno fue objeto de muchos ataques fue

precisamente su decisión radical de optar por un modelo de enseñanza francés con una marcada exclusión de las músicas andinas y folclóricas del país. Cuando años más tarde aparece en escena Antonio María Valencia, formado en la misma institución francesa y que en un inicio fue amigo y colaborador de Uribe Holguín ocupando también el cargo de director del Conservatorio, las huestes nacionalistas ven ganada su disputa contra Uribe Holguín. El resto ya es parcialmente conocido por el lector: Valencia publica en 1932 su célebre *memorándum* en donde hace una fuerte crítica a los procesos del Conservatorio, lo que contribuyó en parte a la enemistad irreconciliable con Uribe Holguín.

Fue en este contexto histórico y estado de cosas que los dos artistas asumieron sus gestiones y carreras profesionales. ¿Se debió su enemistad a razones ideológicas verdaderas o a maquinaciones de tipo político? En los siguientes capítulos se tratará de dar respuesta a este interrogante.

5. CAPÍTULO 2

Vida y Obra de Guillermo Uribe Holguín



Imagen No. 1. Guillermo Uribe Holguín. Fuente: <http://soniaylamusicacolombia.blogspot.com/2015/09/musica-clasica.html>

Se hace de antemano la aclaración que aunque el presente trabajo tiene como fundamento teórico la *Historia Intelectual*, y por tanto no es la principal intención el enfoque narrativo o anecdótico, se cree pertinente, tal como ya se ha expresado antes, contextualizar al lector con la vida y obra de ambos compositores. Razón por la que se procederá de esta manera.

El compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín nació en Bogotá el 17 de marzo de 1880 y murió en esta misma ciudad el 26 de junio de 1971. Creció en el seno de una acomodada familia erudita capitalina. Su padre Guillermo Uribe, bogotano, y su madre Mercedes Holguín, caleña, dieron cuenta de las tempranas inclinaciones musicales y artísticas del niño quien pronto se iniciaría en el aprendizaje del piano (Duque & Sánchez, 1980). Su formación escolar tuvo lugar en el Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, más tarde Colegio Colón, donde estudió la mayor parte del bachillerato. A la edad de diez años en 1890, tuvo su primer contacto con el aprendizaje del violín, y un año más tarde sus padres lo matricularon en la Academia Nacional de Música que en 1882 había sido fundada

por Jorge Price. Prosiguió sus estudios de violín con Ricardo Figueroa y composición con Santos Cifuentes. Sus adelantos en el instrumento fueron tan notorios que en 1894, siendo adolescente llegó a ocupar el cargo de profesor de violín en esta institución (Duque & Sánchez, 1980). Cuando el violinista panameño Narciso Garay llega a Bogotá, Uribe Holguín no duda en continuar su formación bajo su guía. Sin embargo, al partir aquél a Europa el entonces joven músico bogotano decide proseguir de forma autodidacta encargando todo tipo de material académico y musical desde el Antiguo Continente. Al terminar estudios de bachillerato ingresa a estudiar ingeniería, carrera que pronto abandonaría para dedicarse a los negocios. En 1903 inicia una etapa como *diletante* viajando a New York. Durante este tiempo exploró profundamente su vocación musical. Fue una época en donde por vez primera estuvo en contacto con un rico ambiente musical. Escucha óperas de Wagner, interpretaciones de reconocidas agrupaciones musicales, poemas sinfónicos de Richard Strauss, todo lo cual lo hizo reflexionar acerca de la carrera musical que estaba decidido a abordar (Duque & Sánchez, 1980).

En 1904 regresa a Colombia y queda nuevamente inmerso en el medio de la Academia Nacional de Música. Honorio Alarcón es nombrado director de dicha institución, pero pronto se vio obligado a renunciar por motivos personales. Fue reemplazado por Andrés Martínez Montoya, gran amigo de Uribe Holguín, con quien realizaría reformas a la institución, pese a las críticas de numerosos adversarios. Uribe Holguín emprendió la importante labor de formar una orquesta para el instituto que finalmente pudo ofrecer un concierto el 06 de noviembre de 1905, con tanto éxito que el gobierno le ofrece la oportunidad de perfeccionar sus estudios en Europa a través de una beca (Duque & Sánchez, 1980). Fiel a la tradición de la alta sociedad capitalina de entonces, Uribe Holguín se traslada a París en 1907 donde

conoce a la pianista Lucía Gutiérrez Samper, quien más adelante sería su esposa, y presenta admisión ante la célebre Schola Cantorum dirigida por el compositor francés Vincent D'Indy. Continúa sus estudios de violín con Armant Parent. Uribe Holguín era un gran admirador de D'Indy a quien consideraba el gran reformador del arte musical francés. Tuvo el privilegio de mostrarle a éste una de sus composiciones y de inmediato el conocido maestro lo vincula a su clase de composición (Duque & Sánchez, 1980). La composición de su *Sonata para violín y piano opus 7* le valió los elogios de D'Indy y fue interpretada públicamente gracias a su auspicio.

Pese al creciente éxito profesional, Uribe Holguín y su esposa tuvieron que regresar al país donde otra vez más, en el seno de la Academia Nacional de Música, se encontró con un ambiente difícil. Jorge Price había asumido nuevamente la dirección del plantel pese a las objeciones de un grupo de detractores, que solicitan al gobierno el nombramiento de Uribe Holguín como director de la Academia, nombramiento que se da finalmente en 1910 (Duque & Sánchez, 1980). Uribe Holguín decide en primera medida cambiar el nombre de Academia por el de Conservatorio, dando a entender con ello la elevación de estatus que tal cosa significaba. En este punto cabe resaltar lo que el propio compositor pensaba acerca de la labor educativa que se le había encomendado: “Venía yo al país a educar y no a agradar, lo que hubiera conseguido sin mayor esfuerzo. Opté por no pensar en mí mismo, sino exclusivamente en el porvenir de la obra que acababa de confiárseme” (Duque & Sánchez, 1980. P. 1). La labor que desempeñó Uribe Holguín en materia de educación musical fue muy importante: adopción de mejores métodos de enseñanza, concursos para la admisión de estudiantes, creación de una biblioteca con la consecución de repertorio de nivel más profesional que el de la Academia, y sobre todo la gestación de la Orquesta del Conservatorio

por la que tanto fue criticado, al considerar algunos que no se contaba con la calidad artística ni el talento humano para tal empresa. El ataque de Uribe Holguín en materia de repertorio fue agresivo si vale el calificativo. De las piezas menores, arreglos, transcripciones y popurrís de ópera tan comunes en la época de la Academia, se pasó en 1910 a la *Obertura de Ifigenia in Aulide* de Gluck, a la *Pavana* de Faurè, al *Concierto para piano* de Grieg, a la *Sinfonía Inacabada* de Schubert, al *Concierto Grosso No 5* de Händel, entre otras obras que hicieron parte de los conciertos ofrecidos ese año por la naciente orquesta (Duque & Sánchez, 1980). Las reacciones ante dicho repertorio no se hicieron esperar y pronto las voces detractoras del Conservatorio identificaron a Uribe Holguín como un compositor extranjerizante a la manera europea que no estaba comprometido ni con el folclor colombiano ni con la música nacional. Es la época en la que se recrudece este debate que llegaría a su punto más acalorado con la aparición de Antonio María Valencia en el medio musical capitalino en la década del 30. Ya de este tema en específico el lector está informado sucintamente, y más adelante nuevamente se tocará a profundidad. Las arremetidas de los detractores en contra del Conservatorio llegaron a tal punto, que se gestionó la no continuidad del presupuesto que el gobierno adjudicaba a la institución. Uribe Holguín tuvo que usar sus influencias políticas en el Congreso para impedir que tales medidas fuesen aprobadas (Duque & Sánchez, 1980).

1925 fue un año particularmente duro para el compositor. Tras afrontar la muerte de su esposa, Uribe Holguín duda continuar con su carrera de compositor. Tras este suceso, se vuelca a la composición de su *Réquiem en memoria de Lucía Gutiérrez* que sería estrenado en 1926 en la Iglesia de San Ignacio, con buena acogida por parte de la crítica (Duque & Sánchez, 1980).

En 1935 la labor formativa y musical de Uribe Holguín, recibe un golpe bastante duro. Quien presidía entonces la Dirección Nacional de Bellas Artes, Gustavo Santos, al parecer instigado por los opositores de Uribe Holguín, declara insatisfactorios los resultados del Conservatorio generando casi que inmediatamente la inminente renuncia del músico (Duque & Sánchez, 1980). Sin embargo, en 1942 Julio Carrizosa, rector de la Universidad Nacional de Colombia le propone nuevamente la dirección del Conservatorio, ofrecimiento que es rechazado por el compositor. Posteriormente Carrizosa lo insta a reunirse con el Ministro de Educación Germán Arciniegas, quien al parecer lo presiona a aceptar so pena de cerrar el plantel. Uribe Holguín acepta entonces, pero pone la condición de aprobar un reglamento especial para el Conservatorio, ya que no cree que el de la Universidad sea propicio para una institución artística. Tal petición nunca llegó a concretarse, razón por la cual el regreso definitivo de Uribe Holguín al Conservatorio se truncó (Sánchez, 1980).

En 1952 junto con el compositor José Rozo Contreras viaja a Europa para realizar la difícil labor de conseguir y contratar músicos para la Orquesta Sinfónica Nacional, que fue creada por decreto el 24 de noviembre de 1952, y que continuaría con la tradición de la Orquesta del Conservatorio. Desde sus inicios, la dirección musical estuvo a cargo del maestro Olav Roots (1910 – 1974), quien fue contratado desde Suecia (Duque & Sánchez, 1980).

Los últimos años de su vida, Guillermo Uribe Holguín se dedica a fortalecer su arte como compositor y desde luego, su lado intelectual. Muere en su casa en Bogotá, el 26 de junio de 1971.

La influencia de este compositor en el medio académico colombiano de inicios del siglo XX fue importante, sin embargo, hoy se le admira más por su labor como gestor y como educador musical que por sus composiciones musicales, las cuales se escuchan y graban muy

poco y no han despertado gran interés en la comunidad académica (Duque, 1999). Uribe Holguín defendía a ultranza un estilo de composición académico enmarcado dentro de las corrientes estilísticas europeas. No obstante, en su catálogo de obras podemos encontrar varias con una clara intención nacional con inspiración en aires populares andinos –el compositor sobre todo ponía énfasis en los aspectos rítmicos del bambuco y el pasillo, ya que sus elementos melódicos y armónicos le parecían demasiado pobres y no aprovechables musicalmente (Uribe, 1941)-. En este grupo se encuentran *Tres ballets criollos*, *300 trozos en el sentimiento popular*, *Fantasia folclórica* para dos pianos y *Sinfonía del terruño*. Por otro lado, entre sus obras que abordan el tema de la nacionalidad mas no fundadas en la inspiración popular y folclórica, se incluyen sus poemas sinfónicos *Bochica*, *Bolívar*, *Conquistadores* y su única ópera y más ambiciosa obra *Furatena* (Duque, 1999). Además, en su catálogo podemos encontrar once sinfonías, veinte fragmentos sinfónicos variados, diez cuartetos para cuerda, siete sonatas para violín, entre otras. Uribe Holguín es considerado el primer compositor de escuela que tuvo el país, que compuso obras dentro de un estilo neoclásico y neorromántico (Duque, 1999).

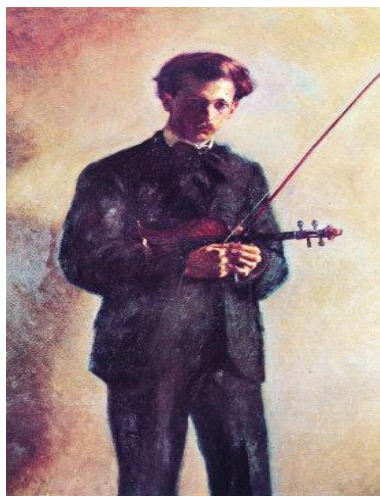


Imagen No. 2. Guillermo Uribe Holguín al violín. Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=16140>

Según Julio Sánchez Reyes, en Colombia al igual que en otras naciones latinoamericanas fue necesario trasplantar tradiciones artísticas europeas, un procedimiento que según sus palabras sin ser el ideal, era necesario, es más, era el único viable. La llamada *música culta*² en Colombia como hemos visto en el capítulo anterior, no tuvo mayor cabida en el país, salvo desde 1882 cuando fue fundada la Academia Nacional de Música, año que por cierto coincidió con la muerte del más destacado compositor académico colombiano durante la segunda mitad del siglo XIX: José María Ponce de León (Duque & Sánchez, 1980). El oficio de la mayoría de compositores académicos siempre medió entre el *diletantismo* y el estudio de rigor, razón por la cual Uribe Holguín se erigió como el primer compositor no sólo con una férrea vocación y voluntad, sino también con una sólida formación académica y musical (Duque & Sánchez, 1980). Este reconocido músico colombiano, por obvias razones exhibe en su obra las influencias de su maestro D'Indy, y desde luego, indirectamente la influencia de César Franck. Dichas influencias eran reconocidas por el propio compositor, así como también la de los impresionistas franceses seguidores de Debussy, la de Wagner, la de Richard Strauss y la de la Escuela Moderna Española. Precisamente se le ha catalogado como impresionista. Sin embargo, aunque en su música hay sonoridades que lo vinculan con este estilo, no se puede asegurar que lo sea. Los pintores y músicos impresionistas por lo general sacrificaron la forma en favor del colorido y la sonoridad. En Uribe Holguín, la forma y la estructura musical son importantes, razón por la cual sería más pertinente hablar de analogías con la música de César Franck (Duque & Sánchez, 1980). Finalmente, en cuanto a su estilo nacionalista, huelga decir que Uribe Holguín tal vez tenía una visión más amplia de lo que en su época se entendía por tal en el país. Uribe Holguín creía que la música nacional no

² Entiéndase música académica europea.

necesariamente debía enmarcarse dentro de un acervo folclórico, razón por la cual nunca renunció a sus procedimientos de composición académicos fundados en estilos europeos. Siempre fue partidario del rigor y de la formación académica, y de ahí parten sus invectivas contra Emilio Murillo. En cierta ocasión expresó: “Actualmente hay una reacción contra el nacionalismo musical y en favor de la música como lenguaje supranacional...” (Duque & Sánchez, 1980. P. 1), y ese fue precisamente el pensamiento de Uribe Holguín. Porque más allá de las querellas sobre la música nacional de la época, y más allá de que en su música exista o no el elemento nacionalista, folclórico o popular, este insigne músico colombiano siempre fue partidario de un arte en sentido universal.

6. CAPÍTULO 3

Guillermo Uribe Holguín: su pensamiento musical y educativo

Según Ellie Anne Duque, tal como se vio en el capítulo anterior, Uribe Holguín es hoy más recordado por su labor como gestor musical y como educador, que como compositor. En el presente capítulo se abordará de cerca esa faceta del músico. Para esto se tendrán como base tres fuentes: el artículo *Nuestro Plan*, publicado en el volumen No 1 de la *Revista del Conservatorio*, en el año 1910. En éste, el compositor esboza su plan de proyecto formativo musical para el naciente Conservatorio Nacional de Música. El artículo *La defensa de una escuela*, publicado en 1912 en el diario *El liberal*, constituye una respuesta en forma de diatriba dirigida a su colega Honorio Alarcón, al haber este último escrito anteriormente otro artículo atacando la enseñanza de la Schola Cantorum -obviamente un ataque personal indirecto a Uribe Holguín-, en defensa de la Escuela de Leipzig donde él estudió. Y finalmente los capítulos X y XVII de su autobiografía *Vida de un músico colombiano* publicada en 1941, son importantes en tanto se aprecia en ellos su ideario acerca de lo que para él eran la música nacional y la música popular, y su lugar dentro de la enseñanza de este arte.

Sin lugar a dudas, hay que destacar que Uribe Holguín teniendo en cuenta las condiciones de la época, fue un gran gestor en materia de música y educación. En una época –principios del siglo XX- que como se pudo apreciar en el capítulo 1, el país no contaba con una institución sólida de formación musical, ni con unos antecedentes claros en este campo, se podría decir que la labor que asumió fue titánica y crucial para la educación musical de Bogotá y de Colombia. Por razones obvias, las dificultades atravesadas fueron muchas y el

detenerse un momento en ellas muestra el talante y carácter del compositor en su papel de educador y gestor.

La tarea que me proponía era ardua sobre manera, y requería mucho empeño, mucha fe y no poca abnegación. Iba a entrar en una lucha casi sin armas. Faltaban elementos como el profesorado; se carecía de muchos de los instrumentos requeridos en ciertas clases; se disponía de muy poca cantidad de música apropiada para los objetivos del Conservatorio, estando la Biblioteca compuesta de obras indignas de figurar en un establecimiento de cultura artística. Y lo más serio: **La falta de dinero con la que colmar tantas lagunas**³. La suma votada para el sostenimiento del Conservatorio era..., miserable, no alcanzando sino para remunerar malísimamente a los empleados y al personal docente (Uribe, 1941. pp. 84-85).

Uribe Holguín también llegó a quejarse de las condiciones de infraestructura del plantel, lo que demuestra que tenía bastante claridad en la manera en que esto puede llegar a influir negativamente en un proceso de aprendizaje: “Una vieja casa colonial casi en ruinas, con pisos de ladrillo y sin condiciones higiénicas ningunas” (Uribe, 1941. P. 85). Se supone que los salones no estaban aislados e insonorizados, razón por la cual se generaba mucho ruido al mezclarse los sonidos de todos los instrumentos. Pero

con todo, ese pésimo local servía mejor para el objeto a que se le había destinado, que el que vino a reemplazarlo, situado en la carrera séptima, considerado el cambio como una de las salvadoras conquistas de la bienhechora Dirección doble del Conservatorio y de Bellas Artes (Uribe, 1941. p. 85).

Con relación a la primera cita, hoy se le concede a Uribe Holguín el mérito indiscutible de haber nutrido el repertorio de la biblioteca tanto en partituras como en discografía. El asunto fue solucionado de la siguiente manera: se instauraron las clases de alumnos

³ Resultado del autor de la tesis.

pensionistas que pagaban su propia matrícula. Estos estudiantes no habían logrado pasar los exámenes de admisión, ya que los que sí lo habían hecho, eran subvencionados a través de lo que erradamente se les llamaba becas. Con estos dineros, además de pagar al profesorado, se compraron muchos instrumentos que se necesitaban, partituras de diversos géneros y la mencionada discoteca. *Milagros*, como los llamó el mismo Uribe Holguín (Uribe, 1941).

Si bien el músico se refiere en términos de *idóneos* a los profesores con los cuales contaba, reconoce que en otras áreas era necesaria la contratación de profesores extranjeros para instrumentos como el arpa y el órgano, de los cuales no había expertos ni tampoco aficionados, y asimismo nunca dejó de solicitar al Estado el apoyo oficial para la conformación de la orquesta sinfónica del plantel, que según su opinión debía ser la agrupación fundamental que diera sentido a este proyecto de educación musical. En el caso de instrumentos como oboe y fagot, se llegaron a contratar aficionados que hicieran la labor docente, ya que no se contaba con profesionales en esos instrumentos (Uribe, 1912). Lo más notorio y relevante que se puede deducir de todo esto, además de la férrea voluntad del compositor, es la transición en manos de Uribe Holguín, de un esquema de educación musical diletante que se vivía en la capital hacia una institucionalización de la formación musical a un nivel profesional (Cortés, 1998). Labor en la cual, se ganó no pocos enemigos.

El célebre compositor Giuseppe Verdi decía “Volved a lo antiguo, será un progreso”. Era una forma de legitimar la validez de su arte operístico, muchas veces fundado sobre la tradición musical del pasado italiano. Con esta frase Uribe Holguín inicia su artículo *Nuestro Plan*, expresando de forma análoga aunque en un contexto diferente, sus claras intenciones de basar su proyecto de educación musical en la tradición musical occidental de Europa.

Nos apoyaremos sobre, el mismo principio en que se apoyó nuestro antecesor. Pero varía totalmente la interpretación que le damos. Para estudiar a fondo cualquier arte, preciso es tomarlo desde sus raíces, conocer las primeras formas que han originado por medio de una lenta y laboriosa evolución las formas actuales. Volver a recorrer esa larga senda, desde los orígenes del arte hasta su desarrollo contemporáneo, es trabajo que debe imponerse todo artista que quiera merecer justamente el título de tal (Uribe, 1910. p. 1).

Queda claro de entrada que el proyecto artístico del Conservatorio tendría un fundamento europeo. Posterior a esto, Uribe Holguín procede a justificar el porqué de esta decisión, que como se ha visto y se seguirá tratando después, ocasionó numerosas polémicas.

La civilización artística de la Europa actual es el producto de un refinamiento de varios siglos. No podemos aspirar a conseguir en pocos años ese refinamiento resultante de causas atávicas, de una formación lenta y ordenada. En cambio, disponemos de medios más rápidos y eficaces de los que se valieron para llegar a ese fin los europeos, porque precisamente comenzamos nuestra educación valiéndonos de recursos ya experimentados (Uribe, 1910. p. 2).

La explicación puede sonar bastante demagógica y decimonónica propia de una época de excesiva idealización de la tradición europea. Sin embargo, tal vez la única posibilidad que vio Uribe Holguín para instaurar una educación formal, teniendo en cuenta los antecedentes en el país, era fundarse sobre bases europeas ya consolidadas desde hace siglos. Como se ha apreciado en líneas anteriores, la formación impartida en la antigua Academia Nacional de Música mediaba entre la formalidad y la informalidad, y además con un panorama de confusión conceptual en torno al debate de las músicas nacionales vivido en la capital, tal vez, la manera más viable que vio como posibilidad Uribe Holguín fue seguir el camino de un conservatorio europeo. Además, era el único tipo de formación musical que conocía. Es más, como se verá más adelante, el mundo del aprendizaje empírico o diletante carecía para él de validez o legitimidad dentro del contexto académico.

Lo primero que diferencia Uribe Holguín es la formación del artista y la formación del público. Ya sabemos que estuvo muy comprometido con el segundo. Precisamente la configuración de la Orquesta del Conservatorio con sus conciertos hasta el momento inusuales en Bogotá, contribuyeron en ese sentido. Respecto al artista, el músico es muy directo y apunta a que éste si desea ser profesional está obligado a

...estudiar los primeros documentos conocidos de la música: las cantilenas gregorianas⁴, ese tesoro ingenuo de autores incógnitos, lleno de simbolismos y de sentimiento. Luego pasará a conocer los polifonistas de los siglos XV y XVI⁵, y después, tomando separadamente las dos vías distintas de la sinfonía y del drama, estudiará desde el origen de cada una de éstas, hasta las resultantes de hoy. En el ramo sinfónico conocerá desde el madrigal acompañado⁶, pasando por la fuga⁷, la suite⁸, la sonata⁹ y la variación¹⁰, hasta la sinfonía¹¹ y la música de

⁴ Por cantilenas gregorianas hace alusión al canto llano o gregoriano de la Edad Media, con el cual podría decirse, inició la gran tradición musical occidental europea.

⁵ Por polifonista debemos entender el compositor que se dedica al arte de la polifonía. El canto llano o gregoriano era interpretado a unísono, es decir todos los integrantes de la *Schola cantorum* entonaban exactamente la misma melodía. Algunas veces podrían escucharse intervalos de quinta o cuarta. Cuando este arte se desgastó los compositores partiendo de melodías gregorianas, agregaron otras melodías superiores e inferiores con mayor movimiento ritmo-melódico, generando *contrapunto* entre ellas. Son los inicios del Ars Antiqua –Leonin y Perotin- y posteriormente del Ars Nova –Philippe de Vitry y Guillaume de Machaut-. Luego se da lugar a toda la pléyade de compositores que configuraron la edad dorada de la polifonía franco-flamenca y de la contrarreforma. También se le conoce como el arte de la polimelodía. Es decir, todas las melodías eran igualmente relevantes. No existía una melodía principal destacable.

⁶ Madrigal es una composición amatoria, secular y/o profana. Polifónica en sus inicios, era interpretada sólo por voces. Con el decaimiento del arte polifónico, el discurso estético musical vira hacia un estilo cantable caracterizado por una sola melodía principal en donde las demás partes vocales y/o instrumentales la acompañan. Se habla entonces de monodia acompañada, que posteriormente da lugar al recurso del bajo continuo tan característico del período barroco. El madrigal evolucionó a este estilo, incluyéndose instrumentos acompañantes, y posteriormente algunos madrigales como los últimos de Claudio Monteverdi (1567- 1643), eran dramatizados anticipando de esta manera la aparición de la ópera.

⁷ Se entiende por fuga uno de los muchos géneros y formas musicales propios del arte polifónico y contrapuntístico. Puede acusarse su presencia tanto en composiciones corales sacras como instrumentales. J. S. Bach (1685 – 1750), en una época –barroco tardío- en que el estilo de la polifonía era considerado un arte obsoleto, se yergue como el gran padre y maestro del género.

⁸ La suite fue un tipo de composición instrumental –uno o varios instrumentos- constituidos por una agrupación de danzas de origen popular. Floreció más que todo durante la época barroca. Cuando la suite se escribía para el violín tomaba el nombre de partita.

⁹ Cantata hace referencia a composición destinada al canto. Toccata, composición destinada a instrumentos de teclado y sonata, composición destinada a uno o más instrumentos diferentes al teclado. Hay que diferenciar la sonata barroca –a dúo o trío según el número de instrumentos. *da chiesa* o *da camera*, según se interpretara en el templo o en salones aristócratas- de la sonata clásica, que es una composición generalmente para instrumento solista, constituida en tres partes llamadas movimientos, de las cuales el primero posee estructura o forma de sonata. De la misma manera, se debe distinguir el género sonata, de esta última: la forma sonata, la cual es una estructura formal de movimiento que igualmente se puede encontrar en los primeros movimientos de las sinfonías. Tuvo su auge en el período clásico – segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX-.

¹⁰ Los temas y variaciones igualmente tuvieron su auge durante la época barroca. Un tema o melodía, fuera escrito por el compositor o fuera de origen popular, era sometido a todo tipo de *variaciones* rítmicas, melódicas, armónicas y también de ornamentación.

¹¹ La sinfonía tiene sus inicios en el clasicismo –siglo XVIII- gracias al desarrollo de agrupaciones orquestales que se dieron en entornos tales como el de la Escuela de Mannheim, y que así mismo influyeron en la aparición de las primeras orquestas sinfónicas llamadas comúnmente orquestas clásicas. La sinfonía es un género de composición orquestal constituido generalmente en cuatro partes o movimientos, cada uno con su particular estructura: El primero posee forma sonata. El segundo generalmente es un tema y variaciones. El tercero escrito en ritmo y/o compás ternario puede ser un vals, un minuetto o en el caso de Beethoven un Scherzo –broma en italiano-. El cuarto movimiento, siempre el más espectacular y efectista, puede ser en forma sonata o rondó-sonata.

cámara, incluyendo la ópera¹² (sic.), la fantasía¹³, el poema sinfónico¹⁴ y el concierto¹⁵. En cuanto a la rama dramática, verá desde el motete¹⁶ y el madrigal dramático, hasta el drama musical¹⁷ actual, pasando por la ópera desde su nacimiento, y por otro lado la cantata y el oratorio¹⁸ (Uribe, 1910. P. 2).

Consideraba Uribe Holguín asimismo, que los estudios de armonía¹⁹, contrapunto y fuga eran muy importantes en la formación de todo músico, sin embargo advierte que no bastan por sí solos para la comprensión profunda de este arte. Por decirlo de algún modo, constituyen la antesala para entenderlo.

Lo anterior, se refiere más que todo a estudiantes de composición o dirección. En cuanto a la formación del músico instrumentista Uribe Holguín previene contra el músico de sólo

¹² La ópera es una pieza orquestal sinfónica generalmente breve que antecede a una gran obra de mayor extensión, como por ejemplo una ópera, cantata u oratorio. Históricamente se delinearon dos estilos: la ópera francesa y la ópera italiana. También puede darse el caso de la ópera de concierto que no hace parte ni prepara a una obra más grande. Tal es el caso de la *Ópera 1812* de Tchaikovsky y la ópera de *La consagración del templo* de Beethoven.

¹³ La fantasía agrupa una gran cantidad de composiciones para muy diversos formatos instrumentales y/o vocales. Su estructura formal es libre a gusto del compositor. Ejemplo: *La Fantasía para piano, coro y orquesta* de Beethoven.

¹⁴ Estéticamente hablando, en relación con lo que pueda o no expresar la música instrumental y/o sinfónica existieron en occidente dos vertientes principales a saber: la de la música pura o absoluta encarnada más que todo por Johannes Brahms (1833 – 1897), que afirmaba que la música instrumental bastaba por sí misma para ser un arte completo, y la de la música descriptiva que posteriormente evolucionaría a música programática que afirmaba que los sonidos y la música podían contar historias, novelas, poemas y demás material literario; o describir emociones, lugares, personas, paisajes, etc. A esta última vertiente perteneció Franz Liszt (1811 – 1886) creador del poema sinfónico, composición orquestal que pretende seguir de cerca y describir, narrar, relatar un programa literario.

¹⁵ Composición instrumental destinada al lucimiento técnico y expresivo de un instrumento solista. La orquesta tiene el papel de acompañamiento al servicio del instrumentista. Generalmente está conformado por tres movimientos.

¹⁶ El motete en sus inicios medievales tuvo un origen polifónico. Era una composición sacra de carácter imitativo toda vez que era polifónica. Su particularidad principal radicaba en que cada una de las melodías –voces- que lo constituían estaban escritas en idiomas diferentes lo que dificultaba demasiado su ejecución. Uno de sus más insignes cultivadores fue Guillaume de Machaut (1300-1377), ilustre compositor del período del *Ars Nova*. La comparación con motetes muy posteriores como los de Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) o el mismo W. A. Mozart (1756 – 1791) no tiene lugar, pues las estructuras de éstos, son muy diferentes.

¹⁷ Sinónimo de ópera. Era la denominación preferida y elegida por Richard Wagner (1813 – 1883) para referirse a sus óperas.

¹⁸ Cantata hace referencia a composición para ser cantada, es decir composición vocal. Es una obra de más o menos gran envergadura. Escrita para voces –arias, dúos, tríos, concertantes y piezas corales-, la agrupación orquestal tiene un papel de acompañamiento. Tuvo su auge en el Barroco. Sus textos cantados son de carácter profano, pero no tienen el carácter de diálogo. Es una composición de carácter profano, de origen italiano, que no se puede confundir con la cantata barroca alemana cuyo máximo exponente fue J. S. Bach, y que estrictamente posee un espíritu religioso. El oratorio por su parte, también nace en Italia del barroco gracias a la *Rappresentazione di anima e di corpo* de Emilio di Cavaliere (1550 – 1602). Sus intenciones originales prohibidas por las autoridades eclesiásticas, eran por decirlo de algún modo, llevar a cabo la representación de una ópera sacra o religiosa. Debido a la prohibición, los textos, siempre se cantan, pero jamás están destinados al teatro. De manera que el punto común entre cantata y oratorio estriba en que ambos se ejecutan en concierto, pero nunca como obras teatrales; a diferencia de la ópera.

¹⁹ Armonía es la ciencia de los acordes. Es la música entendida en bloques verticales a diferencia de la melodía que es entendida en sentido horizontal. Toda música lleva implícito un discurso armónico se asuma o no desde el punto de vista estético. En la edad de la polifonía, los compositores entendían de polimelodías en sentido horizontal, lo que no quiere decir en modo alguno que no eran conscientes de los bloques de sonidos –acordes- que se formaban en las ejecuciones de estas obras. Posteriormente con el advenimiento de la era del bajo continuo del Barroco, la diferenciación entre melodía y armonía, esto es, acordes y acompañamiento, quedó mucho más delimitada y clara.

técnica que desconoce por completo las circunstancias estéticas, estilísticas y de época que rodean las obras y los compositores.

En cuanto a los instrumentistas, los que no deseen someterse a un profundo estudio de la construcción musical, deben al menos conocer los autores que escribieron para los instrumentos que practican aquellos y poseer algunos conocimientos más. Nada más triste que un pianista u organista que ejecuta una obra sin saber cómo está hecha, qué significa, qué quiere decir. Esto es muy frecuente aquí. Y hay algo más grave: llegamos a ejecutar ciertos autores sin conocer sus antecesores y sin poder apreciar en qué consiste su valor, su originalidad, cuáles fueron los nuevos rumbos que descubrieron, etc. Por lo general el pianista entre nosotros emprende el estudio de Beethoven (¡de una que otra sonata de Beethoven!) ignorando a Rust, quien fue el inmediato antecesor del Maestro de Bonn; ignorando los clavecinistas²⁰ del siglo XVIII: Couperin, Scarlatti, Rameau, Daquin y tantos más contemporáneos de éstos; Kuhnau, Filippo Emanuel Bach y muchísimos otros autores importantísimos para la formación de la escuela y del gusto son letra muerta para nuestros pianistas (Uribe, 1910. p. 3).

Uribe Holguín también pensaba que el estudio de los compositores debe ser sistemáticamente progresivo, es decir en orden cronológico ya que un autor o creador posee la influencia de otros anteriores a él. Por lo tanto, por ejemplo, no se pueden estudiar las sinfonías de Beethoven sin conocer las de Haydn y Mozart. El compositor igualmente se va lanza en ristre contra la música que en su opinión es de mala calidad pero que se escuchaba mucho en Bogotá. Zarzuela y ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX no merecían según su criterio mayor atención.

²⁰ Instrumentista que ejecuta el clavecín, instrumento barroco predecesor del actual pianoforte – nombre completo del piano-. El clavecín era un instrumento de teclado en el que a diferencia del piano, cada tecla activaba una especie de púa que hacía sonar las cuerdas del arpa del instrumento. Esto producía un sonido metálico sin matices –forte o piano-. En el actual piano, cada tecla activa una especie de martillo que golpea la cuerda, generando un sonido mucho más redondo, de mayor amplitud y plenitud que además se puede matizar a diferentes grados de intensidad –piano y forte, de donde se desprende su nombre-.

Españoles de raza e ignoramos que la Madre Patria fue grande en el arte musical en su Edad de oro. Nos hemos dejado invadir por los Chapí y los Valverde y no queremos conocer los Cabezón, los Victoria y los Morales. Proclamamos la música italiana sin conocer sino las mediocres particiones del siglo pasado y las vulgares de la escuela actual. Llamamos música italiana antigua la de Bellini o Donizetti ignorando que Italia fue grande para la música hasta fines del siglo XVIII, que allí nacieron la ópera y el oratorio y allí se cultivaron con gran talento varias ramas del arte sinfónico (Uribe, 1910. p. 4)²¹.

Pero por sobre todos estos compositores hay dos que para Uribe Holguín no deben faltar nunca en todo proceso de formación musical riguroso: Bach y Beethoven. Los dos, según criterio del músico representan el antiguo y el nuevo testamento de la música, bases fundamentales en la educación de este arte.

Pero hay entre todos los compositores dos que sobresalen tanto para la formación del estudiante como para la del público, Bach y Beethoven. Si quiere usted educar músicos y educar al público—nos aconsejaba D'Indy—haga tocar solamente Bach por muchos años. "La obra de Bach—dice este insigne educador, —en el orden de la fuga, es el antiguo testamento; el nuevo son las sonatas y los cuartetos de Beethoven²², y, no tememos afirmarlo, esta verdadera biblia es la base necesaria a toda educación musical... (Uribe, 1910. pp. 4 - 5).

Finalmente, en este artículo también aborda de forma sucinta la cuestión de la formación del público, que a su modo de ver debe ser menos rigurosa obviamente. Para el momento en que escribe el artículo, su plan era esperar las partituras que debían venir de Europa y con la

²¹ Dentro del gremio de la música culta o académica europea siempre fue una constante la escisión radical entre los llamados músicos eruditos y demás intelectuales que rendían una especie de culto al arte de Bach, Beethoven, Brahms, al drama lírico de Wagner y a las sinfonías de Gustav Mahler (1860 – 1911). Este gremio de intelectuales manifestaba un profundo desprecio por la ópera italiana de cualquier período. Al ser la ópera un espectáculo de masas y para las masas, hay que reconocer que cayó en un descrédito enorme al ajustarse la mayor de las veces a los gustos del gran público. El virtuosismo vocal así como la calidad mediocre o nula de los libretos y su ausencia de veracidad teatral le granjearon el rechazo irrestricto de las élites intelectuales. Los grandes operistas italianos como Rossini, Bellini y Donizetti no merecían para ellos ninguna atención. En cuanto a Verdi, lo dividían en dos: El Verdi juvenil de *Nabucco*, *Ernani*, *I Lombardi*, incluso *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La Traviata*, que era exactamente igual a sus predecesores, y el Verdi maduro de *Don Carlo*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff* y la *Messa Da réquiem*, que para esta élite se redimió gracias a que sucumbió al estilo wagneriano. Una creencia errada de este grupo que hoy es desmentida por estudios musicológicos. Ahora bien, Guillermo Uribe Holguín, hacía parte de este grupo de artistas que despreciaban el arte operístico italiano del siglo XIX, y desde luego, toda la tradición de zarzuela española de la misma época, considerada siempre de mucho menor estatus incluso que el más vulgar fragmento de Rossini.

²² Composición de música de cámara para el formato instrumental violín I, violín II, viola y violoncello.

Orquesta del Conservatorio progresivamente poner en contacto al público con los compositores que van del Clasicismo a la época moderna (Uribe, 1910).

En *La defensa de una escuela* Uribe Holguín nos deja ver otros aspectos importantes acerca de su pensamiento musical. Dejando de lado el tono de invectiva con el cual se dirige a Honorio Alarcón, podemos conocer por ejemplo que el músico era partidario más bien de un tipo de enseñanza flexible en donde se evolucionara a la par de la técnica musical e instrumental. Nos muestra así su clara intención de no hacer del Conservatorio un escenario de sectas con ideas dogmáticas que impidan el progreso musical del plantel. Alarcón lo acusa de pretender a todo lance implementar por fuerza el modelo educativo de la Schola. Uribe Holguín, si bien reconoce la inspiración de su maestro D'Indy, se defiende argumentando que su plan educativo y de asignaturas musicales es el que se ha implantado en todos los conservatorios de prestigio del mundo y que su idea no es promulgar fidelidad estricta a ninguna escuela, siendo muy importante para él la autonomía con la que cada docente desarrolle su propia clase y la manera como aborde la técnica musical y/o instrumental (Uribe, 1912). El que esto se haya hecho realidad o no, desde luego ya sería otro aspecto a analizar que no es pertinente en el presente trabajo. Uribe Holguín pensaba igualmente que en materia de artistas, el *genio* –talento, dote- nace y no se puede cultivar a través del estudio académico. Pero en sentido inverso, le resultaba inadmisibles que en posesión de ese *genio*, éste se desperdiciara entregándose al diletantismo. El estudio riguroso y a conciencia, siempre fue su principal argumento contra los detractores que lo tildaban de excesivamente académico y su principal arma para defenderse de los partidarios de la música nacional. En sentido análogo, el músico siempre rechazaba al instrumentista exclusivamente virtuoso²³

²³ Instrumentista muy dotado técnicamente que sólo hace alarde de su capacidad a través de obras excesivamente difíciles en detrimento de la expresividad.

que en pro de la técnica la convertía en fin último de exhibición. Uribe Holguín siempre insta a unir en el artista la excelencia técnica –indispensable– con el sentido interpretativo, expresivo y estilístico de la música. También hace un llamado a no sacrificar el verdadero espíritu del arte haciendo concesiones al público para ganar aplausos en detrimento de la formación del auténtico gusto musical tanto en éste como en el artista (Uribe, 1912). En el artículo, el compositor se muestra partidario de la gran importancia de la clase de orquesta dentro de un conservatorio, ya que según su opinión, en esta agrupación se ponen en práctica todos los conocimientos aprendidos durante la clase individual (Uribe, 1912).

Por otro lado, el reglamento de la institución fue redactado y publicado por el propio compositor en el número 1 de la Revista del Conservatorio y ahí se puede observar qué tan hábil era en tareas de coordinación y gestión. De entrada, se aprecia a través del primer artículo que el objeto primordial del plantel es la enseñanza de la música vocal e instrumental así como propagarla por todo el país. Luego, en el artículo No 2 queda establecido por Uribe Holguín el organigrama y el personal que deben conformarlo. Tal vez para estos días pueda verse demasiado simple y sencillo, sin embargo, probablemente resultara eficaz en su época. Por lo demás, hay que tener en cuenta el escaso presupuesto del que siempre se quejó el músico: el director administrativo presidía la institución seguido de un secretario, un bibliotecario, un portero, una portera vigilante y el profesorado, obviamente contemplando aquí tres profesores de piano avanzado, y otros dos para piano inferior, un profesor de órgano, tres para violín, un profesor para cada instrumento de cuerda restante, viola, violonchelo y contrabajo; un profesor de canto para hombres y dos para mujeres, y un profesor respectivamente para flauta, oboe/corno inglés, clarinete/clarinete bajo, fagot, corno,

trompeta y trombón/tuba. Cuatro profesores de teoría²⁴ y solfeo, uno de armonía y otro de contrapunto y composición. El director se adjudicó la potestad de nombrar los demás profesores que fuesen necesitados (Uribe, 1910).

Por esa época, el Conservatorio también contó con un Consejo Directivo conformado de manera sencilla por el director y tres profesores nombrados por el gobierno a partir de ternas propuestas por el primero. Sus funciones eran en parte administrativas relacionadas con los fondos del plantel y académicas en lo tocante con las reformas al reglamento y los criterios de admisión. Se establecieron dos tipos de *alumnos*: becados, quienes por mérito y talento obtenían subvención completa de estudios y pensionistas que estaban obligados a pagar por su formación musical. Su número era ilimitado mientras el de los becarios no podía exceder los cincuenta (Uribe, 1910).

Con relación a los procesos de admisión existían tres tipos de exámenes: Inferior para los principiantes, medios para quienes tuvieran estudios previos elementales y superiores para los más avanzados. El jurado lo constituían tres profesores nombrados por el director. Finalmente, al terminar los estudios era necesario presentar un examen de graduación con la ejecución de un repertorio impuesto por el Consejo Directivo. Los estudiantes de composición presentaban un examen teórico e histórico y exhibían algunas de sus composiciones (Uribe, 1910).

Hasta este punto se pueden apreciar claramente las características que configuran el pensamiento musical y educativo del compositor. Su tipo de enfoque es claramente de herencia centro-europea probablemente por las razones expresadas *supra*. Aunque reconoce

²⁴ Gramática musical.

la influencia de su mentor francés, expresa que sus planteamientos son más bien universales y cosmopolitas dentro del contexto de los conservatorios, los cuales deben evolucionar conforme evoluciona la música y la educación. Partidario del estudio académico en rigor, condena sin ambages el diletantismo, la carencia de talento, la mediocridad musical –desde su subjetividad- y la inadmisible concesión al público en detrimento de la formación erudita de éste y del mismo artista. En cuanto a repertorios, es enfático en declarar que todo músico de escuela debe conocer la herencia musical que va desde el canto gregoriano medieval hasta los compositores modernos y actuales de esa época: Richard Strauss, Mahler, Stravinsky y el primer Schoenberg. Es importante hacer notar, que este es el denominador común en los tres textos analizados y que constituyen las fuentes de este capítulo. Sin lugar a dudas, Uribe Holguín siempre fue coherente con su pensamiento musical y formativo, aun en medio de la polémica y aun con el transcurrir del tiempo.

Inmediatamente se pasará a tratar las ideas que el compositor tenía en relación con la música nacional y música popular, y el papel de éstos según su criterio, dentro de la educación musical, aspecto que definitivamente influyó en su pensamiento educativo.

El acalorado debate entre nacionalismo y universalismo en música que vivió la capital del país a inicios del siglo XX tuvo sus antecedentes desde finales del XIX. Como se ha expresado antes, por las lógicas propias de la *Regeneración*, existió en esta época una preocupación constante por la construcción de la nacionalidad, por lo tanto, dicho debate obedece en gran medida a estas inquietudes. Hay que hacer notar que conceptos como música nacional, folclor y música popular eran apropiados por cada actor involucrado en la discusión de una manera diferente, lo que conllevaba a contradicciones, equívocos y confusiones. No había realmente una unidad de criterios en este sentido. Entre los abanderados de la causa

nacionalista encontramos compositores como Guillermo Quevedo (1886 – 1963), Jesús Bermúdez Silva (1882 – 1969) y Emilio Murillo (1880 – 1942) (Bermúdez, 2000). Eran partidarios de la gestación de una tradición musical nacional desprovista y alejada de moldes extranjerizantes y europeos que eran identificados en la figura de Uribe Holguín. El debate dio lugar a larguísimas y duraderas diatribas que ocuparon los principales medios de la ciudad y en donde todo el que quisiera opinar al respecto se consideraba con autoridad de hacerlo desde sus propias posturas e incluso prejuicios. En *Vida de un músico colombiano*, Uribe Holguín dedica un capítulo a expresar sus opiniones sobre este polémico tema. El 3 de agosto de 1923, el compositor ofrece una conferencia sobre el asunto, cuyos apartes incluye en dicho capítulo.

El músico inicia por ubicarse como un defensor del arte en un sentido universal más allá de las estrechas fronteras nacionales, que según él, limitaba a sus detractores.

... Para ellos –refiriéndose a los partidarios del nacionalismo²⁵- obra que no entre en el molde calificado de nacional, es obra extranjera y advenediza, indigna de buena acogida. Cuál será la indignación que produce a estos leaders del nacionalismo musical, la herejía que Gluck se atrevió a lanzar cuando dijo: “buscando ambos (él y Rousseau) una melodía noble, fácil y natural, y una declamación exacta de acuerdo con la prosodia de cada idioma y el carácter de cada pueblo, quizás hubiéramos podido lograr hacer desaparecer la ridícula distinción de las músicas nacionales”. Sin ir tan lejos, un moderno tratadista escribe: “Siendo como es el arte, el resultado de una aspiración hacia el ideal, es común a todos los hombres y, en principio, no conoce patria” (Uribe, 1941. p. 128).

Para Uribe Holguín hay una obvia confusión entre lo que se entiende por música nacional y música popular, conceptos que solían nombrarse como si fuesen sinónimos. Considera el

²⁵ Aclaración del autor de la tesis.

compositor que la primera es la escrita por los compositores de una nación determinada y que puede ser inspirada en melodías populares o no. Dentro de esta lógica, los compositores pueden usar o tomar prestados temas musicales de una u otra nacionalidad, sin que por ello dejen de considerarse sus productos como pertenecientes a la música nacional de sus respectivos países de origen –los de los compositores- (Uribe, 1941). En esto Uribe Holguín es muy acertado y la historia musical occidental le da sobrada razón, ya que hace una exposición sobre diversos compositores europeos que usaron la inspiración musical de otros países en sus obras. Por otro lado, afirma que música popular es la asumida por el pueblo, música que brota casi siempre de forma anónima por muchos lados y que luego es apropiada por las masas, y que asimismo siempre ha influido en la evolución de las llamadas músicas académicas (Uribe, 1941).

Ahora bien, Uribe Holguín reconoce que Colombia tiene una música nacional puesto que el país tiene compositores, y de igual manera también posee música popular. Inmediatamente se pregunta por el origen de esta música y la respuesta es muy contundente:

Primeramente quiero descartar una vez por todas la peregrina hipótesis del origen indígena de esta música.

... ¿De cuándo data entonces nuestra música popular? Indudablemente de los tiempos coloniales. Todos estos aires que son casi en su totalidad de danza, son probablemente derivaciones y descomposiciones de aires españoles. Acaso algunos tengan un origen africano. En todo caso el valor melódico de estos aires es casi nulo; del armónico no hay ni qué hablar; su mérito reside en el ritmo (Uribe, 1941. p. 134).

Precisamente dentro de la obra de inspiración folclórica y popular de este compositor, lo más distintivo es el uso acusado de los patrones rítmicos del bambuco y el pasillo de la región andina colombiana. Aparte de ese único aspecto, los demás elementos de esta música fueron

excluidos por Uribe Holguín tanto de su creación como de un posible escenario de enseñanza musical. Y aunque le otorga méritos a los elementos rítmicos de estas músicas, no considera en modo alguno que sean aires patentados *por nosotros*, prosiguiendo de esta manera su discutible argumentación:

... Pero no se crea que todos los ritmos considerados como propiedad nuestra, lo sean en realidad. Dos de los tipos más conocidos, el pasillo y el bambuco, se encuentran en obras de compositores europeos de distintas épocas y países. Por ejemplo, el scherzo del cuarteto Op. 59 No 2, de Beethoven, es un verdadero pasillo, que al escucharlo por primera vez un novicio, no vacilaría en atribuirlo a algún autor nacional. He aquí otro scherzo de cuarteto también: el del segundo para cuerdas, de Borodin, que se diría un bambuco.

¿Y qué decir de la serenata de Mefistófeles de la Condenación de Fausto, de Berlioz? (Uribe, 1941. pp. 134 - 135).

Se le ruega al lector mantener en la memoria esta cita, ya que será muy importante cuando se trate de este mismo tema, pero dentro de la óptica de Antonio María Valencia. Posterior a esta argumentación bastante floja –el hecho de que existan algunas posibles similitudes rítmicas, algo perceptual desde su lógica, entre las obras citadas y los pasillos y bambucos, no constituyen un motivo serio para demeritar a estos últimos-, arremete duramente contra sus detractores. Nuevamente encontramos su pluma cargada de invectiva y soberbia, que no obstante resulta eficaz y razonable.

Ahora bien, estas analogías no serían motivo suficiente para que se prescindiera del uso de un aire o ritmo popular. Aproveche a quien le plazca si de ellos puede sacar algún partido. ¿No dan el pase quienes aquí preconizan a todo trance nuestra música nacional, nuestra música autóctona, según su nueva denominación a cualquier danza llámese **fox trot**, o **two step**, **tango** o **habanera**? Para ellos lo esencial es que sea música fácil, trivial y de escritura rudimentaria. Hay como una guerra al arte serio, cobijando al que no lo es con el immaculado

manto del patriotismo. Cómodo pero ingenuo proceder (Uribe, 1941. p. 135; las negrillas son del autor).

El resaltado es claramente una observación irónica, ya que todos estos aires estaban muy en boga por esa época. Todos eran de origen popular, pero todos eran extranjeros y todos eran aceptados paradójicamente sin ningún reparo por los abanderados del nacionalismo. Es una tendencia que aún pervive en escenarios académicos de educación musical, pues el debate no ha cesado, continúa. Es muy común encontrar sectores que se van lanza en ristre contra la tradición de Bach, Beethoven o Mozart, considerados como la *tradición hegemónica europea*; pero el rock, el jazz, el blues, el flamenco y el bossa nova son aceptados sin ningún problema. Desde la perspectiva de esta investigación no se procederá a afirmar que el jazz o el flamenco sean *triviales y rudimentarios*, pero sí extranjeros, es más, algunos de los géneros mencionados son europeos; y queda entonces realmente la sensación, evocada por Uribe Holguín hace ya casi un siglo, de que sí existe una guerra declarada contra la música académica de profundo contenido artístico y filosófico.

El compositor también procede a afirmar que Colombia a diferencia de otros países no posee la tradición de canciones populares ni de recopilación de las mismas a través de cancioneros, por la sencilla razón de que un pueblo nuevo no puede poseer tradición artística propia (Uribe, 1941), afirmación temeraria bastante desacertada. El hecho de que en su época no existían dichos cancioneros –hoy esa realidad ha cambiado- no vale como argumentación contra la existencia de una tradición de canciones populares.

Luego el compositor vuelve a errar al deslegitimar el uso de instrumentos andinos como el tiple o la bandola, argumentando que, en el caso del tiple con su ejecución se violan las normas elementales de la armonía clásica, y que en el caso de la bandola –para él una

derivación de la mandolina europea-, su ejecución a través de una púa le otorga una sonoridad deficiente. Lamentablemente Uribe Holguín pretende medir estos instrumentos según los parámetros de la música académica europea, algo que es un error de la misma forma que lo es análogamente, el juzgar la ópera italiana según los parámetros wagnerianos.

Finalmente, el compositor expresa acertadamente que sólo cuando Colombia tenga una pléyade de músicos con instrucción sólida, sea que compongan con melodías propias, ajenas, de origen popular o no, entonces podríamos jactarnos de poseer una escuela musical nacional. Pero en modo alguno, la inspiración en fuentes populares debe constituirse en excusa para prescindir del estudio serio y riguroso, ya que según su criterio, incluso la música más ligera debe y tiene que ser compuesta con gran calidad (Uribe, 1941).

A modo de conclusión del presente capítulo y resumiendo todo lo expuesto, se puede apreciar que la propuesta formativo musical de Guillermo Uribe Holguín sigue estrictamente los modelos centro europeos propios de un conservatorio. Niega casi que totalmente la posibilidad de incluir en escenarios educativos elementos musicales populares y folclóricos andinos –a excepción de la rítmica-, considerados por él como carentes de calidad artística. Y finalmente dentro de su pensamiento musical –que influyó en su concepción de educación musical- hay una división entre lo que él considera música nacional y música popular o de origen folclórico, términos que solían ser confundidos en su época. No es pretensión del presente trabajo hacer un juicio estético de valor al respecto. Sucintamente se ha expresado lo que a nuestro parecer es acertado o no. Se ha abordado de la manera más objetiva posible, ya que la intención primordial es ponerlo en contraste con la propuesta educativa y el pensamiento musical de Antonio María Valencia.

7. CAPÍTULO 4

Vida y obra de Antonio María Valencia



Imagen No. 3. Antonio María Valencia. Fuente: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valencia_antonio.htm

Antonio María Valencia Zamorano nació en Cali el 10 de noviembre de 1902 y falleció en la misma ciudad el 22 de julio de 1952. Su padre Julio Valencia, era chelista y profesor y le transmitió una sólida formación musical, de manera que a la edad de 14 años el Conservatorio Nacional le ofreció una beca que rechazó para proseguir con sus estudios particulares. Fue rápidamente conocido por su talento y gran calidad en sus interpretaciones pianísticas.

Dicho talento le permitió viajar a Europa en 1923 y audicionar ante la Schola Cantorum donde fue admitido con honores recibiendo clases de una pléyade brillante de profesores y músicos, entre ellos los célebres Vincent D'Indy y el español Manuel De Falla (Banco de la República, 2017). Su educación musical continuó por el sendero de la solidez y sus principales influencias la constituyeron la música de Debussy y Faurè.

Al terminar sus estudios de piano recibió la oferta de la institución para quedarse enseñando allí, sin embargo, igual que cuando joven declina este honor en pro de regresar a Colombia para trabajar por el progreso musical y artístico de la nación. Al regresar al país fue nombrado inspector de estudios del Conservatorio Nacional, pero su labor se vio truncada por el enardecido debate en torno a la música nacional y su rivalidad con Uribe Holguín por la dirección del instituto (Banco de la República, 2017). Por tales motivos, se traslada a su ciudad natal donde en 1933 después de muchos esfuerzos fundaría el conservatorio que hoy lleva su nombre. Posteriormente en 1936 es nombrado director del Conservatorio Nacional realizando una gran labor de re-estructuración del plantel tanto a nivel musical técnico como docente. Luego, sería nombrado inspector general de Bellas Artes de todo el país (Banco de la República, 2017). En su vida personal siempre sufrió doblemente por su adicción a la morfina y por su condición homosexual, por la cual fue objeto de burlas y sátiras en más de una ocasión (Villa, 2013).



Imagen No. 4. Antonio María Valencia al piano. Fuente: <https://alchetron.com/Antonio-Mar%C3%ADa-Valencia>

Como se expresó anteriormente, el compositor muere en 1952 en su ciudad de origen cuando tenía apenas 50 años y en pleno apogeo de su carrera musical.

En cuanto a su obra musical, prácticamente la totalidad de ella se reduce a la música de cámara y se podría dividir en música coral, tanto sacra como profana, música vocal y música pianística. De cualquier manera, en ella puede apreciarse la influencia de las dos tendencias en debate por esta época: universalismo y nacionalismo. Dentro de la música coral sacra, entre varias composiciones, se destaca sin lugar a dudas su *Misa de Réquiem* para coro mixto *a cappella* escrita en 1943, y estrenado durante el sepelio del poeta Guillermo Valencia por la coral *Palestrina* dirigida por el mismo autor. En música coral profana hay que mencionar las *Coplas populares colombianas* y *Canciones indigenistas*, ambas para coro mixto a cuatro voces. En lo referente a la música vocal, Antonio María Valencia escribió varias canciones de cámara basadas en textos de literatos tanto europeos como colombianos. Por otro lado, el compositor era según los testimonios de la época un gran pianista y para este instrumento compuso *Ritmos y cantos suramericanos Nos. 5 y 8*, escritos en París, *Chirimía y bambuco sotareño*, *Berceuse*, *el Bambuco del tiempo del ruido*, *Alba fresca* y *la Sonatina boyacense*.

Aparte de eso, también es importante hacer referencia dentro de su obra a la música de cámara para otros instrumentos, entre las que se destacan composiciones como el *Dúo en forma de sonata para piano y violín*; la *Égloga incaica* para flauta, oboe, clarinete y fagot; la *Canción de cuna* para violín y piano; y el trío *Emociones caucanas* para piano, violín y violonchelo. En el formato sinfónico orquestal, Valencia sólo dejó una única obra, que en sí es una orquestación de su composición pianística *Chirimía y bambuco sotareño*, con una instrumentación más bien mediana (Banco de la República, 2017).

Según el crítico Andrés Pardo Tovar, las dos obras maestras del compositor son el trío *Emociones caucanas* y su *Misa de Réquiem*. Para Pardo, el primero es la máxima expresión del arte nacionalista de Valencia, encontrándose en él sinceridad, equilibrio y ambiente

poético. Por su parte, la *Misa de Réquiem* muestra las influencias de la polifonía medieval y renacentista europea, que no obstante, exhibe sonoridades y tendencias contemporáneas en el estilo de su autor (Banco de la República, 2017).

Como puede observarse, la obra musical de Antonio María Valencia es muy pequeña en cantidad, razón que ha llevado a Ellie Anne Duque a afirmar que no es lo suficientemente amplia y variada como para calcular la dimensión y alcance de su nacionalismo. En contraste, la de Guillermo Uribe Holguín, y a pesar de ser considerado por sus detractores como extranjero, es mucho más prolija en ese sentido y según Duque reúne méritos para que se considere a este último como el compositor nacionalista de mayor envergadura y escuela que tuvo el país por aquellos años (Bermúdez, 2000).

8. CAPÍTULO 5

Antonio María Valencia: Su pensamiento musical y educativo

Como ya el lector sabe, en 1932 Antonio María Valencia escribe y publica *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Podría decirse que este es su testamento en materia de pensamiento musical y educación. Las circunstancias políticas y personales que rodearon su creación no serán tratadas en el presente capítulo, el cual sólo tiene por objeto ofrecer un acercamiento analítico a sus posturas en torno a la educación musical idónea, sino en el siguiente. El documento es una crítica directa a los procesos de enseñanza impartidos entonces en el Conservatorio Nacional dirigido por Uribe Holguín. Está escrito con cierto tono de presunción intelectual, cayendo algunas veces en explicaciones técnicas e históricas innecesarias.

El autor empieza por elogiar los esfuerzos realizados por la institución en sus dos fases, primero como Academia Nacional de Música y luego como Conservatorio Nacional, ya que:

Todo esfuerzo en pro del adelanto cultural de un pueblo es digno de respeto y encomio: lo es y lo merece el que ha realizado en Colombia nuestro Conservatorio nacional de música en las dos etapas de su existencia: la antigua Academia de música fundada por el meritorio ciudadano don Jorge W. Price, y el actual instituto que la sustituyó en 1910 (Valencia, 1932. p. 1).

Posteriormente trata de justificar su escrito expresando que todo colombiano artista debe preocuparse por los frutos que den los procesos de enseñanza de la que es considerada la primera institución de educación musical en Colombia, y que en ese orden de ideas, su único objetivo es exponer las razones que a su juicio han impedido que el Conservatorio ofrezca los resultados y la calidad esperada (Valencia, 1932).

Con muy pocos preámbulos, Valencia ataca inmediatamente:

Las causas que han retardado la realización del objetivo enunciado antes **-en relación al Conservatorio²⁶**- son las siguientes:

- 1ª. La deficiente instrucción técnica que ha dado el Conservatorio.
- 2ª. La carencia de miras ideológicas que ha presidido nuestra educación musical.
- 3ª. La falta de difusión metódica de la buena música en el público, y
- 4ª. La poca atención que ha merecido el problema del mejoramiento social y material del músico colombiano (Valencia, 1932. p. 1).

Derivado de lo anterior, afirma Valencia que los fines primordiales con los que debe cumplir una institución de educación musical de alta calidad son los siguientes:

Primero: la enseñanza técnica y estética del arte musical.

Segundo: la creación de un verdadero centro de investigación, de análisis, de inquietud, que dé nacimiento a una genuina escuela de arte nacional.

Tercero: la educación lógica, racional, de un pueblo que apenas inicia su formación artística, y

Cuarto: el mejoramiento social y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada (Valencia, 1932. pp. 1 – 2).

Precisamente con base a estos últimos cuatro puntos, el autor estructura el resto de su escrito deteniéndose minuciosamente en cada uno de ellos.

²⁶ Anotación del autor de la tesis.

8.1 Enseñanza técnica y estética de la música.

Para Valencia la teoría, el solfeo²⁷ y el dictado musical²⁸, constituyen la base fundamental de cualquier tipo de educación musical, por ello deben tener atención preferente considerando el compositor que los métodos que para tal fin se siguen en el Conservatorio son desordenados y anticuados (Valencia, 1932). A su vez afirma que ha sido costumbre del instituto separar el estudio de los dos primeros, algo absurdo para él, ya que toda explicación teórica debe conllevar a la práctica musical en sí misma (Valencia, 1932).

Para el desarrollo de los aspectos rítmicos de los estudiantes, el autor sugiere la adopción de la metodología Dalcroze, ya que según su opinión:

Este método, acogido en muchos países y en muchas escuelas, persigue el desenvolvimiento de las facultades auditivas, inventivas y expresivas del alumno, despierta el sentido de la proporción y explica las complejas cuestiones rítmicas por medio del ejercicio muscular, en sus relaciones con el tiempo y con el espacio (Valencia, 1932. p. 3).

Luego el compositor pasa a hacer una exposición innecesaria de lo que es el canto y cómo debe ser la educación de la voz –en realidad es imposible que eso no lo supieran Uribe Holguín o los profesores de canto del Conservatorio-. Sin embargo, hace una aclaración importante sobre las obras *fundamentales* en la clase de este instrumento, ya que debe ser un “...repertorio que abrace las diferentes etapas sucesivas del arte musical, desde las monodias primitivas hasta las obras modernas” (Valencia, 1932, p. 3). Y también opina que “deben enseñarse los principios de la declamación lírica²⁹, que prepara al estudio de los géneros

²⁷ Entonación correcta de las notas musicales con su respectiva rítmica.

²⁸ Como su nombre lo indica, consiste en *dictar* melodías, ritmos o acordes al estudiante, para que éste los transcriba a la partitura.

²⁹ Se refiere a la preparación que debe tener todo cantante que posea la capacidad de cantar tanto en el estilo del aria –aire, melodía definida desde el punto de vista rítmico. Canción, por llamarlo de un modo entendible-, como en el de la declamación propio del recitativo –estilo cantable intermedio entre la palabra hablada y la palabra cantada- operístico.

vocales de ópera y drama lírico” (Valencia, 1932. p. 3). Y nuevamente se va lanza en ristre contra el Conservatorio afirmando que en esta materia sus resultados han sido deficientes (Valencia, 1932).

Posterior a esto nos encontramos con una sorpresa que defraudaría a quienes consideraban a Antonio María Valencia como el adalid o líder de la causa nacionalista. El compositor afirma sin ambages que en materia de música sacra resulta indispensable la enseñanza del canto gregoriano, la polifonía palestriniana y de las músicas sacras modernas:

Para resumir, estimo que la reforma de la música religiosa debe basarse en los tres puntos siguientes: 1º--enseñanza y práctica del canto gregoriano conforme a los textos revisados y aprobados por la Iglesia; 2º--enseñanza y práctica de la música palestriniana³⁰, y 3º--enseñanza y práctica de la música moderna inspirada en las formas anteriores³¹ (Valencia, 1932. p. 4).

Aunque el autor constantemente acusa al Conservatorio de deficiencia en todos estos aspectos, se hace notar al lector la similitud y proximidad que poco a poco va adquiriendo la propuesta formativo musical de Valencia en relación con la de Uribe Holguín. El autor prosigue afirmando que en la institución dirigida por su rival existe un vacío notorio en este aspecto, así como en el estímulo a la tradición coral que interprete esta música (Valencia, 1932).

³⁰ Se refiere a la polifonía de Giovanni Pier Luigi Da Palestrina (1525 – 1594), considerado uno de los genios de este arte durante la segunda mitad del siglo XVI. El estilo de polifonía que sigue los derroteros de este autor, señalan un nuevo rumbo. Las autoridades eclesiásticas solían quejarse de la complejidad melódica de cada una de las voces que conformaban las composiciones vocales. La crítica más notoria era lo poco entendible del texto, ya que para ellos resultaba prioritario el mensaje bíblico o religioso. Una de las directrices resultantes del Concilio de Trento -1545- fue precisamente hacer que los compositores redujeran la complejidad contrapuntística de sus composiciones en pro de la fácil audición del texto. La obra de Palestrina, así como la de quienes siguieron su estilo, constituyen la resultante de estos cambios. Es la época de la polifonía de la Contrarreforma.

³¹ Durante el siglo XX, algunos compositores como Arvo Pärt (1935), de una u otra forma revivieron este arte con sonoridades y armonías modernas propias de los estilos de la época actual. Precisamente el Réquiem de Valencia, está inspirado en la tradición polifónica.

Luego de esta disertación se encuentran sus ideas sobre la enseñanza instrumental. Inicia con el piano. Nuevamente sigue en su tono de crítica a los resultados ofrecidos por el Conservatorio, y afirma que en este caso el problema radica en la ausencia de un plan de estudios unificado, viéndose obligado cada profesor del instrumento a enseñar según su propio método. Al parecer cuando fue inspector de estudios en ese centro educativo propuso una metodología que inició cambios importantes:

Desde el año pasado rige, en parte, un pensum que presenté, basado en el amplio sistema pedagógico de Franz Liszt: un plan de estudios que sigue el orden cronológico de las composiciones pianísticas, muy útil para que el alumno verifique por sí mismo los sucesivos desarrollos del arte y penetre en las causas y circunstancias que obran en el proceso evolutivo del mismo (Valencia, 1932. p. 5).

Es prácticamente lo mismo que pensaba su rival cuando hablaba sobre la secuencialidad cronológica que debe tener el estudio de los compositores. Para Valencia, la enseñanza pianística debe conllevar a la formación de profesores de este instrumento y a la de concertistas. De cualquier manera, ambos deben también poseer una sólida formación en armonía, contrapunto y composición (Valencia, 1932).

Su exposición continúa haciendo un recorrido breve por el órgano, los instrumentos de arco y los de viento. La constante continúa siendo su tono de crítica a los resultados ofrecidos por el Conservatorio. Se detiene un momento para hacer notar que la problemática radica en la carencia de un plan general de estudios. Según su modo de ver, cada profesor, cada sección de instrumentos sigue su propio sistema de enseñanza sin ningún tipo de unificación. Elogia la calidad del cuerpo docente –el mal gestor es el director de la institución³²- y sugiere que

³² Comentario del autor de la tesis.

con reuniones periódicas podrían llegar a acuerdos y progresivamente concretar un plan unificado de estudios para el plantel (Valencia, 1932).

8.2 Planeación de un verdadero centro de investigación, de análisis, de inquietud, que dé nacimiento a una genuina escuela de arte nacional.

En este apartado, el compositor inicia lamentando la deficiente cultura³³ musical de la población del país, y la poca importancia que en esta sociedad ha merecido la música. Afirma que en gran medida esta dificultad podría superarse gracias a una buena educación en cuanto a historia de la música, la cual “ha de reunir dos condiciones: 1^a—que sea popular, es decir, absolutamente libre para todos, 2^a—que sea un análisis completo de los hombres y de las obras y no una exposición abstracta de la evolución morfológica del arte musical” (Valencia, 1932. p. 11). Esta opinión no resulta del todo acertada, ya que centrarse solamente en el análisis de los compositores y sus obras, descuidando la evolución formal e histórica de los estilos inmersos dentro de un contexto social y político —como debería ser— carece de sentido y no nos ofrecería una comprensión completa del asunto.

Luego continúa su exposición con un tema que nuevamente hubiera decepcionado a Emilio Murillo y a sus áulicos: “Los estudios de armonía y contrapunto son a la composición musical, lo que la ortografía es a la sintaxis, y constituyen el sustentáculo de todo avance por los campos de la creación estética” (Valencia, 1932. p. 11). Respecto a la enseñanza de la armonía, Valencia piensa que es importante historiar su evolución desde la Edad Media hasta nuestros días y debe ubicarse en un punto medio, respetando la tradición, pero sin caer en el exceso de leyes y prohibiciones dogmáticas que conviertan su estudio en algo estéril. En

³³ Valencia estima que cultura musical hace referencia al acervo tradicional artístico centroeuropeo.

pocas palabras, su enseñanza debe ir acorde con la evolución del arte musical (Valencia, 1932).

En su argumentación sobre la enseñanza del contrapunto, nuevamente el músico abraza la tradición musical europea, al afirmar que:

Para conseguir resultados que satisfagan más las exigencias de la época, es muy recomendable el análisis sucinto de los corales³⁴ de Bach y de las obras polimelódicas palestrinianas. Ellas demuestran, irrecusablemente, que la ciencia contrapuntística se reduce a la buena y musical utilización de las llamadas “notas de paso”³⁵. Ese análisis es auxiliar poderoso en la adquisición de aquella ductilidad, aquella elegancia del movimiento melódico, propias de los grandes maestros del contrapunto armónico (Valencia, 1932. P. 12).

Más adelante, el compositor otra vez hace un llamado a erradicar las normas rígidas y anticuadas dentro de la enseñanza de esta materia y de la misma manera indica que es importante ampliarla incluyendo no sólo los modos mayores y menores, sino también los antiguos modos gregorianos³⁶ (Valencia, 1932).

A continuación, Valencia se centra en el asunto de la composición. Achaca al Conservatorio toda responsabilidad en el hecho de que pasados más de veinte años, la institución no haya sido capaz de producir un solo compositor así sea de mediana calidad

³⁴ Debido a las complicaciones de ejecución propias del arte polifónico católico, cuyas obras sólo podían ser interpretadas por cantores expertos, en las iglesias protestantes especialmente la luterana, optaron por acercar los cantos de alabanza a los fieles. De esta manera, tiene auge la tradición del coral, pieza generalmente cantada a cuatro voces, su estructura tiende más bien a la homofonía, es decir, hay una melodía principal y cada una de las voces o melodías, están escritas con muy pocos movimientos rítmicos. Es más, muchos corales tienen sus voces compuestas de una manera isorrítmica. Bach fue el gran maestro del coral, ya que trabajó durante mucho tiempo para la iglesia luterana.

³⁵ Trasladándolo al contexto de la música tonal, si se está dentro de la tonalidad de Do mayor, obviamente se inicia ejecutando ese acorde. Si se transita al cuarto grado de esa tonalidad –Fa mayor-, es probable que se necesite la ayuda de dos notas: re y mi, para llegar a dicho Fa. Pues bien, en este caso, Do y Fa serían notas cordales –porque hacen parte de sus respectivos acordes-. Por su parte, re y mi serían notas de paso que no hacen parte como tal de las dos funciones armónicas en las cuales se mueve la melodía, es decir, tónica y subdominante –Do mayor y Fa mayor-.

³⁶ El uso pleno y absoluto de las dos escalas musicales que para nosotros son familiares –mayor y menor-, data aproximadamente de fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Anteriormente durante la época del canto gregoriano, aunque se conocían sus sonoridades, por razones estéticas y religiosas su uso estaba prohibido. Las sonoridades y escalas aceptadas entonces, obedecían a estructuras diferentes y tenían nombres como modo dórico, frigio, lidio y mixolidio. Eran los llamados modos gregorianos.

desde el punto de vista técnico. La razón para él estriba en la *severidad destructora* con que los maestros del plantel desprecian los trabajos y ejercicios de composición de sus principiantes. Según su criterio, si se reemplazara eso por una *elasticidad inteligente* en donde se le dieran más méritos a la inventiva del estudiante, la situación mejoraría. En este punto se aprecia un Valencia contradictorio. En un apartado anterior se le observa quejándose de la excesiva flexibilidad, blandura y falta de exigencia y rigor, tanto en las admisiones como en los exámenes de finales de ciclo, pero en este punto específico insta precisamente a la flexibilidad en pro del progreso. Algo que sin lugar a dudas, es incoherente.

Acto seguido, el músico realiza su argumentación sobre el tema que tal vez muchos esperaron en su época, el de la música nacional. Por el momento se pasará a otros aspectos tratados por Valencia y se dejará ese asunto para el final del capítulo.

8.3 La educación metódica de un pueblo que apenas inicia su formación artística.

El autor hace mención aquí a la obvia falta de cultura musical de la población colombiana. Para solucionar tal panorama de cosas el músico sugiere reunir esfuerzos para poner más en contacto al público con los procesos educativos y de difusión que en su criterio, el Conservatorio debería liderar. De esta manera, sería importante aprovechar más las clases de historia de la música, los conciertos corales de obras polifónicas y modernas, los conciertos de bandas, órgano, música de cámara, también los conciertos de principiantes o estudiantes y finalmente, los conciertos sinfónicos (Valencia, 1932).

Precisamente, y en relación con los conciertos sinfónicos, Valencia nuevamente la emprende contra el Conservatorio. Afirma que aunque gran parte de los mejores esfuerzos de la institución se han destinado a la configuración de la orquesta del plantel, ésta no se ha convertido en una verdadera sociedad filarmónica, sino en una especie de agrupación elitista

que no ha salido de escenarios como el Teatro Colón y el mismo Conservatorio. Según él, su labor sensibilizadora de acercamiento a sectores populares nunca se ha visto –obviamente en esa época–, y los programas sinfónicos son algunas veces técnicamente superiores al nivel de los músicos (Valencia, 1932). Finaliza esta sección haciendo notar el vacío que además posee el Conservatorio en la formación de directores de orquesta –no existía esta clase según asevera Valencia–, labor que acertadamente considera como fundamental en una institución de educación musical (Valencia, 1932).

8.4 El mejoramiento moral y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada.

Y continúan los ataques al Conservatorio. Valencia evoca a su maestro D'Indy, quien expresaba al iniciar sus clases de estética musical que el artista debe ajustar su vida a los preceptos *Fe, Esperanza y Amor*. En este sentido, juzga el autor, el Conservatorio debería en lo posible procurar un ambiente de fraternidad y amabilidad entre sus integrantes, sean estudiantes, profesores o personal administrativo, asunto que afirma nunca ha sido posible. Realmente en este punto el compositor caleño se muestra bastante ingenuo. En el arte occidental en general, que tiene unas dinámicas individualistas, los divismos y los egos constituyen el diario vivir. Son lógicas propias de un conservatorio o de una academia de artes cualquiera; se vieron y se ven aún hoy en el Conservatorio Nacional, y se han visto siempre históricamente en estos contextos. Es absurdo entonces exigirle a una sola institución el perfeccionamiento moral de los artistas, algo que por lo demás depende de tantísimas circunstancias y más que todo atañe al universo personal y particular de cada individuo.

Finaliza el ensayo tocando el tema de las pésimas condiciones sociales y laborales que siempre han marcado en Colombia al gremio de artistas. Si bien sus críticas insisten en la

necesidad por parte del Conservatorio en ayudar a mejorar esta situación, nuevamente se considera demasiado pretencioso exigirle a una única institución la resolución de tales problemas, en los cuales debe estar involucrada toda la sociedad en general. Como salida al problema Valencia sugiere la sindicalización y agremiación del artista nacional.

8.5 *Música nacional.*

He aquí el tan acalorado debate. Se ha dejado para el final del capítulo por la importancia que ocupa el tema dentro de las concepciones educativas tanto de Valencia como de Uribe Holguín. Para esto iremos un poco atrás en el escrito del músico caleño.

Si bien con ideas de Valencia que se han evocado anteriormente, los áulicos del nacionalismo se hubieran decepcionado, con lo que sigue –si se hubieran tomado realmente el trabajo de leerlo atentamente y de acercarse a sus originales ideas-, lo hubieran abandonado, además de buscar otro *líder*. El concepto acerca de tradición musical propia o foránea, sea este correcto o no –no es la intención del presente trabajo dilucidarlo- es en gran medida el mismo de Uribe Holguín.

Nada haremos aquí copiando arte francés, ruso, italiano o alemán. Sin embargo, de todos ellos necesitamos para ayudarnos a encontrar nuestra personalidad, a escoger los medios expresivos que deben sernos propios. **La tradición nos falta de manera absoluta:** pero podemos suplirla en parte con el estudio y la difusión ordenada de la música universal. La escuela colombiana que forme a los compositores de música nacional, debe iniciarlos con el estudio técnico de las obras musicales de todos los tiempos y lugares: el canto gregoriano, la escuela palestriniana, Corelli, Bach, Mozart, Beethoven: la Francia de Lully, Rameau, Gluck, Saint-Saëns, y Faurè, la de Franck y D’Indy, la impresionista de Debussy; el arte austro-alemán de Wagner y Ricardo Strauss, de Brahms y de Mahler; el italiano de los Rossini, Verdi, Monteverdi,

Puccini y Mascagni; la Rusia innovadora de “los cinco”³⁷ y la bellamente desequilibrada de Stravinsky. El músico colombiano debe penetrar la técnica de antiguos y modernos y elegir las tendencias que más convengan a su temperamento y que puedan desenvolver más armoniosamente sus dotes naturales (Valencia, 1932. p. 15).

Sin embargo, en líneas siguientes, se aparta considerablemente de su rival al expresar, que si bien el arte colombiano debería beber de todas las tendencias sean antiguas o modernas, resulta vital e importante investigar y aproximarse a los cantos y ritmos populares del país, extranjeros o autóctonos. Sugiere asimismo que los autores y músicos dedicados a esta tradición deben ser acogidos con tolerancia y amabilidad en el seno de la primera institución de educación musical de Colombia, algo que según sus palabras, nunca ha sido posible ya que el Conservatorio se ha caracterizado por denigrar siempre de las músicas y músicos populares. Considera Valencia que este podría ser el punto de partida para el florecimiento de procesos investigativos que redunden en la gestación de una escuela musical nacional (Valencia, 1932).

No obstante, vemos aquí nuevamente algo contradictorio en Valencia, ya que tiempo atrás, en una entrevista concedida a Carlos Ariel Gutiérrez y en relación al polémico tema, el compositor caleño expresó en defensa de Uribe Holguín lo siguiente:

El tema de la música nacional se trata a veces entre nosotros de una manera superficial, epidérmica. Los pueblos salvajes tienen el ritmo; los civilizados, el polirritmo³⁸. Nuestra

³⁷ Durante la segunda mitad del siglo XIX frente al dominio hegemónico de la música italiana, francesa y alemana, en forma análoga a como se dio en Colombia y Latinoamérica, surgen tendencias nacionalistas en los demás países. Rusia fue uno de ellos. Existieron aquí varios compositores de este talante, siendo los más importantes Alexander Borodin (1833 – 1887), Modest Mussorgsky (1839 – 1881), Nicolai Rimsky-Korsakov (1844 – 1908), César Cui (1835 – 1918) y Mili Balákirev (1837 – 1910), a quienes se conoce con el nombre de *Grupo de los cinco*. Huelga decir, que igualmente a como ocurrió en Colombia, por rechazo a la tradición de la Europa Central, estos compositores –a excepción de Korsakov- tuvieron por lema el diletantismo y la inspiración innata y autodidacta o empírica.

³⁸ Se podría decir que existen dos rítmicas básicas. La fundada en dos tiempos o pulsos que da origen a los compases de 2 y de 4 tiempos -compases binarios-, y la fundada en tres tiempos o pulsos, que da origen a los compases de tres tiempos y sus derivaciones –compases ternarios, o ritmos de danza-. La mezcla de ambos da origen a compases de amalgama –compases de 5 y 7 tiempos, por ejemplo-. Ahora bien, la superposición simultánea de los dos tipos de rítmicas básicas o incluso de las de amalgama, es lo que se conoce como polirritmia, un recurso muy usado en la música del siglo XX.

llamada “música nacional”, que no pasa de ser una tentativa a la verdadera música nacional, está aún en ese período embrionario del ritmo, sin seguros perfiles. Cuando tengamos una escuela de arte nacional y merced a la divulgación, a las influencias necesarias, a una intensa depuración artística y cuando surjan los hombres geniales –tal como pensaba Uribe Holguín³⁹, para ese entonces tendremos una música dignamente colombiana.

Los triunfos de nuestra “música” de los que se alardea a menudo, no pasan de ser optimismos infundados. Los ritmos indígenas, si típicos, no nos dan una alta categoría artística. **El ritmo del bambuco no es colombiano, como se cree generalmente. En Ecuador, Perú y Venezuela, existe el mismo ritmo musical. En el Scherzo de un cuarteto de Beethoven, encontramos el mismo aire rítmico del bambuco**⁴⁰ (Texto citado en Gómez, 1991. p. 246).

Si el texto de Mario Gómez Vignes –de donde es extraída la cita-, no previniera sobre la autoría de las palabras, cualquier persona familiarizada con el ideario de Uribe Holguín se las atribuiría a él. En dicho fragmento se observa un Antonio María que discurre de la manera en que se hacía a finales del siglo XIX y principios de XX. Habla de pueblos salvajes y civilizados, y de un orden único en que debe caminar el progreso. No es el principal objeto de este trabajo centrarse en eso. El quid del asunto, es preguntarse ¿en qué momento su pensamiento respecto al tema viró haciéndole guiños a los áulicos del nacionalismo? Sus posturas anteriores eran bastante diferentes. Es más, utiliza los mismos ejemplos para desvirtuar el origen autóctono del bambuco y el pasillo. ¿Recuerda el lector la comparación que Uribe Holguín hacía con el cuarteto de Beethoven? ¿Por qué el cambio de postura con el paso del tiempo? Esto podría deberse a dos razones. Todas las personas cambian, o mejor, evolucionan su pensamiento en la medida del tiempo y las experiencias. Lo que se pensaba de joven no es lo mismo que se piensa de adulto, y esto en sí no significa contradecirse. La

³⁹ Aclaración del autor de la tesis.

⁴⁰ El resaltado es del autor de la tesis.

otra causa que también se debe contemplar es oportunismo por parte de Valencia, algo que se examinará más de cerca en el siguiente capítulo.

Pero que sea el mismo Antonio María Valencia quien siga hablando en dicha entrevista:

La mejor tarea que podrían hacer nuestros artistas sería la de dignificar, enaltecer los aires nacionales, no abajarlos hasta volverlos populacheros.

En Colombia don Guillermo Uribe Holguín es un fuerte animador y una selecta capacidad musical. Algunos ven en su música una proyección de Stravinsky y Debussy; pero sus composiciones, como la “Sinfonía del Terruño” desmienten lo superficial de estos conceptos. Lo que sucede es que juzgamos al artista con nuestro propio temperamento, lo cual es un error en arte. Si don Guillermo ha asimilado –no copiado- a los modernistas, no por eso podemos desterrarlo a lo extranjero a perpetuidad. Su personalidad, después de haberse disciplinado en las escuelas clásicas y ultramodernas es hoy hondamente nacionalista. En lo que conozco del maestro Uribe Holguín, veo que explota los aires nacionales dignificados por su indiscutible gusto musical. Su réquiem, el cuarteto con piano y varias de sus obras que he leído me parecen bellísimas. Para juzgar la producción artística de don Guillermo, debemos tener en cuenta que ninguna cultura es espontánea; es ante todo una obra asimiladora. Lo que combate el maestro Uribe, y por eso es combatido, es el desamparo de cierto público hacia la música pura (Texto citado en Gómez, 1991. p. 246).

Por lo anterior se colige que el músico caleño como tantos otros en su época, era partidario de una especie de nacionalismo que adornara sinfónicamente los aires populares del país, fuesen estos o no autóctonos. Algo que es ratificado posteriormente cuando afirma en el diario El Tiempo que:

Si el gobierno quiere sentar las bases de un verdadero nacionalismo artístico, debería crear y vitalizar una comisión científica del folklore colombiano. Esa comisión dispondría de todos los medios de la mecánica moderna, recorrería todo el país, sorprendería al indígena en los

momentos cumbres de su vida individual y colectiva, captaría nítidamente el estado del alma del agro y de su poblador. Delimitaría influencias, acogería las buenas y desecharía las malas y de esta manera los músicos colombianos harían música colombiana, con elementos básicos del medio. Este sería el material primario para crear la música colombiana, que después llegaría a ser un elemento de gran valor universal (Texto citado en Gómez, 1991. p. 247).

En primer lugar, resulta bastante inverosímil y utópica la propuesta teniendo en cuenta el contexto político colombiano, en donde ya hemos escuchado a ambos compositores quejarse del abandono y olvido en que los gobiernos del país siempre han tenido al arte. En segundo lugar, el folclor simplemente es. La calidad la decide cada individuo, es decir, el gusto particular. ¿Cómo sería posible entonces, delimitar las *buenas* de las *malas* influencias?

De manera inhabitual, se cerrará el capítulo con una cita textual. Es tan magistral la exposición que hace Mario Gómez Vignes, que se considera perfecta para cerrar estas líneas:

...Pero nadie, ni Valencia siquiera, caían en la cuenta de que la nacionalidad de una música no radica en sus tonadas ni ritmos sino en una conciencia de conglomerado, de grupo humano con características definidas. Cuando Beethoven o Ravel escribían música, no estaban pendientes de evitar el traicionar su nacionalidad. Eso los tenía sin cuidado. El uno como alemán, y el otro como francés, simplemente escribían música de acuerdo a sus respectivos estros dentro de una tácita conciencia de nacionalidad que no necesariamente radica en los temas autóctonos.

En aquél entonces, se condenaba como extranjerizante todo lo que de manera muy obvia no oliera a bambuco, guabina o pasillo. Y es muy significativo que todo se limitara a estos aires solamente. Nadie hablaba de los ritmos y tonadas de las costas, porque el asunto revestía también ribetes de racismo... Por todas estas razones Uribe Holguín, que escribía cuartetos y sonatas para violín y piano, era considerado extranjerizante, porque en sus obras los aires nacionales no aparecían con el subrayado que los intransigentes nacionalistas hubieran

deseado. Ninguno, en el furor de la defensa de sus principios, quería escuchar más sutilmente y descubrir que lo nacional no estaba en la periferia sino en el concepto (Gómez, 1991. p. 248).

9. CAPÍTULO 6

Análisis comparativo de las dos propuestas. ¿Cuál fue la causa de la rivalidad?

Al llegar a este punto e instruido el lector sobre las dos propuestas de formación musical de ambos compositores, y en consonancia con la ruta metodológica trazada, se procederá a realizar un balance comparativo que por la obviedad de lo estudiado y analizado hasta ahora, será muy breve, pero directo.

Sin más preámbulos, se puede afirmar que de fondo tanto Uribe Holguín como Antonio María Valencia hablaban un mismo idioma. El sustento de las propuestas es exactamente el mismo.

Ambos, tal como se ha visto, eran partidarios de una educación musical sólida fundada en lo académico que no daba lugar al diletantismo, ni a la falta de rigor. Es más, Valencia manifestaba cierto desprecio por la manera rústica en que Emilio Murillo entendía el nacionalismo (Gómez, 1991). Ambos creían firmemente que el escenario idóneo para la formación de músicos era un conservatorio. En cuanto a pensum propiamente dicho, los dos afirmaban que la formación teórica, así como la armonía, el contrapunto y la composición constituían el fundamento ineludible de todo buen músico. Tal vez Valencia iba un poco más allá considerando la clase de dirección orquestal como algo fundamental. La enseñanza de la historia y estética de la música también eran muy importantes para los dos músicos; y los dos caminaban totalmente de la mano en su opinión respecto al conocimiento de los estilos musicales y sus compositores, asegurando que todo músico debe conocer desde el canto gregoriano, pasando por el arte de la polifonía hasta llegar al siglo XX, teniendo conciencia de todos los creadores generalmente considerados como clásicos universales. De igual

manera, ambos compositores siempre mostraron una constante preocupación por varios aspectos: La calidad técnica e interpretativa del músico instrumentista, la formación en apreciación musical del público y la propuesta de una orquesta como mecanismo para solucionar tal problema. Por último, la escasa atención y descuido persistente del estado colombiano en relación con el arte y su enseñanza. Se puede decir con seguridad que ambos hablan de una enseñanza al estilo centroeuropeo.

Sus posturas respecto a la música nacional podríamos dividir las en un antes y un después de la publicación de *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. En un principio Valencia seguía muy de cerca las ideas de Uribe Holguín en el sentido de que *nuestros aires* eran pobres, de mala calidad y sin altura artística. Uribe Holguín a excepción del ritmo, excluía los demás elementos del bambuco y el pasillo de un posible escenario académico y educativo. Valencia, por el contrario, en sus *Breves apuntes* considera que es precisamente su apropiación por parte de la academia el primer paso para una escuela musical nacional. Sin embargo, tanto antes como después continúa afirmando que dichas tonadas son pobres y carentes de valor artístico, haciendo el llamado a los músicos colombianos para dignificarlas vistiéndolas con ropaje sinfónico.

De fondo, podría ser este, el único punto de quiebre entre ambas propuestas. Del resto, son exactamente iguales –de fondo, se insiste-.

Por otro lado, sea que uno u otro tenga razón así sea parcial o no, lo que diferencia a ambas propuestas en realidad es la forma. O mejor, el **cómo** enseñarlo, ya que el **qué** enseñar, se repite, es igual.

Ahora bien, vale la pena formular las siguientes preguntas: ¿Es coherente afirmar que Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín desde el punto de vista ideológico son polos opuestos, ya que uno representa la corriente nacionalista y el otro la corriente académica extranjerizante? ¿Una publicación como la de *Breves apuntes* daría motivos suficientes para un distanciamiento de por vida entre ambos músicos, así exhibiera diferencias de forma y no de fondo? La primera pregunta lleva a un rotundo no, y ya el lector posee suficiente acervo al respecto. El momento en que las huestes del mal entendido nacionalismo anti-extranjerizante, entre los que destacaba Emilio Murillo, lo tomaron como su líder y máximo representante, así como el porqué, no es asunto de la presente tesis, pero en sí es un absurdo de fondo. La segunda pregunta lleva a un sí por respuesta. Indudablemente una publicación de este tipo reunía todos los elementos necesarios para generar una disputa personal entre ambos músicos ya que era un ataque claro y directo a la gestión de Uribe Holguín como director del plantel. Sin embargo, hay que tener en cuenta algo, y es que *Breves apuntes* no es el inicio de una rivalidad. En realidad, su publicación fue la gota que rebosó la copa en unas relaciones que venían deteriorándose desde tiempo atrás. De lo anterior se colige que el ensayo de Valencia no es la causa originaria de la animadversión entre ambos. Las siguientes líneas dan cuenta de lo que sucedió antes de su aparición.

Lo que en realidad estaba en juego, era la dirección del Conservatorio. Creyendo los áulicos del nacionalismo que con un seguidor de ellos al frente del plantel podrían tal vez desterrar cualquier tipo de educación extranjerizante y europea, por el motivo que fuere, tomaron como su adalid de batalla a Antonio María Valencia, quien al parecer en una actitud de ambición se prestó para el juego. En 1931

Un grupo de senadores –varios de ellos vallecaucanos, desde luego- en carta al Ministro de Educación, piden a Valencia como director del Conservatorio Nacional. Un memorial sobre el mismo asunto lo dirigen al Presidente de la República. Por otro conducto, un grupo de intelectuales y artistas independientes de Bogotá, envía idéntica petición al ministro, anunciándoles que preparan una manifestación de apoyo a Valencia (Gómez, 1991. p. 276).

El apoyo al músico caleño, cada vez iba en aumento. Sabedor y consciente de ello, Antonio María Valencia que ya había tenido ciertos roces con Uribe Holguín, presenta renuncia a su cargo en el Conservatorio; tal vez por dichos roces, o tal vez también para planear una estratagema que le permitiera postularse a la dirección del instituto. Tanto Uribe Holguín –quizá para lavarse las manos y librarse de toda responsabilidad- como el mismo ministro, le solicitaron reconsiderar su decisión, asunto que no fue posible. Y precisamente después de su renuncia, vino su postulación al trono en disputa: la codiciada dirección del plantel, que recibió innumerables voces de respaldo y montones de peticiones firmadas. En todas aparecía el nombre de Emilio Murillo (Gómez, 1991).

Por su parte, los defensores de Uribe Holguín también levantaron su voz. En un memorial dirigido al gobierno muchos profesores del Conservatorio que lo respaldaban, expresan:

No comprendemos en qué pueda fundarse dicha petición; qué críticas puedan formularse al director actual. El señor Uribe Holguín, por sus hondos conocimientos, por su entusiasmo nunca decaído, por su consagración, por su **misma posición social**⁴¹, ha sido y es el llamado a regentar el puesto que ocupa... A él se deben los adelantos innegables del instituto, y a él también la creación y el sostenimiento de la orquesta sinfónica, orgullo de la capital. ¿Cómo, al cabo de tantos años de lucha pudiera sustituirse?... Hay, por consiguiente, una deuda de gratitud para con él (Texto citado en Gómez, 1991. p. 278).

⁴¹ El resaltado es del autor de la tesis.

No sobra decir que la *posición social* de Uribe Holguín dio mucho de qué hablar entre sus detractores y se convirtió en más leña que atizara el debate.

Por otro lado, la mayoría de músicos de la Orquesta Sinfónica defendían a Uribe Holguín y en ese año, 1931, ocurrió un incidente bochornoso que da cuenta de la dimensión y de la mezquindad entre ambos bandos. Dentro de la programación de la agrupación se planeaba la ejecución de una obra de Camille Saint - Saëns (1835 – 1921), en la cual Antonio María Valencia sería solista al piano, y el director invitado el compositor colombiano José Rozo Contreras (1894 – 1976). Durante uno de los ensayos en el Teatro Colón, un oboísta se puso de pie y le dijo a Rozo que la orquesta no estaba dispuesta a tocar si Valencia era el solista. Al siguiente ensayo, Uribe Holguín agradeció profundamente a los músicos por tan noble gesto y a Rozo Contreras no le quedó más remedio que comunicar la decisión al músico caleño para no enemistarse con Uribe Holguín (Gómez, 1991). Desde luego, todo este lamentable episodio repercutió aún más en la exacerbación de la disputa. Note el lector que hasta este punto asuntos relacionados estrictamente con la estética musical y la enseñanza del arte, están totalmente fuera de escena.

Para inicios de 1932 algunos de los seguidores de Valencia juegan sus más feroces cartas y se reúnen con el ministro para solicitar que el conservatorio no se cierre –algo que se había anunciado desde el gobierno y la prensa-, pero proponen que siga su marcha con Antonio María en la dirección (Gómez, 1991).

Es en medio de este acalorado ambiente que al parecer, el compositor vallecaucano publica de manera oportunista y estratégica su ensayo.

Al hacer aparición, el escrito fue leído en todo el país dentro de los gremios relacionados con el tema. Fue altamente difundido por los medios y generó una enorme polémica. Los dos protagonistas se vieron cada vez más enfrentados y distanciados, y su campo de batalla fueron las declaraciones y respuestas de ambos en los principales diarios de la capital y del país.

La frase resaltada en negro arriba puede demostrarse, y se colige de una carta que Valencia escribe a su madre en 1932:

La aparición del folleto mío sobre estas cuestiones, ha causado sensación y un profundo desconcierto en Uribe y sus secuaces, que están con él por razones estomacales, pero no por otra causa. El tal Uribe comenzó a defenderse desde ayer por la prensa, pero de una manera tan pobre pero tan infeliz que todo el mundo, hasta algunos de sus amigos lo consideran caído definitivamente. Las cosas han llegado al punto de que si se queda en el Conservatorio es únicamente a causa del segundo apellido, que tan bien sabe explotar, pero moralmente ya no puede rehacerse (Texto citado en Gómez, 1991. p. 293).

No se pone en duda desde luego, que tras la publicación de su escrito hubieran existido claros intereses musicales y educativos y que muchos de sus conceptos en esta materia sean totalmente acertados –de hecho, es la principal fuente para conocer de cerca su pensamiento-. Sin embargo, el momento específico en que hace su aparición tras la andanada de discordias entre ambos bandos, así como su propia confesión a través de esta carta, demuestran ineludiblemente que fue un ataque directo no al Conservatorio sino a la figura de Uribe Holguín. Fue su jugada maestra para definitivamente conseguir la anhelada dirección del plantel. Tal cual como lo expresa el mismo Uribe:

Las críticas no han sido al Conservatorio sino a la Dirección... Profesorado, orquesta, todo bueno; ¿el Director?... Ese sí no es el hombre. Saltan a la vista “los sanos propósitos y elevadas

intenciones” que inspiraron el folleto del señor Valencia (Texto citado en Gómez, 1991. p. 295).

Como se expresó supra, acto seguido, ambos personajes se deshicieron mutuamente en diatribas e invectivas respondiéndose el uno al otro utilizando la prensa para tal fin. Fue una larga contienda, al final bastante aburrida. Contienda en donde los temas explícitamente musicales y educativos de fondo eran prácticamente nulos. Fue una contienda inflexible entre los egos de dos hombres incapaces ambos de ceder un ápice y reconocer la crítica o sus equivocaciones. Fue la contienda entre dos egos empeñados cada uno en demostrar la validez de sus principios. Una contienda absurda en la que ambos se vieron inmersos por asuntos políticos externos y ajenos incluso a ellos. Una contienda que demuestra una vez más que **musical, estética, educativa e ideológicamente hablaban el mismo idioma**, y que lamentablemente esos aspectos políticos y personales fueron la verdadera causa de su encono.

10. CONCLUSIONES

A través del presente trabajo de tesis se ha tratado de realizar un acercamiento a las propuestas de dos compositores y educadores musicales colombianos que dada su importancia, ocuparon un lugar fundamental en la historia de la educación musical del país durante la primera mitad del siglo XX. Al finalizar el recorrido, se pueden destacar los siguientes aspectos:

- A. Bogotá y Colombia en general, a finales del siglo XIX y principios del XX, era un país aislado del resto de Latinoamérica, que evidenciaba atraso en asuntos como la economía, la industria, el comercio, la educación, lo social y lo artístico, enmarcado en una óptica académica. Es decir, un país en mora de entrar en la modernización. En sus aspectos culturales, Bogotá era una ciudad cuyas élites idealizaban demasiado todo lo relacionado con la cultura europea. Por otro lado, producto de la *Regeneración* de Rafael Núñez, aparece la preocupación por la construcción de la nacionalidad, de modo que el debate en torno a la cultura musical nacional con todas las contradicciones y equívocos que ello conllevó, constituyó una de tantas aristas de tal circunstancia.
- B. Aparte de antecedentes débiles como la Sociedad Filarmónica de Conciertos y la Academia Nacional de Música, no existía en la capital de Colombia ni en el resto de la nación una tradición musical académica ni educativa. La labor de Guillermo Uribe Holguín con el Conservatorio Nacional fue un cambio positivo importante hacia la formalización del estudio de la música en el país.
- C. Sin lugar a dudas, en esta época se destacan por su gestión, los compositores Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia como los dos principales

educadores musicales del siglo XX. Haciendo de lado el debate y la polémica, el legado de ambos es incuestionable para el país y sus resultados pueden verse actualmente en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali.

- D. En relación con el debate de las músicas nacionales, lo más destacable es que no existía una unidad de criterios y conceptos en torno al mismo. Cada actor de la discusión hablaba desde sus propios principios e incluso prejuicios. Lo estético en él tuvo relativa importancia, ya que la querrela y la disputa personal fue lo que ocupó en gran medida el lugar principal.
- E. Se puede concluir también que las propuestas de formación musical e ideologías de los protagonistas de este trabajo, de fondo son exactamente iguales. Son propuestas fundadas en la cultura musical centroeuropea de conservatorio, ya que según palabras de ambos, la tradición nos faltaba totalmente y era necesario asimilar lo heredado. Asimismo, son propuestas que varían en la forma. Es decir, el **qué** es sustancialmente el mismo hallándose diferencias en el **cómo**. La única diferencia verdaderamente de fondo encontrada en este trabajo investigativo la constituye el hecho de que Uribe Holguín excluía las músicas andinas de un escenario educativo y musical académico –a excepción de sus elementos rítmicos-. Valencia por el contrario, en sus *Breves apuntes* era partidario de incluirlas en la academia como primer paso hacia la construcción de una escuela nacional. Sin embargo, otrora a la publicación de su escrito pensaba exactamente igual a su colega, e incluso lo defendía. Ambos, siempre consideraron que el folclor colombiano era pobre y carente de nivel artístico, por lo que Antonio María propone revestirlo con ropaje universal sinfónico.

F. Más que por razones verdaderamente ideológicas y musicales, el distanciamiento y enemistad entre ambos músicos se debió a intereses políticos de los seguidores de ambos, quienes los llevaron a un enfrentamiento, que nada tenía de artístico, alrededor de la querrela por la dirección del Conservatorio. En medio de este caldeado ambiente, de una forma estratégica y oportunista, Valencia publica su escrito con claras intenciones musicales y educativas desde luego, pero también como una jugada maestra para derribar a Uribe Holguín de su cargo, objetivo que no logró al menos inmediatamente como tal vez él lo esperaba. Jugada maestra que lo único que consiguió fue ahondar aún más sus diferencias personales, y conducirlos a una animadversión de por vida.

De parte del autor de la tesis, se espera que este ejercicio de lectura haya sido ameno y comprensible, y que, en cuanto a su contenido constituya un modesto pero importante aporte para arrojar nuevas luces sobre este momento de la historia de la educación musical en Colombia.

11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos impresos (libros)

Bermúdez, E & Duque, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Bogotá: Ed Fundación de música Juan Luis Restrepo.

Cortés, J. (1998). *Hacia la formalización de los estudios musicales en Colombia: La Academia Nacional de Música. 1882-1910* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.

Gómez, M. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura.

Henderson, J. (2006). *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias humanas y Económicas.

Uribe, G. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Editorial Voluntad.

Valencia, A. (1932). *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Bogotá: Editorial A. J. Posse.

Documentos impresos (artículos académicos y periódicos)

Berrío, C. (2013). La formación del estado en Colombia y el origen histórico de su debilidad coercitiva. Algunas aproximaciones. *Ciencias sociales y educación* (2), 3.

Cortés, J. (2003). La música Nacional y la colección Mundo al día: notas sobre una polémica. *Ensayos. Historia y teoría del Arte* (8), 8.

Di Pasquale, M. (2011). De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión. *Revista Universum* (26), 1.

Gil, F. (2009). Congresos nacionales de la música, 1936-1937. *Música, cultura y pensamiento* (1), 1.

Laguado, A. (2002). La formación del estado y la nación en Colombia. *Memoria y sociedad* (6), 11.

Uribe, G. (1910). Nuestro Plan. *Revista del Conservatorio* (1), 1.

Uribe, G. (1912). La defensa de una escuela. *Diario El Liberal*.

Documentos electrónicos (Artículos de páginas web)

Banco de la República. (2017). Antonio María Valencia. Recuperado de http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio_Mar%C3%ADa_Valencia

Bermúdez, E. (2016). Un siglo de música en Colombia: ¿Entre Nacionalismo y Universalismo? Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/un-siglo-de-musica-en-colombia-entre-nacionalismo-y-universalismo>

Duque, E & Sánchez, J. (1980). *Guillermo Uribe Holguín*. Compositor. Recuperado de <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=16140>

Merino, M. (2017). ¿Qué es la Historia Intelectual? Recuperado de https://www.academia.edu/33790406/_QU%C3%89_ES_LA_HISTORIA_INTELCTUAL

Villa, C. (29 de enero de 2013). Sonata del olvido: homenaje al maestro Antonio María Valencia. *El país*. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/sonata-del-olvido-homenaje-al-maestro-antonio-maria-valencia.html>