

El afro-colombiano en la educación musical desde la Colonia hasta principios del siglo XX

The afro-Colombian in music education from the Colony to the beginning of XX century

*Por Martha Lucia Barriga Monroy
Docente Universidad Distrital F.J.C.*

Resumen

Desde el siglo XV se inició la migración y esclavización de africanos en España, y de allí fueron traídos a Colombia. Los afro-descendientes conservaron sus prácticas y conocimientos musicales, a través de la educación por encuentro o educación informal, dentro de sus grupos familiares, cofradías y palenques. Como músicos, fueron traídos a América como tamboreros para las batallas y guerras de independencia y posteriormente trabajaron en orquestas. Este grupo no tuvo ningún acceso a la educación musical durante la Colonia ni durante la República, cuando se institucionalizó la educación musical formal a fines del siglo XIX.

Palabras claves: afro-colombiano, tamborero, palenque, educación formal.

Abstract

From the XV century African men were taken in Spain as slaves, and then they were taken to Colombia. They kept their musical knowledge and practices through informal education done in their own family groups and stockade. As musicians, they were taken to America as drum players for the independence battles and wars; then, they worked as orchestra music players. This group did not have any type of access to music education during the Colonial period nor during the XIX century, when formal education was institutionalized.

Key words: afro -Colombian, drum player, stockade, formal education

A Fines del siglo XV se inició la migración de africanos en España y de allí se extendió las Colonias españolas. Miles de africanos se establecieron en Portugal y España antes de la conquista. Después de esto, la trata de negros entre África y España continuó en los siglos siguientes.

Durante los siglos XVI y XVII los ritmos africanos invadieron a Europa y los negros fueron los tamboreros tanto de ejércitos como de grupos de diversión popular. Bart Scarion de Pavia, en su Doctrina militar, obra del siglo XVIII, escribió: El oficio de tambor es oficio bajo y no de honra, de negros y gentes viles. Por esta razón, los conquistadores como Diego Velásquez (1509) traían un afro-descendiente para tocar en sus tropas y lo mismo hizo Hernán Cortés en Méjico. Los negros se distinguieron como jefes y soldados en casi todas las campañas de independencia del Nuevo Mundo; contribuyeron con su talento y aptitudes a las campañas de Simón Bolívar y San Martín, donde no faltaron sus tropas organizadas y disciplinadas. (Herring, 1961), citado por Whitten.

Así se introdujeron los tambores en España y en las colonias hispanoamericanas: no con ínfulas de señor, sino por abajo, con rusticidad, deseos de agradar y de ser tolerados. Los tambores no siempre fueron autoritarios, sino populares. En Europa, la presencia de grandes migraciones de negros (ya fueran esclavos o soldados invasores) se tradujo en la aparición y la popularidad de los tambores y sus ritmos. En los ejércitos, en los folclores y más tarde en las fiestas cortesanías. Así ocurrió en la Edad Media y luego en la música de los siglos XVI y XVII.

El africano que llegó a América sufrió un proceso de ajuste o de homogenización del régimen esclavista, con el fin de emparejar sus costumbres ancestrales. A pesar de esto el africano encontró la manera de conservar muchos aspectos de su cultura dentro de la diversidad de transculturaciones: entremezcló los elementos católicos y espiritistas y los ritos nago a yoruba persistieron notoriamente, junto con otros procedentes de grupos llegados a América.

El africano desarrolló unas fiestas procesionales que combinaba con las festividades que practicaba la iglesia católica, por ejemplo la del corpus christi, en la cual se incorporó con las expresiones musicales, dancísticas, corales y de representación escénica. Las fiestas procesionales no eran ajenas a las que había dejado en África: eran muy variadas: para cosechas, prevención de daños, de conjuros, etc., que podían ser públicas, espectaculares, o secretas. Sin embargo el afro-descendiente conservó sus cantos rituales en América. Se canta en los velorios, a los santos, en bailes, matrimonios, reuniones, natalicios, etc.

A partir de siglo XVI cientos de esclavizados africanos se fugaron de Cartagena de Indias dirigiéndose a las plantaciones aledañas y así para refugiarse en las selvas cenagosas que se encuentran en el interior de Colombia. Entonces se fundaron los Palenques, que resultaron ser sus centros culturales, donde la música era su único consuelo y fortaleza, lugar donde renacieron sus tradiciones, y se empezaron a recuperar los valores espirituales de sus razas (1599 y 1788 Cartagena). De este modo resistieron el yugo español en pueblos fortificados construidos por ellos mismos. En sus ceremonias tenían ritmos o toques de tambor, que acompañaban sus lamentos o canciones y sus danzas o bailes.

El padre Bernardo Merizalde del Carmen, en su Estudio de la Costa Colombiana del Pacífico (1921) afirma que los bailes costeños recuerdan los usados en África: "en ellos se ven con frecuencia toda clase de piruetas y cabriolas; según saltos, curvas y círculos que describen los danzantes, reciben los nombres de caderona agualarga, aguachica, tiguaranda, la madrugada, etc.

Alrededor de cada conjunto de tambores se formó una especie de cofradía a la cual se entraba muchas veces por el contacto familiar o relaciones de compadrazgo. Y casi siempre desde niño, acercándose al grupo de los mayores, aprendiendo de oído, observando y sometiéndose a la crítica severa de los que más saben, constituyéndose en largo aprendizaje¹. Los más jóvenes aprovechaban cualquier ocasión para acercarse a los tambores o en ceremonias menos formales donde se les permitía integrarse al grupo.

¹ Martha Barriga (2005) Historia del tambor africano, Revista *El Artista*.

El período de 1880-1930 fue clave en la conformación de una cultura nacional, a partir de la adopción de una forma dominante de identidad regional-la cultura bogotana-como propuesta de cultura. En este periodo, lo más importante fue la circulación del discurso de legitimación de la burguesía en el contexto conservador y las formas como los sectores populares resistieron a dicha imposición².

Por otra parte, se conoce que dentro del currículo de de música en las escuelas públicas se enseñaban diversas canciones a los niños, tomadas de cancioneros europeos, con contenido claramente racista. Ejemplo de ellas está la canción tomada del cancionero de Carlos Torres (1833-1911), titulada "A mí me gusta lo blanco".

9. - A MI ME GUSTA LO BLANCO. *Rocamera.*

A mi me gusta lo blan-co vi-va lo blan-co
A mi me gusta una er-mi-ta vi-va la er-mi-ta

muera lo ne-gro que lo ne-gro es co-sa tris-te
vi-va el can-te-ro u-ner mi-ta donde su-ben

yo soy a-le-gre yo soy a-le-gre.
con sus o-fren-das los pro-me-se-ros.

10. - MI TAMBORCITO. *Coleman.*

Tan, tan, ton, ton, tan, tan, ton, ton, to-cando mi tambor

ci-to tan, tan, ton, ton, tan, ton, ton, mar-chamos a su com-pés.

Se conoce la canción y juego de niños, "Los cinco negritos", también llamada "Tu amo te va a vendé"

² *Ibíd.*, p. 350-351.

Los Cinco Negritos

So-mos cin-co ne - gri-tos y to-dos jun-tos so-mos her-ma - nos te -
 ne-mos un-na gui-ta - rra y_en e-lla to-dos cin-co to-ca - mos

Lento ad libitum

Hombres Mujeres Hombres
 pe - ro mi-ne - gra man - de se - ñó tu

a tempo, Mujeres Hombres
 a - mo te va_a ven dé pe-ro po' qué pe-ro po' qué po' que

Todos
 vos no sa-bés ba - rré si yo no sé lo voy_a pren - dé si yo no

sé lo voy a' pren - dé si yo no sé lo voy a' pren - dé,

Así mismo, canciones como Duérmete negrito, denotan el arduo trabajo en el campo al cual eran sometidas también las mujeres afro-descendientes.

DUERMETE NEGRITO

Canción tradicional venezolana

E F#m B7
 Duer-me, duer - me ne - gri - to, que tu ma-má e-stá en el

E A7 E F#m
 cam - po, ne-gri - to. Duer-me, duer - me ne - gri - to.

B7 E A7 E A7 E A7
 que tu ma-má e-stá en el cam - po, ne-gri - to, ne-gri - to.

E B7 E
 Te va tra-er co-dor - ri-cas pa-ra tí Te va tra-er ri-ca

B7 E B7
 fru-to pa-ra tí Te va tra-er mu-chas co-sas pa-ra tí

E A7 E A7 E
 Y si ne-gro no se due-rme Vie-ne el dia-blo blan-co y

B7
 zez! Le co-me la pa - ti - ta ahí-ca-pum-ba, ahí-ca - pum-ba, ahí-ca-pum-ba, ahí-ca-

Destacaremos también la obra de un poeta afro-colombiano que vivió en Bogotá a fines del siglo XIX y principios del XX. Se trata de Candelario Obeso (1840-1884) Según el investigador Triana y Antorveza,³ Obeso no sólo fue notable por

³ Humberto Triana y Antorveza (1997) *Léxico documentado para la historia del negro en América*, Tomo I, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica.

su saber, sentir y escribir, sino también porque elevó a categoría literaria el habla de sus coterráneos de la costa colombiana y de los bogas del río Magdalena.

Obeso se destacó como educador, novelista, militar, comediógrafo, traductor, y autor de gramáticas de lenguas extranjeras. Tradujo Otelo de Shakespeare, y las Nociones de táctica de infantería, de caballería y de artillería. Poeta romántico que fue incluido en la Lira Nueva, dos años después de muerto, al lado de los poetas noveles colombianos que traían un nuevo mensaje poético.

Este poeta afro-colombiano conocía muy bien tanto las costumbres y tradiciones de las gentes costeñas, como la diversidad y abundancia de la naturaleza de la región. En 1866 viajó a Bogotá a estudiar en el Colegio Militar. En 1867, ingresó a la Universidad Nacional, y aunque no obtuvo título académico, llegó a ser maestro y poeta de mucho talento. En 1871 publicó varias poesías en hojas sueltas volantes.

En 1873 trabajó en las revistas y periódicos literarios más importantes de Bogotá. Escribía poemas, artículos de costumbres y tradiciones, entre otras cosas. Ganó fama literaria con su poema Cantos populares de mi tierra, los cuales publicó en 1877 en un volumen pequeño y sencillo. Dicha obra estaba integrada por 16 poemas más una versión en prosa. Entre ellos se encontraba la conocida Canción del boga ausente.⁴

Canción Del Boga Ausente

Qué trijte que ejtá la noche,
la noche qué trijte ejtá:
no hay en er cielo una ejtreya...
Remá! remá!

La negra re mi arma mía,
mientras yo brego en la má,
bañao en suró por eya,
¿Qué hará? ¿qué hará?
Tar vej por su zambo amáo
doriente sujpirará,
o tar vej ni me recuecda...
Yorá, yorá!

La j'embras son como toro
lo rejta tierra ejgracia;
con acte se saca er peje
der má, der má!...

⁴ Ver Anexo 8 del Archivo de documentos para el estudio de la Historia de la Educación Musical en Bogotá; y escuchar el poema en el link:

http://www.youtube.com/watch?v=lgmhq_ToD2A

Con acte s'abranda er gierro,

se roma la mapaná;...
cojtante y ficmej la penaj;
no hay má, no hay má!
Qué ejcura que ejtá la noche;
la noche qué ejcura ejtá;
asina ejcura ej l'ausencia...
Bogá! bogá!..

Según el investigador Antorveza, a pesar de sus cualidades y del valor de su obra, Obeso encontró en Bogotá la arrogancia blanca y la ciudad deshumanizada y fría. Su obra es importante por estimarse como una precursora auténtica y legítima de la poesía negrista, que tuvo auge durante la primera mitad del siglo XX.



Obeso logró también la fusión de lo culto y lo popular dentro de las métricas de arte menor y arte mayor. Su tema más célebre, La canción del boga ausente, dedicada a Miguel Antonio Caro y a Rufino José Cuervo, "se convierte en el eco profundo y triste de la raza negra."⁵

Precisamente inspirado en este poema de Candelario Obeso, escrito a fines de siglo XIX, el músico caleño Antonio María Valencia (1902-1952) escribiría posteriormente, el 20 de marzo de 1937, su última obra coral profana, La canción del boga ausente. Es una composición breve para cuarteto vocal, coro mixto a capella y maracas, cuyo subtítulo es el de Polifonía y polirritmia vocal.

En general, la educación musical formal en Bogotá estableció fronteras musicales territoriales muy cerradas, excluyendo del currículo a la propia música cuyas raíces fueron tanto indígenas como africanas, y limitándose exclusivamente al aprendizaje de la música extranjera, en gran parte europea. No se tuvo en cuenta la necesidad del individuo ni del medio bogotano.

En el período 1880-1920, se afirmó lo popular en forma negativa, como lo sucio, inmoral y peligroso; y lo blanco, limpio, refinado y culto se afirmó en forma positiva, como la propuesta político-cultural del ciudadano bogotano de la época,

⁵ Triana y Antorverza, Op. Cit. P. 394.

modelo que tenía que seguir todo el país. Por la misma razón, la música popular se afirmó en forma negativa, no considerándose como música culta, inspiradora de las buenas maneras y prácticas de urbanidad; ni la que el intelectual blanco, educado y culto debía cultivar; y mucho menos como la propuesta político-educativa, digna de tenerse en cuenta, incluyéndola en los planes de estudio de las instituciones de educación formal.

Los grupos populares representaron todo lo contrario a la propuesta político-cultural de la época. Por ello, lo negro, lo indígena y lo mestizo, debía hacerse invisible, o por lo menos aparecer sin ninguna representación real en la cultura oficial, y por supuesto el elemento indígena, negro y mestizo, se invisibilizó y se silenció también en el currículo de educación musical.

Por esta razón, la influencia negra en el cancionero popular de Bogotá, permanece aún oculta. Tenemos una que otra muestra de su presencia, por ejemplo en la Canción del boga ausente, poema de Candelario Obeso; y de su negación implícita en alguna canción escolar que se enseñaba a los niños, como por ejemplo en la letra de la canción A mí me gusta lo blanco, de Rocamora. Pero falta aún descubrir muchas canciones que están aún ocultas o perdidas, labor difícil, pero reto interesante para la investigación en la educación musical.

Se consideraba que los grupos populares no practicaban la urbanidad, eran inmorales, groseros e ignorantes. En consecuencia también su música debió marginarse de la educación musical formal. Así, la educación musical también fue parte del discurso clasista y racista en la sociedad bogotana, como elemento que conformó la identidad nacional.

De 60 músicos que trabajaron en Bogotá a fines del siglo XIX y principios del XX, conocimos a 2 afro-colombianos que aportaron a la educación musical como profesores de piano: Honorio Alarcón, y Manuel Ezequiel de la Hoz⁶.

Honorio Alarcón (1859-1920) Nacido en Santa Marta. Recibió las primeras lecciones de su padre, pianista. Su familia lo envió a Europa, donde en 1881 ingresó al Conservatorio de París, En 1883, se trasladó al Conservatorio de Leipzig, donde estudió piano, armonía, composición y contrapunto.

Regresó a Colombia en 1886, y a su llegada fue nombrado director general de Bandas nacionales. Se desempeñó como profesor de piano en clases particulares, y de contrapunto y fuga en la Academia Nacional de música en 1889. Compuso algunas obras para piano, una de ellas dedicadas al pianista y apreciado amigo, Eliseo Hernández, la cual fue publicada en Arte Nuevo, una hoja de Album. Fue director de ésta, entre 1905 y 1909, con algunas interrupciones.

⁶ Martha Barriga (2005) La educación musical en Bogotá 1880-1920, tesis doctoral Rudecolombia.



Según comentarios de prensa, se le consideró un verdadero virtuoso del piano. Eximio pianista éste, en verdad, a quien en el transcurso de veinticuatro años, nadie ha podido arrebatarse el cetro que en alto lleva con la modestia ingénita en quien vale mucho, pero también con el orgullo propio en quien sabe que sabe y que sólo en círculos excelsos de Arte muy avanzado podrá hallar competidores capaces de medirse con él⁷.

Según nos informa el mismo periódico, el maestro Alarcón vivía en una hermosa casa en la Calle 12 No. 277⁸, la cual habitó durante muchos años. En un vestíbulo amplio y lujoso, adornado por grandes plantas y enormes lunas de Venecia, ostentaba en el extremo occidental su piano de cola, negro e imponente.

Manuel Ezequiel de la Hoz (1885-1976) Nació en Barranquilla el 24 de julio de 1885. Cursó estudios elementales en su ciudad natal y estudios secundarios en Bogotá en el Colegio Americano. Se inició en la Academia Nacional de música. Ingresó al Conservatorio nacional de música, donde fue alumno de piano de Andrés Martínez Montoya; y de teoría, solfeo y armonía de Santos Cifuentes. En 1909 fue nombrado profesor de piano superior, cátedra que tuvo corto tiempo, porque se fue a Alemania, donde estudió 4 años en El Real Conservatorio de Leipzig, y obtuvo el grado superior de pianista en 1913. De regreso se radicó en Barranquilla, donde fundó la Academia de Música del Atlántico en 1914, y de la que fue director durante 17 años. Junto con su esposa, también pianista, enseñaron piano a casi tres generaciones de barranquilleros.

La educación musical formal en Bogotá estableció fronteras musicales territoriales muy cerradas, excluyendo del currículo a la propia música cuyas raíces fueron tanto indígenas como africanas. Las canciones compuestas por afro-descendientes e indígenas durante el período 1880-1920, aún son desconocidas y no fueron incluidas en los cancioneros para la enseñanza musical de los niños en la escuela formal. Por el contrario se conocen algunas canciones tomadas del cancionero español, cuyo mensaje es claramente racista. Por otra

⁷ (1915) *El Gráfico*, "Entrevistas de El Gráfico con el Maestro Alarcón, Bogotá, abril 17 (A.B.L.A.A.)

⁸ dirección tomada del *Directorio general de Bogotá 1893*, P. 83

parte, las canciones conocidas por la tradición oral expresan el sufrimiento y la invisibilización al cual fue sometido el afro-descendiente durante la Colonia y la república en Colombia. Sin embargo se conocen dos destacados pianistas y pedagogos musicales afro-colombianos, que aportaron a la enseñanza instrumental durante el período 1880-1920, en el cual se institucionalizó la educación formal en Bogotá. Así mismo conocimos a Candelario Obeso, destacado literato y pedagogo afro-colombiano que vivió en Bogotá por la misma época y que aportó con su obra al conocimiento tanto de las costumbres como de las tradiciones de las gentes costeñas.

En consecuencia, la investigación en el campo de las artes presenta aún muchos vacíos en cuanto al aporte afro-colombiano a la enseñanza musical de las canciones infantiles, instrumentos y poesía, entre otros.

Bibliografía

- Barriga, Monroy Martha Lucía, La educación musical en Bogotá 1880-1920, tesis doctoral Rudecolombia, 2005.
- _____ La historia del tambor africano y su legado en el mundo, Revista El Artista, de investigaciones en música, artes plásticas y visuales, escénicas, danzarias y literarias, 2004
- El Gráfico, "Entrevistas de El Gráfico con el Maestro Alarcón, Bogotá, abril 17 (A.B.L.A.A., 1915
- Legaspi de Arizmendi, Canciones de América Latina, Editorial Casa de las Américas, 1981
- Triana y Antorveza, Humberto Léxico documentado para la historia del negro en América, Tomo I, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica, 1997.

Martha Lucía Barriga Monroy

marthabarriga@hotmail.com

Investigadora bogotana, Doctora en Historia de la Educación Latinoamericana, RUDECOLOMBIA, UPTC. Tesis: *La educación musical en Bogotá 1880-1920*.

Máster en Educación Musical de Tokyo Gakugei Daigaku (Universidad de Arte y Ciencias de Tokyo), Japón. Tesis: *Piano teaching in Japan. A survey of piano methods for beginners*.

Pianista, Universidad Nacional de Colombia.

Licenciada en inglés Francés, Universidad Pedagógica Nacional.

Se ha desempeñado como profesora de música, piano, investigación, historia del arte en la modernidad y postmodernidad, historia de la música universal y colombiana, gramática, inglés, francés, y japonés.

Becaria de MOMBUSHO (ministerio de educación japonés) para la realización de estudios de Maestría en educación musical. Profesora invitada por la AECI (Agencia Española de cooperación internacional) a la Universidad de León, departamento de música, en el programa INTERCAMPUS. Ponente en el 50 CIA (congreso internacional de americanistas) en la Universidad de Varsovia, Polonia.

Vinculada a la Universidad Distrital FJC, como profesora de la Licenciatura en Educación artística.