

Egberto Bermúdez

ebermudezc@unal.edu.co

Ens.hist.teor.art

Bermúdez, Egberto, “Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 24, pp. 114-133.

RESUMEN

Este trabajo presenta la trayectoria vital y profesional del intelectual e investigador musical colombiano Andrés Pardo Tovar como parte esencial del desarrollo de la investigación musicológica en Colombia dentro del marco ideológico, político y cultural colombiano entre los años 1940 y 70. A través del análisis de sus textos, enfatiza además su papel fundacional en el establecimiento de la moderna práctica musicológica en el país.

PALABRAS CLAVE

Andrés Pardo Tovar, Colombia, musicología, historia cultural.

TITLE

Andrés Pardo Tovar (1911-72) and Colombia's Musicological Tradition

ABSTRACT

This article presents the vital and professional trajectory of Colombian intellectual and music researcher Andrés Pardo Tovar, as an essential part in the development of musicological research in Colombia within the ideological, political and cultural framework of the decades between 1940 and 1970. Analyzing his works, it also stresses his foundational role in the establishment of modern musicological practice in Colombia.

KEY WORDS

Andrés Pardo Tovar, Colombia, musicology, cultural history.

Afiliación institucional

Profesor Titular
Universidad Nacional de Colombia
Bogotá

Realizó estudios de Musicología e Interpretación de Música Antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Fundador y director del grupo Canto, especializado en el repertorio español y latinoamericano del periodo colonial. En 1992, junto con Juan Luis Restrepo, estableció la Fundación de Música. Fue presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta el 2001.

Recibido julio 10 de 2012

Aceptado noviembre 5 de 2012

Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia¹

Egberto Bermúdez

Andrés Pardo Tovar nació en Bogotá en 1911 dentro de una familia de la élite, emparentada con importantes figuras públicas de la ciudad. Por un lado, sus dos tíos abuelos, paterno y materno respectivamente, José María Cordovéz Moure (1835-1918) y Pedro María Ibáñez (1854-1919) fueron reconocidos cronistas de la ciudad, y el primero de ellos pertenecía a una familia de músicos aficionados. Por otro lado, lo unían lazos familiares con sobresalientes protagonistas de la vida musical local, como Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1836-1887), músico y compositor aficionado, autor del primer recuento histórico sobre la música en Colombia y Teresa Tanco Cordovéz (1859-1945), pianista, compositora y una de las figuras más prominentes de la actividad cultural promovida por la alta sociedad de la ciudad². De acuerdo con un temprano recuento autobiográfico, Pardo Tovar estudió en el Colegio del Rosario y después de iniciarse musicalmente con el pianista, pedagogo musical y director coral

¹ Versiones preliminares de este trabajo fueron presentadas en la *IV Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte “Alberto Urdaneta”*. La obra crítica de Eugenio Barney Cabrera, Bogotá-Cali, septiembre 2010, y en el *Encuentro Nacional de Investigación y Desarrollo, ENID 2012*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 29-31 de agosto 2012.

² José M. Restrepo Saenz, Raimundo Rivas et al., *Genealogías de Santafé de Bogotá*, Bogotá: Grupo de Investigaciones Genealógicas José M. Restrepo Saenz, c. 2007, VII, p. 41 e Iván Restrepo Jaramillo, *Genealogías de Antioquia y Colombia* <<http://gw.geneanet.org/ivanrepo>>. José M. Cordovéz Moure y su padre Manuel Antonio fueron miembros fundadores y violinistas de la Sociedad Filarmónica establecida en Bogotá en 1847. Ver Ellie Anne Duque, “La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá a finales del siglo XIX”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 3, (1996), pp. 73-92.

Antonio Varela (1903-¿?), en 1927 ingresa al Conservatorio de Música pero poco después se retira convencido de que “el anticuado sistema de esa institución no le iba a ser provechoso”³.

En esos años dirigía el Conservatorio Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) y regresa al país el pianista y compositor Antonio María Valencia (1904-52) quien se había formado en la Schola Cantorum de París, la misma institución en que Uribe Holguín había adquirido los conceptos básicos que pretendió aplicar desde que regresó al país y asumió la dirección de la Academia Nacional de Música convirtiéndola en Conservatorio a fines de 1910⁴. Sin embargo, los resultados de este proceso no eran notorios y un gran agotamiento caracterizaba dicha institución. Valencia, nombrado inspector de sus programas de estudio en 1930, colabora con Uribe Holguín pero pronto entra a formar parte de la lucha de poder entre el director y Gustavo Santos (1892-1967), intelectual y escritor perteneciente al poderoso clan político de *El Tiempo*, el periódico de mayor circulación e influencia en la opinión política del país y quien también había sido —brevemente— alumno de piano en la misma Schola Cantorum de París⁵. Ante una mejor opción en su ciudad natal, Valencia abandona Bogotá y el Conservatorio, y en Cali se convierte en el primer director del Conservatorio que hoy lleva su nombre. En esos mismos años —1932-1935— Pardo Tovar entra a formar parte de la familia del pianista al casarse con su hermana, Soledad Valencia Zamorano. En esos años el ambiente musical de la capital celebra la actuación de solistas de la talla de los pianistas Claudio Arrau (1903-1991), Ignaz Friedman (1882-1948) y Armando Palacios (1909-1974), violinistas como Efreim Zimbalist (1889/1890-1985), Leopold Premyslav (1884/85-1952), el panameño Alfredo de St. Malo (1898-1984) y violoncelistas como Bogumil Sykora (1884-1953). En lo doméstico, muere Andrés Martínez Montoya (1869-1933), el colaborador más eficaz de Uribe Holguín, y regresan al país otras dos importantes figuras musicales, el director de banda y compositor José Rozo Contreras (1884-1976), quien dirigiría la Banda Sinfónica, y Guillermo Espinosa (1905-90), director de orquesta que asumiría la dirección de la Orquesta Sinfónica (la orquesta del Conservatorio rebautizada) y que posteriormente sería la figura clave que incrustó a Colombia en el Panamericanismo musical⁶. Varios elementos

³ Otto Mayer-Serra, “Pardo Tovar, Andrés”, *Música y músicos de Latinoamérica*, México: Editorial Atlante, 1947, II, pp. 741-42. Sobre Varela, ver Mayer Serra, II, p. 1026.

⁴ Varios aspectos de este proceso son tratados por Jaime Cortés, “Una lectura a la Revista del Conservatorio (1910-11) en su centenario”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 20, (2011), pp. 105-54 y por Egberto Bermúdez, “Santos Cifuentes: Vida y Obra”, *Santos Cifuentes. Albores Musicales. Trozo sinfónico*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Centro de Documentación Musical, 2012, en prensa.

⁵ No contamos todavía con una semblanza de Santos y su educación artística y musical pero sabemos que vivió en París con su hermano Eduardo y viajó por Alemania e Italia entre 1909 y 1915, cuando regresa al país. Ver Fernando Gil Araque, “Congresos musicales de Música 1936-37”, *Música, cultura y pensamiento*, I, 1, (2009), p. 16, n2.

⁶ Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, Bogotá: 1941, pp. 184-85. Sobre el Panamericanismo y la música ver mi trabajo “Panamericanismo a contratiempo: Musicología en

novedosos se añaden a la transformación del medio musical en este momento: la aparición de la radio, la publicación de partituras y la irrupción de la música popular y la industria fonográfica. También se implementó por primera vez, cuenta Uribe Holguín, la subvención de los conciertos de música académica a través del obsequio de localidades⁷.

En términos educativos, los resultados de la “Revolución en Marcha” (1934-1938), el programa de la primera presidencia de Alfonso López Pumarejo (1886-1959) son incuestionables, ya que entre 1934-1936, por ejemplo, se cuadruplicó el presupuesto nacional en educación⁸. No obstante, a pesar del beneplácito con que fue recibida en los medios artísticos la creación de la Dirección Nacional de Bellas Artes —y en esto tiene razón Uribe Holguín—, esta se hizo con nombre propio, el de Gustavo Santos⁹. Las ideas de Santos, que en forma muy personal reunía el populismo con un perfil aristocrático, había recibido apoyo público de intelectuales como Luis E. Nieto Caballero (LENC) y, en el caso del mismo Uribe Holguín, también las veía como halagüeñas para el Conservatorio, en especial por la posibilidad de contar con un buen presupuesto y con el obvio favor de la prensa¹⁰.

Sin embargo, en su informe de julio de 1936 como Director Nacional de Bellas Artes —reproducido en *El Tiempo*, el periódico de propiedad de su familia—, Santos en forma directa y descarnada denuncia la existencia de unas instituciones artísticas que “no cumplen una labor social”, cuyo trabajo llama “lujo peligroso” y que caracteriza como dominadas por la mediocridad, la ignorancia, vegetativas como “hongos”, sin conexión con “nuestras necesidades y nuestra realidad” y con un personal “envenenado por lamentables pasiones”. Para finalizar, a los medios musicales y artísticos de la ciudad los considera diletantes y dominados por la pedantería y el esnobismo¹¹. A comienzos de 1937 Santos insistía en la necesidad de una transformación radical para las instituciones educativas en el terreno de las artes, esperanzas que veía encarnadas en los nuevos directores por él nombrados; Valencia para el Conservatorio y el caricaturista e ilustrador Alberto Arango (1897-1941) para la Escuela de Bellas Artes¹². Sin embargo, el duro enfrentamiento de Valencia con los representantes de

Colombia, 1950-70”, en Coriun Aharonian (ed.), *Música, Musicología y colonialismo*, Montevideo: Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”, 2011, pp. 101-158. Sobre Guillermo Espinosa ver Indiana University, Jacobs School of Music, Latin American Music Center, Guillermo Espinosa Collection, <<http://music.indiana.edu/lamc/collections/espinosa-collection/index.shtml>>.

⁷ Holguín, p. 205.

⁸ James D. Henderson, *Modernization in Colombia: The Laureano Gómez Years, 1889-1965*, Gainesville (FL): The University Press of Florida, 2001, p. 229.

⁹ Uribe Holguín, p. 187.

¹⁰ LENC, “La cultura artística”, *El Tiempo*, 25 de julio de 1935, p. 5 y Uribe Holguín, pp. 188-89.

¹¹ “El informe del Director Nacional de Bellas Artes sobre sus actividades”, *El Tiempo*, 27 de enero de 1937, p. 17.

¹² “Entrevista. Gustavo Santos”, *El Tiempo*, 27 de enero de 1937, p. 17.



FIGURA 1. Conservatorio de Música, Bogotá, c.1936. De izq. a der. entre otros: José Rozo Contreras, Isabel Farreras de Pedraza, Gustavo Santos, Antonio María Valencia, Lucía Pérez, Soledad Valencia de Pardo Tovar, José Tomás Posada, Gustavo Escobar Larrazábal, Leopoldo Carreño, , Elvira de Escobar, Jerónimo Velasco, José I. Perdomo Escobar, Octavio Quiñones Pardo? y Andrés Pardo Tovar. José Rozo Contreras, *Memorias de un músico de Bochalema*, Cúcuta: Biblioteca de Autores Nortesantandereanos, 1960, p. 116.

las antiguas estructuras y del statu quo, liderados por Uribe Holguín, se replica entre Arango y el escultor español Ramón Barba (1892-1964) culminando con un incidente público que motiva la renuncia de ambos¹³. Pardo Tovar, a la sazón secretario de Valencia, sale con él del Conservatorio en 1937 (figura 1). Como secretario había formado parte de la nueva planta del Conservatorio durante su corta estadía en la dirección. Lo sucede en ese cargo José I. Perdomo Escobar (1917-1981), quien en 1938, a instancias de Francisco Curt Lange (1903-1997), publica su “Esbozo de historia de la música en Colombia”, el primer intento de historia de la música en Colombia, con resultados no muy diferentes a los de sus antecesores pero compilado a la vista de importantes fuentes musicales¹⁴. Santos había también abandonado la Dirección de Bellas Artes y una vez nombrado como nuevo alcalde de la ciudad presidió las celebraciones de su Cuarto Centenario de fundación (1538-1938) que incluyó

¹³ Norma Velásquez Garcés, “Reflexiones en torno a la vida y a la obra de Alberto Arango Uribe”, *Alberto Arango 1897-1941*, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero/Banco de la República, 1988, pp. 33-34.

¹⁴ José I. Perdomo E., “Esbozo histórico sobre la música colombiana”, *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, (1938), pp. 387-570.

la realización del Festival Ibero-Americano de Música y la publicación del volumen IV del *Boletín Latino-Americano de Música* que incluyó el ensayo mencionado¹⁵.

La literatura y las artes plásticas, en función de su relación con la cultura nacional, constituyeron la preocupación de las primeras publicaciones de Pardo Tovar. Sus primeros trabajos musicales significativos se publicaron en las revistas *Vida* de Bogotá y *Micro* de Medellín¹⁶. En la primera publicación, entre 1941 y 1942, abordó temas como la música indígena y popular latinoamericana y aspectos de la actividad de compositores colombianos¹⁷. En uno de esos artículos, Pardo Tovar menciona por primera vez la tesis de la procedencia americana de la zarabanda que una década más tarde —en 1952— sería introducida a la discusión musicológica por Robert Stevenson¹⁸. *Micro*, por su parte, inició su publicación en Medellín en 1943, y Pardo Tovar se desempeñó en ella como redactor y corresponsal en la capital. *Micro* constituyó el único experimento exitoso de una publicación periódica destinada a la música popular y a la radiodifusión en nuestro país.

En el primero de sus artículos, “El folk-lore en Colombia”, Pardo Tovar resalta el interés creciente en aquel momento por los estudios sobre la cultura vernácula y la apropiación del término ‘folklore’ en ellos. Trata además —desafortunadamente en forma infructuosa— de establecer la diferencia entre el arte nacional que ya se hallaba inmerso en la ideología nacionalista, la industrialización y los medios de comunicación (que llama popular) y el arte raizal campesino (para el cual adopta el término ‘folklórico’). Sin embargo, un importante aporte de este corto trabajo es una propuesta de regionalización que rompe con los moldes ya aceptados y optaba por una perspectiva cultural (figuras 2 y 3), diferenciando claramente las regiones indígenas (Guajira y Amazonía) y los Llanos orientales y la Orinoquía, y separando la órbita de influencia de las culturas andinas del sur (Nariño y parte del Putumayo). Por otra parte unía la costas Pacífica y Atlántica, los dos Santanderes, Cauca, Huila y la

¹⁵ Ver Egberto Bermúdez, “La investigación musical y la Universidad Nacional de Colombia”, *Miradas a la Universidad*, 3, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Divulgación Cultural, 2007, pp. 7-83. Para las observaciones de Uribe Holguín sobre este evento, ver *Vida*, pp. 229-35.

¹⁶ Para una bibliografía completa aunque no exhaustiva de sus obras ver Robert Stevenson, “Andrés Pardo Tovar (1911-72): In memoriam”, *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 8, (1972), p. 133-35. Ver también Carmen Ortega Ricaurte, “Contribución a la bibliografía de la música en Colombia”, *UN. Revista de la dirección de divulgación Cultural*, 12, (agosto 1973), pp. 91-92, 97, 106, 114-18, 128 y 227.

¹⁷ J. I. Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963, p. 408.

¹⁸ J. I. Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945, p. 247. Los artículos citados en esta edición de la historia de Perdomo son: “El folklore musical americano”, *Vida*, 40, (1941), p. 36, y “La música indígena en América”, *Vida*, 39, (1941), p. 41 y “Perfil y aventura de los compositores colombianos”, *Vida*, 42, (1942), p. 26. Para la polémica sobre el origen de la zarabanda ver R. Stevenson, “The first dated mention of the Sarabande”, *Journal of the American Musicological Society*, 5, 1, (Spring 1952), pp. 29-31.

EL FOLK-LORE EN COLOMBIA

EL FOLK-LORE EN COLOMBIA

Por Andrés Pardo Tovar

COINCIDE armonicamente la aparición de la revista "MICRO", en su segunda época, con una etapa de inquietudes de honda raíz anglosajona nacionalista, de la cual son índices muy expresivos algunas iniciativas oficiales y particulares, que suponen ya una preocupación fundamental por el alma colectiva del pueblo colombiano, en sus aspectos folk-lórico, popular y artístico propiamente dicho.

Circa-critibundome a ciertos casos particulares, citaré aquí las siguientes realizaciones que responden a este afán de conocer lo propio y de analizarlo a base de técnicas universales: la instalación de la Comisión Nacional de Folk-lore, adscrita a la sección de Cultura popular del Ministerio de Educación, y que al presente se ocupa en examinar y clasificar un vastísimo archivo documental elaborado mediante encuestas realizadas por el magisterio de las distintas regiones del país; los profundos estudios realizados por el arquitecto José María González Concha en la ciudad de Cartagena, trabajo de proposiciones grandiosas en que se demuestra cómo técnica y estéticamente nuestra arquitectura colonial, siendo más original que la mexicana o la peruana, es estrictamente funcional y constituye por ende la base más firme para la iniciación de un ciclo de estilos arquitectónicos propios; la fundación en Bogotá, de la Academia de Música "Escuela Larrazabal", que incluye de preferencia, en sus estudios instrumentales y vocales, las obras de los compositores colombianos, esmeradas previamente con un criterio estético noblemente objetado y, finalmente, las labores silenciosas pero feroces de la Comisión de Estudios Artísticos del Cuartito patino colombiano, que impulsada por especialistas y con sede en la capital, viene estructurando una serie de tesis fundamentales para la comprensión del panorama artístico de nuestro pueblo y para la orientación definitiva de su espíritu creador.

Bajo este signo propicio, la revista MICRO abre esta sección permanente que aspira a reflejar, no solamente las opiniones personales y las investigaciones del que suscribe, sino también la labor conjunta de cuantos compatriotas se ocupan en la actualidad en el examen estético y científico de este vastísimo campo de la cultura de nuestro pueblo.

Concepto y delimitación del folk-lore.

Ocurre con las palabras de reciente acuñación un fenómeno académico de frecuente comprobación: la ampliación excesiva de sus significados a campos que de suyo no están implicados en su definición. Así sucede con la expresión "folk-lore", inventada por el arquelogo inglés William J. Thoms y empleada por vez primera en la revista *The Athenaeum* de Londres el 22 de agosto de 1896 en un artículo en que dicho investigador invitaba a recoger y seleccionar los documentos de la antigua literatura popular de Inglaterra.

De entonces acá, y con mayor o menor propiedad, el término viene empleándose en todas aquellas investigaciones literarias, plásticas y musicales que atañen a la cultura vernácula de un pueblo o de una raza, siempre y cuando que los documentos de estudio procedan de la entraña misma del pueblo, vale decir, que pertenecan a la órbita estricta de lo popular.

Lo popular y lo folk-lórico.

Pero es aquí mismo donde surge la primera dificultad y aparece el equívoco inicial, porque habiéndose ya definido el folk-lore como una ciencia derivada de la arquelología, de la antropología y de la etnología, y limitándose su objeto a lo que el pueblo conserva vivo, pero siempre y cuando que presente una antigüedad arqueológica resulta que también todo lo folk-lórico es popular y, a la inversa, no todo lo popular puede ser objeto de lo folk-lórico.

Mitos, leyendas, danzas, canciones, costumbres, oficios, instrumentos cuyos orígenes se remontan a la prehistoria de un pueblo, son el objeto de las ciencias folk-lóricas.

Todas las manifestaciones artísticas, usos, oficios y costumbres de un pueblo, espontáneas y colectivas si, como tradicionales, entrarían entonces dentro del campo de lo meramente popular.

Dos ejemplos tomados de nuestra realidad colombiana aclararán esta diferencia fundamental:

a) *Dentro del campo musical.* Las melodías contruidas sobre la escala pentafona, empleadas todavía por nuestros indios de Tierradentro (Cauca), son folk-lóricas, en tanto que nuestros ritmos de bambuco son simplemente populares, en cuanto resultantes de tres aportes: melodías andaluzas, ritmos negroides de procedencia africana y fondo nostálgico de la raza aborigen;

b) *Dentro del campo de la plástica.* La cerámica hoyacense, en cuanto supervi-

entia de una industria aborigen, es folk-lórica; la industria familiar de tejidos de lana, en las poblaciones del norte de Cundinamarca, es simplemente popular, por el hecho de carecer de antecedentes en nuestra historia indígena.

Íntil insistir sobre este punto, que es realidad en estrictamente técnico. El título de esta sección —*Arte vernáculo*— resulta en cambio una expresión alternativa que comprende tanto las manifestaciones folk-lóricas como las populares. En posesión de una expresión flexible que coincide con la intención total de nuestro propósito, vamos ahora de dibujar un breve panorama del arte vernáculo colombiano, tal y como nos presenta en la actualidad.

El arte vernáculo en Colombia.

Agotar el inventario descriptivo de las manifestaciones folk-lóricas de un pueblo es tarea vana, a más de imposible. Mejor meditar brevemente en torno a ciertas expresiones colectivas del sentimiento popular, estudiar algunas formas características y adaptarnos al clima de lo vernáculo llevando la mirada por el mapa pintoresco de la nacionalidad, recibiendo animado en que discurren tres razas y dialogan el valle y la montaña, la selva y el río, la ciudad y el desierto.

Mapa folk-lórico del país.

A efecto de delimitar las zonas geográficas del folk-lore colombiano, podrían establecerse aquí las siguientes divisiones de nuestro territorio, atendiendo a sus respectivas climas espirituales: a) Las costas del Atlántico y del Pacífico, en que predomina el elemento rítmico insinuado por el mar y por la psicología negra; b) Las cuencas hidrográficas del Cauca y del Magdalena, del Atrato y del Patía, zonas fluviales en que subsiste la psicología nómada de los primitivos, pero complicada con un imborrable complejo de nostalgia; c) El macizo de las montañas antioqueñas, en donde se madura rápidamente una cultura de tipo autóctono gracias a la fusión de varias razas en un pueblo de caracteres homogéneos; d) La zona del altiplano andino, que abarca las provincias centrales de Cundinamarca y Boyacá, en donde sobrevive la psicología abigélica, cuyos indios de malicia y de orgullo, que constituyen el substrato del alma popular, se mezclan con los matices de la raza; e) El Tolima y el Huila, territorios en donde mejor se perciben los acentos del alma rústica, sensual, abandonada y liviana que, mitológica; f) La región del noroeste colombiano, con sus dos Santandereos, en que predomina el sentido heroico de la vida y en que a lo jarambano se une el sentido de lo trágico caudillesco; g) Las grandes llanadas orientales, única zona colombiana en que el concepto dissociado de la existencia —penetración total del hombre por el paisaje— supera en absoluto al apolíneo; y, finalmente, h) Las llanuras y altiplanos de Nariño, en que se asila un pueblo reconstruido y soñado, cuya psicología nos presenta muchas de las características espirituales de la Galicia española: sanidad, introspección, melancolía, predominio de las sensu-



FIGURA 2. Andrés Pardo Tovar, 'El folk-lore en Colombia', *Micro*, 1944, p. 19. Medellín, Universidad EAFIT, Centro Cultural-Biblioteca, "Luis Echavarría Villegas", Sala de Patrimonio Documental.

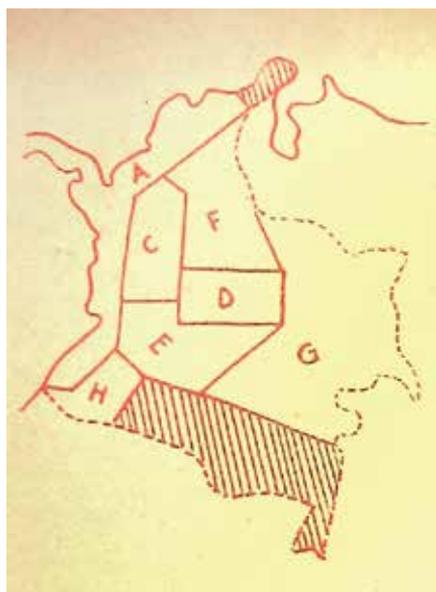


FIGURA 3. A la izquierda, Andrés Pardo Tovar, 'El folk-lore en Colombia', *Micro*, 1944, p. 20, detalle. Medellín, Universidad EAFIT, Centro Cultural-Biblioteca, "Luis Echavarría Villegas", Sala de Patrimonio Documental.

FIGURA 4. En las dos páginas siguientes, Andrés Pardo Tovar, 'Canción de Cuna Boyacense', *Micro*, mayo de 1949.

porción sur del Tolima y su porción norte con Antioquia y la zona cafetera¹⁹. Otros de sus trabajos de *Micro* giran alrededor de la copla, con una visión sociológica que propende por la interdisciplinariedad, citando la confluencia de lo lingüístico con lo psicológico, que además sugiere abordajes a nivel regional²⁰. Como compositor, su *Canción de cuna boyacense*, para cinco voces *a capella*, basada en un tema tradicional de Villa de Leyva (figura 4) apareció en la misma revista en mayo de 1949²¹.

Sin embargo, el más importante de estos artículos —para nuestros propósitos— es el dedicado al organista y compositor Daniel Zamudio (1887-1952), una figura paradigmática del entorno de los músicos profesionales bogotanos, de familia de músicos, formado como organista en el ambiente de la iglesia y luego músico, compositor y profesional en áreas tan disímiles como la actividad coral, la opereta y la zarzuela, y la fundación y gestión de instituciones musicales en varias ciudades del país²². Se trataba sin duda de una figura antitética a la de Uribe Holguín o Gustavo Santos y aun el mismo Valencia, y era claro para Pardo Tovar el hecho de que su trabajo sobre Zamudio reivindicaba a los profesionales de la música provenientes de las capas medianas y bajas de nuestra sociedad.

¹⁹ Andrés Pardo Tovar, "El folk-lore de Colombia", *Micro*, 52, (julio 1943), pp. 19-20.

²⁰ Andrés Pardo Tovar, "El paisaje en la copla colombiana", *Micro*, 54, (nov. 1943), p. 21.

²¹ *Micro*, 60, (mayo de 1949), s.p.

²² Andrés Pardo Tovar, "La vida ignorada y fecunda de Daniel Zamudio", *Micro*, 55, (diciembre 1943), pp. 22-23 y 32.

CANCION DE CUNA BOYACENSE

INSPIRADA EN UN TEMA INDIGENA RECOGIDO EN LA VILLA DE LEIVA

— POR ANDRES PARDO TOVAR —

Andante semplice

Bocce chiusa

Bocce chiusa

Poco più lento e molto cantabile

Rall. molto

pp

pp

Piu vivo ma teneramente.

Bocce chiusa

Bocce chiusa

au.rea.la.das de con.dor
 en.re.da.do se que.do
 son po.san.do len.ta.men.te ca.ba.lli.fos de co.lor
 el can.tar que dul.ce.men.te en la no.che flo.re.cio

pp *Meno mosso*
 Roll...

pp Poco piu lento.
 Duer.me ni.ño pe.que.ñi.lo que la no.che vie.me yá
 A tu cu.na si.e.res bue.no u.no es.tre.la ba.ja.ra
 que la no.che vie.me yá
 u.na es.tre.la ba.ja.ra

pp *Animato*
 que el vien.to te a.rru.la.ra,
 un ar.can.gel ve.la.ra. (Bocca chiusa)
 Duer.me pron.to mo.co.si.to que el vien.to te a.rru.la.ra,
 Duer.me pron.to que tu sue.ño un ar.can.gel ve.la.ra. (Bocca chiusa)

Duer.me pron.to mo.co.si.to que te a.rru.la.ra,
 Duer.me pronto que tu sue.ño dul.ce ve.la.ra.
 Roll... *A tempo*
 Roll... *A tempo*

Pardo Tovar destaca, “por su enfoque técnico”, la labor precursora del trabajo “El folklore musical en Colombia” de Zamudio, presentado en el Congreso Musical de Ibagué de 1936, uno de los logros exhibidos por Santos durante su dirección. Dicho ensayo —muy seguramente a instancias de Pardo Tovar— se publicó por primera vez por entregas en *Micro* en los años 1943-1944²³. Este trabajo de Zamudio se complementa con las obras sobre música tradicional y popular colombiana que durante los años treinta el pianista y compositor curazaleño, naturalizado en Barranquilla, Emirto de Lima (1890-1972) había publicado por primera vez en importantes revistas internacionales, los cuales, junto con otros textos de conferencias y artículos varios son agrupados en 1942 en un volumen editado a su costa²⁴. La mirada de De Lima también es técnica y se concentra en la música popular y en especial en los procesos de tránsito entre la tradicional y aquella, de los que fue testigo presencial.

A finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, Pardo Tovar se concentra en sus actividades radiofónicas con un corto viaje a México, antes de 1947, relacionado con este mismo tema (figura 5)²⁵. Sus actividades de esta época incluyeron además las de profesor de historia de la música y apreciación musical en el prestigioso Liceo Nacional de Zipaquirá, según recuerda Gabriel García Márquez, uno de sus alumnos²⁶. Los años cincuenta son —para nosotros— los más opacos de su carrera. Sabemos apenas de sus actividades de formación de público a través de conferencias, cursos y programas radiales y de un artículo sobre Antonio M. Valencia aparecido en las *Hojas de cultura popular colombiana*, una revista cultural y artística en donde se refleja el carácter confuso del nacionalismo cultural colombiano durante el régimen del general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975). Pardo Tovar sigue publicando en la revista *Vida*, esta vez sobre temas orientados a lo histórico y literario. En 1954 la Compañía Colombiana de Seguros, entidad que la publicaba, como parte de la celebración de sus ochenta años de fundación encarga a Pardo Tovar la realización de un ciclo mensual de emisiones diarias sobre la historia de la canción colombiana, retransmitido por tres importantes emisoras de la ciudad²⁷.

Después de la violencia política desatada por la restauración conservadora de 1946, el “Bogotazo” (insurrección popular) de abril de 1948, el régimen militar de Rojas Pinilla y la

²³ Pardo Tovar, “Los problemas de la cultura musical en Colombia (II)”, *Revista Musical Chilena*, XIII, 65 (mayo-junio 1959), p. 51. El ensayo de Zamudio no se publicaría en una sola entrega sino hasta 1949, “El folklore musical en Colombia, suplemento”, *Revista de las Indias*, 14) mayo-junio 1949).

²⁴ Emirto de Lima, *Folklore Colombiano*, Barranquilla: Ed. del autor, 1942. Sobre De Lima ver Ellie Anne Duque, “Introducción” en *Emirto de Lima. Obras para piano*, Bogotá: Fundación de Música, 2001.

²⁵ Mayer Serra, “Pardo Tovar”, p. 742.

²⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Bogotá: Norma, 2002, pp. 242-43.

²⁷ “Ochenta años de canciones”, *El Tiempo*, 1 de octubre de 1954, p. 11. Las emisoras eran la Nueva Granada, Radio Continental y la emisora cultural HJCK.



FIGURA 5. Andrés Pardo Tovar y Agustín Lara, México, DF, 1947. Colección María Teresa Pardo.

Junta Militar que lo sucedió, la llegada al poder del Frente Nacional en 1959 genera optimismo, a pesar de ser el pacto de repartición del poder entre los partidos tradicionales, con una democracia restringida y eliminación de la oposición. Alberto Lleras Camargo era su presidente ideal, tal vez el político más experimentado en su relación con los Estados Unidos y quien, después de haber dejado su cargo como secretario de la OEA en 1954, se establece de nuevo en Colombia. Todavía durante su mandato en la OEA, en 1953, el director de orquesta Guillermo Espinosa fue nombrado en la dirección de la División de Música de la Unión Panamericana. Poco después, otro colombiano, Guillermo Nannetti Cárdenas, ministro de Educación de Santos en 1941, diplomático en los Estados Unidos en 1943 y vinculado a la Unesco en 1949, llega en 1955 a la jefatura del Departamento de Educación de la misma institución y desempeña un papel fundamental en los planes de formulación de un programa

cultural conjunto para América Latina²⁸. Así Colombia quedaba situada en óptima posición para el desarrollo de la musicología y del movimiento de nuevos compositores en la región, puntales de la acción musical del panamericanismo.

En esa coyuntura, en 1958, Pardo Tovar retoma el hilo musical de sus escritos con una contribución técnica sobre la formación de escalas pentafónicas en el *Boletín Interamericano de Música* de la Unión Panamericana. Un año después aporta tres artículos a la *Revista Musical Chilena* que constituyen el germen de *La cultura musical en Colombia*, su trabajo más importante, publicado en 1966 como parte de la *Historia Extensa de Colombia*, un intento por abrir otra brecha historiográfica que sirviera de alternativa al proyecto canónico de historia nacional propuesto por la Academia Colombiana de Historia, de la cual la obra de Perdomo Escobar formó parte. Aceptando la existencia de una labor investigativa en el país, Pardo Tovar la caracteriza como aislada, incomprendida y sin remuneración²⁹. Reconoce la musicología como una de las especialidades en las que se debe expandir la vida musical del país a través de la investigación. Indica que es necesario formar especialistas para la programación radial, la crítica musical, la enseñanza de la apreciación musical y de la historia de la música, y la consiguiente formación de públicos por medio de programas de extensión³⁰. Además recalca la importancia del método musicológico citando el *Précis de Musicologie* y en especial la insistencia de Chailley en su prólogo, en el trabajo musicológico que parte de fuentes originales³¹. Ese mismo año materializa estas ideas con su intento de instalación de la disciplina musicológica en la más importante institución musical del país con la creación del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, Cedefim, dentro del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional. A comienzos de octubre de 1959 se realiza bajo su dirección el primer viaje de campo investigativo del recién creado Instituto, y a comienzos del mes siguiente este era ampliamente reseñado en *El Tiempo*, el periódico de mayor circulación del país³².

En esos años Pardo Tovar propone varias hipótesis como piezas fundamentales en la reconstrucción histórica de las tradiciones musicales del país. En el caso de las indígenas, es partidario de estudiar su continuidad hasta nuestros días, es decir, desde una mirada histórica a las tradiciones indígenas vivas. Para ejemplificar estructuras e instrumentos se apoya en

²⁸ “La Unión Panamericana formula un programa para la América Latina”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1955, p. 20.

²⁹ Andrés Pardo Tovar, “Los problemas de la cultura musical en Colombia” (I), *Revista Musical Chilena*, XIII, 64, (marzo-abril 1959), p. 61.

³⁰ Pardo Tovar, “Los problemas de la cultura musical en Colombia” (III), *Revista Musical Chilena*, XIII, 66, (julio-agosto 1959), pp. 67-68, 70 y 72.

³¹ Pardo Tovar, “Los problemas”, III, p. 67 y Jacques Chailley, “Avant Propos”, en J. Chailley (ed.), *Précis de Musicologie*, Paris: PUF, 1958, p. ix.

³² Pardo Tovar, “Una excursión folklórica del Chocó”, *El Tiempo. Lecturas Dominicales*, 8 de noviembre de 1959, pp. 1-2 y Fabio González Zuleta, “Preludio con los indios Chocoes”, pp. 1 y 4.

los trabajos analíticos que sus alumnos realizaron con fuentes grabadas por ellos mismos y por la expedición de Brian Moser y Donald Tayler de 1960-1961, publicadas poco después por el British Institute of Recorded Sound (BIRS) de la cual quedaron copias depositadas en el Instituto Colombiano de Antropología³³. Estas grabaciones, análisis y transcripciones constituyen el primer intento de consolidación de los estudios sobre música indígena en Colombia, que construyen sobre lo ya aportado por los estudios de los misioneros capuchinos Francisco de Iguadala y Marcelino de Castellvi y el franciscano Alberto de Cartagena³⁴. Por otra parte, en cuanto a la tradición musical colonial, Pardo Tovar sugiere el estudio de las supervivencias de estructuras musicales coloniales en la música campesina, como las que había revelado Zamudio en su estudio de 1936³⁵. En ambos casos su horizonte es latinoamericano y no local, enfoque que plasma en su obra de 1966 con amplias referencias a fuentes históricas y etnográficas, y con la inclusión de cronologías sobre aspectos de la historia política, social y cultural latinoamericana, española y universal.

En sus trabajos posteriores a la fundación del CEDEFIM prevalece una posición sociológica sobre el estudio de la música que se preocupa por el alejamiento existente, en países como Colombia, entre las masas populares y las actividades musicales, clamando por su democratización e inclusión en los planes de educación pública³⁶. En otros escritos, su visión sobre la etnomusicología en nuestro medio llama a asumir una posición independiente pero procurando la “adaptación de métodos y sistemas de análisis e investigación a nuestra propia realidad”³⁷. Su interés era profesionalizar la disciplina sin desconocer las implicaciones sociales del conocimiento ya construido, apropiándose de él e ingresando a la tradición musicológica internacional. Pardo Tovar conocía esa tradición y estaba —como lo demuestra en sus escritos— muy actualizado en cuanto al estado del arte de la disciplina. En 1963, en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, insiste en que, en el caso de países como Colombia, el esfuerzo investigativo debe estar vinculado “a la realidad social” e insta a alejarse de una posición “simplemente intelectualista o puramente estética”³⁸. Pardo Tovar introdujo la inquietud sobre la investigación musical entre los profesores y alumnos

³³ Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, Bogotá: Ed. Lerner, 1966, Historia Extensa de Colombia, XX, 6, pp. 29-30 y Donald Tayler, *The music of some Indian Tribes of Colombia. The music collections of the Anglo-Colombian Recording Expedition, 1960-61 (Moser-Tayler Collection)*, London: BIRS, 1972, 3 LPs y folleto.

³⁴ Bermúdez, “La investigación musical”, pp. 51-67.

³⁵ Pardo Tovar, *La cultura*, pp. 58-59.

³⁶ Andrés Pardo Tovar, “La música como factor de cohesión social”, *Boletín Interamericano de Música*, 21, (enero de 1961), p. 5.

³⁷ Andrés Pardo Tovar, “Etnomusicología y folklore”, *Boletín Interamericano de Música*, 32, (noviembre de 1962), p. 10.

³⁸ Andrés Pardo Tovar, “Música del pueblo. La Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología”, *Boletín Interamericano de Música*, 37, (septiembre de 1962), p. 9.



FIGURA 6. Jesús Pinzón Urrea y Andrés Pardo Tovar, Bogotá, c. 1966. Universidad Nacional, Conservatorio de Música, colección fotográfica.

de composición del Conservatorio de Música. Los primeros trabajos del nuevo centro se publicaron entre 1960 y 1961, y allí ya se aprecia la participación de profesores y alumnos en los viajes de recolección de materiales, así como en su análisis y publicación. Fabio González Zuleta (1920-2011) y Jesús Pinzón Urrea (n. 1928), profesor y alumno de composición, respectivamente, son los autores de las transcripciones musicales de varios de los trabajos del CEDEFIM en aquellos años, al igual que Blas Emilio Atehortúa (n. 1933), otro de los alumnos de composición, quien contribuye con otros unos años después (figura 6)³⁹.

En los mismos años —1961 y 1962— otro protagonista de esta historia, Guillermo Abadía (1912-2010), publica en el *Boletín de la Radiotelevisora Nacional* bajo el título de “Divulgaciones folclóricas” una serie de artículos que serían una nueva formulación de las ideas de sus anteriores escritos publicados en la revista *Cromos* de 1943-1944 con respecto a la música tradicional colombiana. La música y los instrumentos musicales son la adición al núcleo anterior constituido por la definición, prescriptiva y de intención canónica, de sus “danzas tipo” (con su conjunto instrumental y vestuario específicos), con una visión que asociaba a las regiones con sus géneros musicales más representativos⁴⁰. Para ilustrar estos artículos, Abadía incluye el mismo tipo de fotografías que había usado en *Cromos*, es decir, tomas de bailarines profesionales ataviados de campesinos en un contexto escenográfico, que varias fotos hacen evidente y en donde se observan micrófonos y cámaras de televisión⁴¹. Esta publicación se superpone a otra de Manuel Zapata Olivella (1920-2004) iniciada un par de años antes; sin embargo, los canales elegidos para su difusión les proporcionaron diferente suerte. La radio y el *Boletín de la Radiotelevisora Nacional* resultaron mucho más efectivos que el erudito *Boletín Cultural y Bibliográfico* de la Biblioteca Luis Ángel Arango; fue así como obtuvieron más arraigo los textos de Abadía, quien además comenzaba en ese momento a enseñar en la Universidad Nacional. Allí se encontraría con el grupo liderado por Pardo Tovar, pero de inmediato se pondría de manifiesto la colisión de métodos y de conceptos que aflora en las mismas páginas del *Boletín de Programas*. En el mismo número

³⁹ Andrés Pardo Tovar, *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM, 1960; Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y Melódica del Folklore Chocoano*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM, 1961; Andrés Pardo Tovar, ‘Proyecciones sociológicas del folklore musical’, *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, Washington: Unión Panamericana/Secretaría General OEA, 1965, pp. 109-17 y Luis Carlos Espinosa y Jesús Pinzón Urrea, ‘La heterofonía en la música de los indios Cunas del Darién’, *id.*, pp. 119-29.

⁴⁰ Guillermo Abadía, “El bambuco”, *Boletín de Programas. Radiotelevisora Nacional de Colombia*, XX, 203, (julio 1961), pp. 9-16; “El bambuco II”, XX, 204, (agosto 1961), pp. 17-23; “El galeón”, XX, 205, (septiembre 1961), pp. 2024 y 92; “Las guabinas”, XX, 206, (octubre 1961), pp. 14-19; “La cumbia”, XX, 207, (noviembre 1961), pp. 17-22; “El currulao”, XXI, 210, (marzo 1962), pp. 1-6. Para la referencia a los artículos de 1943-1944 ver “Bambuco”, *Boletín*, p. 12; “Las guabinas”, p. 16; “El currulao”, p. 2; *La cumbia*, p. 17. Estos artículos son reproducidos por De Greiff y Feferbaum (eds.), pp. 351-87.

⁴¹ Guillermo Abadía, *El currulao*, p. 3; *La guabinas*, p. 19, y *La cumbia*, p. 22.

en que Abadía concluye su serie sobre bailes, Pardo Tovar lanza otra con el título de “Léxico Musical” abundante en definiciones técnicas y en ejemplos musicales⁴². Tres años más tarde, cuando en la misma publicación Abadía inicia otra serie denominada “Adiciones al vocabulario folclórico colombiano”, en el número siguiente Pardo Tovar responde con su “Diccionario de Musicología y Etnomusicología”, una nueva serie que al igual que su “Léxico Musical” ponía el acento en lo técnico, en la notación musical, en la información bibliográfica actualizada en el contexto latinoamericano e incluye transcripciones de música tradicional colombiana extraídas de las monografías publicadas por el CEDEFIM⁴³. Además, Pardo Tovar trata de innovar conceptualmente y crear rupturas con el uso de la terminología vigente y, por ejemplo, emplea el concepto —prestado de Uribe Holguín— de “sentimiento popular” para referirse al nacionalismo de los compositores de música popular, reservando la categoría de nacionalismo para la música académica⁴⁴.

Los trabajos que Robert Stevenson publica en 1962 a partir de su corta estadía en Bogotá, estudiando los documentos del archivo de la catedral, constituyen el punto de partida para el estudio de la música del periodo renacentista y barroco en Colombia. Estos proporcionan el sustento documental faltante a los datos incluidos en el *Esbozo* de Perdomo Escobar desde 1938⁴⁵. En 1964, retirado ya, o en proceso de retiro de la Universidad Nacional, Pardo Tovar los traduce y publica en Cali inaugurando así las publicaciones del Departamento de Investigaciones Folklóricas del Instituto Popular de Cultura de aquella ciudad. Hay un aporte significativo en esta publicación, pues incluye un tercer texto, presentado por Stevenson en una reunión de la Music Library Association en Washington en 1961, adonde también concurre Pardo Tovar. Se trata de un texto sintético sobre sus hallazgos en Bogotá que añade a los dos anteriores detalles como el de la idea de ‘decadencia’ de la actividad musical en el momento de la independencia, que más tarde ha servido de pretexto para la apología y añoranza de lo hispánico y colonial⁴⁶.

⁴² Andrés Pardo Tovar, “Léxico musical”, *Boletín de Programas...*, XXI, 210, (marzo 1962), pp. 11-13.

⁴³ Guillermo Abadía, “Adiciones al vocabulario folclórico colombiano”, *Boletín de Programas. Instituto Nacional de Radio y Televisión*, XII, 224, (noviembre 1965), pp. 41-45 y Andrés Pardo Tovar, “Diccionario de Musicología y Etnomusicología”, *Boletín de Programas. Instituto Nacional de Radio y Televisión*, XII, 227, (mayo 1966), pp. 36-41. Aquí se citan transcripciones de los trabajos del CEDEFIM sobre el Chocó a propósito de la voz ‘alabado’, pp. 38-40.

⁴⁴ Pardo Tovar, *La cultura...*, pp. 276-84.

⁴⁵ Robert Stevenson, “The Bogotá Music Archive”, *Journal of the American Musicological Society*, 15, 3, (1962), pp. 292-315; “Colonial Music in Colombia”, *The Americas*, 19, 2, (October 1962), pp. 121-36, este último traducido al castellano y publicado en la *Revista Musical Chilena*, 16, 81-82 (julio-diciembre 1962), pp. 153-71.

⁴⁶ Robert Stevenson, “Una histórica comunicación” en A. Pardo Tovar (ed.), *La música colonial en Colombia*, Cali: Instituto Popular de Cultura, 1964, pp. 5-9. Ver también Pardo Tovar, *La cultura*, pp. 409-11.



FIGURA 7. Andrés Pardo Tovar, c. 1966.

En 1965, después de alejarse de la Universidad Nacional el año anterior, Pardo Tovar retoma los temas estéticos relacionados con la nueva música y la composición contemporánea y se vincula a la Universidad de América⁴⁷. Su salida de la Universidad Nacional debió darse a finales del primer semestre de 1964, pues ya en septiembre de ese año crea el Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folclore en la Universidad de América, insti-

⁴⁷ Andrés Pardo Tovar, “Estéticas y técnicas en la música contemporánea”, *Boletín Interamericano de Música*, 46-7, (marzo-mayo de 1965), pp. 3-9 y Horacio Rodríguez Plata, “La poesía popular y sus orígenes. Una obra de síntesis”, *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 31 de octubre de 1965, p. 6.

tución que publicaría su obra sobre la poesía popular en Colombia un año después (figura 7)⁴⁸. Es también un momento de profunda crisis personal, a raíz de una tragedia familiar. Su nombramiento en 1969 como Director de la Radio Nacional, en donde, entre otros muchos proyectos, intenta revitalizar el *Boletín de Programas*, aviva los últimos años de su vida.

En otro trabajo hemos examinado los intentos de hacer musicología y etnomusicología en el crispado clima político de los años sesenta en Colombia. El país y su dirigencia se sitúan claramente como puntales del accionar de los Estados Unidos en Latinoamérica, líderes en la lucha ideológica anticomunista, receptores de una inmensa ayuda militar y claves en la expansión de la Alianza para el Progreso. También Colombia fue uno de los actores estelares de la expulsión de Cuba de la OEA, objeto privilegiado de la gran inversión académica de las grandes fundaciones y la Comisión Fullbright y terreno de experimentación para los Cuerpos de Paz. Con el surgimiento de las guerrillas colombianas en esos años se abren varios frentes de debate, confusos y muy polarizados, que con la muerte del sociólogo y sacerdote Camilo Torres (1929-1966) en 1966, agudizan este proceso que trae cambios de gran significado en términos académicos y sociales en de la Universidad Nacional⁴⁹.

Ante la polarización y el rechazo visceral a todo lo norteamericano, Pardo Tovar opta por una posición equilibrada que reitera en su artículo de 1962 sobre las metodologías musicológicas y etnomusicológicas, en el que describe cómo deberían usarse en nuestro medio. Allí sugiere —como ya lo hemos mencionado— una ‘adaptación’⁵⁰. Una posición semejante toma Orlando Fals Borda (1925-2008), el adalid de la búsqueda —usando sus palabras— de “una ciencia propia” en contra del “colonialismo” académico e intelectual. Fals Borda no propone abandonar la “comunidad internacional de científicos” sino, por el contrario, aportar a ella a través de “macizos estudios [...] impecables trabajos de investigación [...] como resultado de metódica organización [...] y madurez conceptual”; en resumen proponía “alcanzar dentro de mundo de la ciencia [...] dignidad y autoridad propias”⁵¹.

Pardo Tovar no tenía una formación musicológica profesional —cómo ninguno de sus contemporáneos— y en consecuencia sus metodologías y posiciones investigativas no pueden eludir el escrutinio disciplinar. Sin embargo, su conocimiento de la bibliografía y de la tradición musicológica lo pone muy por encima de sus pares en el intento de instalar dicha disciplina en la Universidad Nacional y en el país. Sin embargo, la coyuntura de crispación y polarización que caracterizó el debate académico y político en la Universidad en ese momento hace que Pardo Tovar abandone su proyecto y se imponga en su lugar una posición extremista y vociferante, muy alejada de cualquier tradición académica, ejemplificada en

⁴⁸ Pardo Tovar, *La cultura*, p. 36 y *La poesía popular en Colombia y sus orígenes españoles*, Bogotá: Universidad de América/Tercer Mundo, 1966.

⁴⁹ Bermúdez, “Panamericanismo”, pp. 129-43.

⁵⁰ Pardo Tovar, “Etnomusicología y folklore”, p. 10.

⁵¹ Orlando Fals Borda, *Ciencia propia y colonialismo intelectual*, Bogotá: Punta de Lanza, 1973, p. 81.

la obra de Abadía, y que tuvo mucho impacto en una comunidad universitaria, ávida de información y nuevos materiales sobre la música colombiana. Sin embargo, dicha posición no contaba con las herramientas y métodos adecuados que le permitieran conocer la historia y la realidad de la música de indígenas, campesinos, grupos marginales y otros sectores sociales que eran el foco de interés de los debates de aquel momento. El mencionado enfrentamiento de Pardo Tovar con Abadía conduce al alejamiento del primero de la Universidad Nacional en 1964, y con ello la pérdida de la oportunidad de institucionalizar la investigación musical en ella, que solo se lograría más tarde, a finales de la década de los setenta, con la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes que coincide con el retiro de Abadía de la Universidad⁵². Por esa razón, hoy —a un siglo de su nacimiento, cuarenta años de su muerte y casi cincuenta de su alejamiento de la Universidad— es conveniente reflexionar sobre Pardo Tovar y su labor fundacional, en particular cuando una vez más nos enfrentamos —a través de la inminente apertura de la Maestría en Musicología— a través de la apertura de la Maestría en Musicología— a un nuevo intento de consolidación de la musicología en el seno de la Universidad Nacional.

⁵² George List, “Ethnomusicology in Colombia”, *Ethnomusicology*, 10, 1, Latin American Issue, (Jan. 1966), p. 71 y Egberto Bermúdez, “Introducción”, en *Memoria. Instituto de Investigaciones Estéticas, I: Artículos (1981-1991)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.