

Mesa 3

Música, arte y sociedad

Coordinadores

Fernando Gil Araque

Universidad Eafit, Colombia

Alejandra Isaza Velásquez

Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

XVIII
*Congreso
colombiano
de historia*



Contenido

3 / Las leyendas no nacen solas: el origen de un mito llamado Vallenato

*Eduardo Andrés De La Hoz León
Janner A. Sanjuanelo Obregón*

25 / Reportes de músicas extra-europeas en una enciclopedia musical del barroco temprano (Musurgia Universalis, 1650)

*David Gaviria Piedrahita
Johann Hasler*

43 / Del Motu Proprio al Concilio Vaticano II: música en el convento de las misioneras agustinas recoletas en Cali-Colombia

María Victoria Casas Figueroa

58 / De los escenarios de la historia, al recital. Elementos de continuidad y cambio discursivo en la creación artística de la NCCh, 1967-1990

Víctor Alejandro Vergara Campos

89 / Historiografía de la crítica de arte en Colombia

Ricardo Malagón Gutiérrez

104 / Daniel Salazar Velásquez: Retrato musical de Medellín a fines del siglo XIX

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

116 / Los ejemplos musicales en la Musurgia Universalis (1650) de Athanasius Kircher, S.J. (1601-1680) - informe preliminar de investigación

Dr. Johann Hasler, PhD

128 / La relación entre arte y narcotráfico en Cali durante la década de los años noventa

María Fernanda Astaíza Cela

139 / Descubriendo territorios: locaciones del cine colombiano, 1993-2003

Ana María Higuera González

158 / Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937): una pequeña gran república del arte

Jorge Enrique Rosas Amaya

178 / La identidad payanesa dentro de la música del compositor Francisco Torres

Ana María Rojas Leal

192 / Legado musical y cultural del coro del Tolima (1948-1969)

*Andrea Hernández Guayara
Edna Victoria Boada*

210 / El declive de la composición lírico-dramática en Medellín

Ronald Andrey Perilla Fuentes

225 / La retreta, configuración de una tradición. Medellín (1887-1929)

Juan David Yara Lora

243 / Más allá de la confrontación política: una mirada a la plástica en las décadas del treinta y cuarenta

Sergio Alejandro Ferro Peláez

255 / La nueva ola Medellín. Apropiación y difusión 1967-1971

Santiago Román Calderón

267 / El legado desconocido del archivo musical de la catedral de Bogotá: el fondo del siglo XIX

Rondy F. Torres L.

281 / El rito y la máscara. Identidad Simbólica en el Carnaval de Barranquilla

César Andres Bohórquez Cruzco

294 / Entre los regimientos y el Conservatorio: Los músicos de banda en el siglo XX en Medellín y su papel dinamizador

Amparo Álvarez García

311 / Música electroacústica en Colombia: la relación entre tecnología y sus tres generaciones


Catalina Sánchez Bernal

326 / «Manos a la historia» pedagogía de la historia del arte como proceso de democratización del arte y la cultura

Maritza Arango Vargas

336 / Entre clubes sociales, ferias y estudios de grabación: El caso de la Orquesta Italian Jazz

Yecenia Henao Ruiz



*Las leyendas no
nacen solas: el
origen de un mito
llamado Vallenato*

Eduardo Andrés De La Hoz León*
Janner A. Sanjuanelo Obregón**

*Historiador y aspirante a Maestría en
Historia de la Universidad de Federal do Rio Grande do Sul

**Sociólogo, Especialista en Gobierno y aspirante a
Maestría en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana

Las leyendas no nacen solas: el origen de un mito llamado Vallenato

Eduardo Andrés De La Hoz León

Historiador y aspirante a Maestría en Historia de
la Universidad de Federal do Rio Grande do Sul

Janner A. Sanjuanelo Obregón

Sociólogo, Especialista en Gobierno y aspirante a Maestría
en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

A mediados del siglo XX, el Vallenato se convirtió en el principal fondo musical de la política, no solo de Valledupar y sus alrededores, sino de todo el contexto nacional. Las conexiones que él construyó con los diferentes actores y espacios de la sociedad, entre ellos: Consuelo Araujo Noguera, Rafael Escalona y Alfonso López Michelsen, desembocó, no solo en la elaboración de un nuevo departamento, sino en la construcción de una red político-económica, la cual conduciría a una elite local y provinciana a instalarse en el escenario nacional.

Ante tal situación, este artículo propone, primero, deslegitimar a la vez que des-romantizar, bajo una nueva perspectiva, las construcciones ficcionales que se hicieron alrededor del Vallenato y el acordeón. Y segundo, trazar nuevas líneas respecto a temas, más que inconclusos, oscuros en la bibliografía actual de la música vallenata.

Palabras clave: Vallenato, Política, Elite, Radio, Leyenda, Ficción.

1. Radio, Política y Vallenato

Una de las imágenes/mito que se ha creado/reproducido alrededor de la difusión del Vallenato ha sido la del campesino andariego; que de pueblo en pueblo cargaba su acordeón, conquistando corazones con dulces y coquetas tonadas. Esta estampa, bucólica e inocente, no ha sido más que la construcción romantizada de una élite¹, que “casualmente”, buscaba lo que su par barranquillera había conquistado en la primera reorganización político-administrativa de 1904; la creación de un nuevo departamento, segregado del Magdalena e independiente de la élite samaria. El departamento del Cesar² busco saciar y capitalizar nuevos poderes políticos y burocráticos, y para lograrlo, fue fundamental la radio, con ella, se construirían los porqués del nuevo departamento, edificando lo que serían sus nuevos símbolos.

Según Abel Carreño Montenegro la radio llegaría a Valledupar en la década del treinta³. Sin embargo, tendrían que esperar 30 años para la creación de la primera emisora: Radio Valledupar⁴, la cual, nacería en 1957 de la mano de un manizalita, German Aristizabal⁵. A partir de ese año, y de forma vertiginosa, la élite vallenata entendería la potencia de este invento, y se lanzaría con avidez a la creación y adquisición de emisoras.

En 1965, Jorge Dangond Daza; dirigente conservador, terrateniente, ganadero, algodonero y especulador urbano⁶, compraría la emisora Radio Valledupar, a través de la Empresa Publicitaria del Cesar Ltda⁷. Dos (2) años después, en 1967, Manuel Pineda Bastidas, político liberal y *empresario*, fundaría, junto con sus familiares⁸ y Régulo Pineda Dávila, una de las emisoras más importantes del departamento: Radio Guatapurí. En 1974, la familia Campo Soto, dirigentes conservadores y algodoneros, crearían Ondas de Macondo. Y en 1982, Aníbal Martínez Zuleta, político Liberal, fundaría la Voz del Cañahuate.

¹ Peter Wade (2002), realiza una clara distinción entre quienes pertenecen a la elite en el mundo vallenato y quiénes no. Ejemplo, al referirse a Escalona como un miembro patente de la élite, en contraposición a figuras como el “negro” Alejo Duran.

² El Departamento del Cesar se creó según Ley N° 25 del 21 de junio de 1967, firmada por El Presidente Carlos Lleras Restrepo. El Departamento fue inaugurado seis meses después, el 21 de diciembre de 1967.

³ “Cuando personas de la élite empiezan a adquirir estos artefactos, símbolo de contemporaneidad y de un cierto estatus social.” Carreño Montenegro, A. J. (2005). Descripción Cultural de la Radio en Valledupar (1987-2003). *Revista Historia y Espacio*, (v.1000), Pp.139- 151.

⁴ Guerra Gutiérrez, C. (28 de marzo de 2015). Radio Valledupar sería primero filial y después propiedad de Caracol. *El Pílon*, p. 12

⁵ Guerra Gutiérrez, C. (29 de agosto de 2013). Radio Guatapurí, 50 años. *El pílon*. Recuperado de <http://elpilon.com.co/radio-guatapuri-50-anos-columna-por-celso-guerra/>

⁶ La especulación sería para Topalov una lógica de maximización de la ganancia, que llevaría al propietario de suelo a situarse por encima de la valoración en espera de una transformación que aumentara la ganancia, y al promotor a buscar aquellos suelos donde las expectativas de ganancia sean máximas, considerando que “el precio posible viene fijado por el uso a que se destina y el nivel de ingresos de la clase social que puede disfrutarlo”. Fernández Ramírez, Cristina. García Pérez, Eva. “Urbanismo Inmobiliario, la Especulación como Forma Hegemónica de Hacer Ciudad”. En: Universitat de Barcelona. XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control Barcelona, 5-10 de mayo de 2014.

⁷Zapata Ríos, B. N. (2006). Anotaciones Generales Sobre La Historia Empresarial De Valledupar 1950 - 1980: Una Mirada Desde El Sector Agropecuario. *Revista Escuela De Administración*, (v.7), Pp. 81-112.

⁸ Adiós a un gran maestro de la radio cesarense (24 de enero de 2011). *El pílon*. Recuperado de <http://elpilon.com.co/adios-a-un-gran-maestro-de-la-radio-cesarense/>

Para estos hombres, las emisoras, más que negocios, fueron instrumentos políticos. Pate de curso será Consuelo Araujo Noguera, mejor conocida como la “La Cacica”. Una mujer provinciana pero de grandes habilidades políticas⁹. Ella, empezaría a utilizarlas como plataforma, primero, para sus campañas políticas, y segundo, para difundir la música Vallenata. Gracias a estas, y en asocio con otras, impulsaría el proyecto del Festival de la Leyenda Vallenata, estableciendo una tradición que hasta ese momento se encontraba entre las sombras¹⁰.

Que unos cuantos ganaderos, terratenientes, algodoneros, especuladores de tierra o comerciantes compren o impulsen emisoras de radio con fines comerciales no tendría nada de extraño. Lo que causa curiosidad, y deja un manto de duda sobre los mitos fundacionales del Vallenato, es el hecho de que todos estos personajes pertenecían a una facción de la élite vallenata, la cual, y de forma coincidente, gestará la idea del nuevo departamento. Por eso no es sorpresa que todos los hombres dueños de emisoras de radios pertenecieran al comité de propaganda pro-departamento¹¹. Tampoco sorprendería que estos mismos nombres aparecieran en la conformación de la Caja Agraria y a la Federación Algodonera.¹²

A partir de lo anterior, es posible concluir que tanto la construcción del Departamento del Cesar, como la elaboración de sus símbolos, entre ellos el Vallenato, fue el producto del capricho¹³ de una parte de la élite vallenata, que identifico en una nueva unidad administrativa la forma de perpetuar y ensanchar los negocios familiares (Zapata, 2006). Esta élite, más que negocios, ejercicio la política con las emisoras recién compradas, imponiendo un gusto musical que hasta el momento no era el dominante o hegemónico. La anterior explicación parece a primera vista un tanto simplista e ingenua; sin embargo, recuerdo, y de manera acertada que: “con el desarrollo de los medios y la posibilidad de la masificación puede haber

⁹ Cabe señalar que Araujo Noguera fue dueña de algunas emisoras de radio y en una entrevista para El Espectador, Poncho Zuleta la caracterizaría como una mujer “aviona”. P. Zuleta (comunicación personal, 29 de abril de 2016). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BTBaZw5saOg>.

¹⁰ Posada, C. (2002). Canción vallenata: Entre la tradición y los intereses comerciales. *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, (No. 10), pp.69-79

¹¹ El comité era integrado de la siguiente forma: Oscar de Castro, Manuel Pineda Bastidas, Libar Blanco, Fernando Matiz, Carlos Alberto Mejía (representante de Radio Valledupar), Carlos Alberto Atehortua, Efraín Quintero Araujo, Milton Daza, Rafael Escalona, Hugues Martínez, Nicolás Mendoza, Jaime Molina, Gustavo Gutiérrez Cabello, Adalberto Márquez, Florentino Montero, Benjamín Costa, Víctor Cohen, Jorge Cárdenas, Jorge Morales, Fernando Botero, Alirio Mejía y Andrés Becerra Morón. Los mayores aportadores económicos fue el gremio de los algodoneros, representados por Jorge Dangond Daza, que aportó 50 mil pesos (de la época), seguidos por Fernando Botero, Jorge Morales, Calixto Mejía, Tomas Rodolfo Mejía, Leonel Aroca y Salomón Saad (Gobernación del Cesar, 1997). Gobernación Del Cesar. (1997). *Cesar 30 años de progreso: 1967 - 1997*. Bogotá, Colombia.

¹² Sanjuanelo Obregón, J. (2011). *El Crédito Agrario y Transformación Socioeconómica en Valledupar 1935-1953* (tesis de pregrado). Universidad Popular del Cesar, Colombia.

¹³ Capricho: “Determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante y original.” “Tal como lo ha señalado Foucault, las tecnologías de gobierno no se agotan sólo en su dimensión técnica y epistémica, sino que poseen también una dimensión ética. Esto significa que gobernar no sólo radica en hacer que otros se comporten de una cierta forma en contra de su voluntad, sino en lograr que esa conducta sea vista por los gobernados como buena y deseable. Con otras palabras: gobernar significa lograr que los sujetos hagan coincidir sus deseos, necesidades, aspiraciones y estilos de vida con objetivos técnicamente designados de antemano.” Castro-Gómez, Santiago. Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930. Pontificia Universidad Javeriana, 2009. Pag. 191.

quedado claro que no se masifica todo lo que se quiere sino lo que se puede” (Olivera, 1992). Y para esto, se construyó todo un relato quimérico alrededor del Vallenato. En este relato, por ejemplo, se argumentaba el porqué de un nuevo departamento, manifestando: que la zona del Valle de Upar tenía peculiaridades culturales y sociales que hacían necesaria su conformación como ente independiente.

De esta manera, el Vallenato se postula como una espada de doble filo para las élites que lo patrocinan. Al cortar, por un lado, justificaba la creación de un departamento a partir de unas singularidades; y al rasgar; por el otro, construían identidades, que si bien no eran artificiales y tampoco orgánicas del todo, por lo menos si eran algo más que forzadas. Esta consideración se confirma en la siguiente referencia, tomada de María Emilia Aponte Mantilla (2011)¹⁴, citando a Egberto Bermúdez:

“el Vallenato no sólo era de Valledupar por antonomasia, sino de Santa Marta, Sincelajo...Riohacha. Sin embargo, la música de acordeón o de parranda quedaba bautizada implícitamente como Valledupar” (...). “Algunos teóricos van más allá de proponer que existe un “país de Upar”, o el “hombre Vallenato” además de acuñar el término de “cultura vallenata” como extensión de adjetivo usado hasta entonces sólo con referencia a la música” (...) (Bermúdez, 2010, p. 491).

La anterior cita refleja la tradición intelectual que se ha venido gestando sobre el Vallenato y sus particularidades geográficas. A pesar de que el mismo Bermúdez intente

“liberar a este tipo de música del yugo de las explicaciones exclusivamente contextuales de etnógrafos, sociólogos, etnomusicólogos y especialistas en estudios culturales. También intenta liberarla de la tradición literario-cultural (creadora de su “mito de origen” o fundacional) consolidada por intelectuales, periodistas y activistas políticos y culturales” (Bermúdez, 2004).

En una tonada similar, según Juan Moreno Blanco, el Vallenato:

“nació a comienzos del siglo XX, en el seno de una sociedad campesina fruto del mestizaje en el Magdalena Grande. Entre tres grupos étnicos: amerindios, negros y blancos. Ahí, los hombres recorren los grandes espacios a lomo de burro o a pie; en el río Magdalena, aparte de los grandes barcos a vapor del comercio o del transporte de turistas, las canoas continúan siendo el medio más utilizado para la navegación. No hay grandes ciudades en la Costa profunda; Santa Marta está lejos y Barranquilla aún no se ha convertido en el gran puerto y el gran centro urbano que la hará la ciudad más importante del litoral. La ruralidad es

¹⁴ Aponte Mantilla, M. E. (2011). *La historia del vallenato: Discursos Hegemónicos y Disidentes* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana.

el denominador común de este universo y el campesino porta en él la herencia cultural recibida del pasado de la colonización. Bien se trata de los lugares en que la boga y las haciendas sostuvieron el grueso de la economía en la época colonial; ahí la gran mayoría de la población es descendiente de los que desde siempre estaban para servir de mano de obra: los esclavos negros y los amerindios. Se trata de gente que no ha tenido un gran contacto con la modernidad ni con los centros urbanos, es decir, gente que pertenece a una cultura mantenida a través de las generaciones por la oralidad.”

Según estos relatos, que son una muestra de la bibliografía vallenata, en el Valle de Upar, gracias al aislamiento decimonónico, se construyeron singularidades, de las cuales surgió el Vallenato¹⁵. Las singularidades descritas producen, según ellos, la construcción cultural, antes que política o administrativa, del departamento del Cesar; y en obvia consonancia, la música con acordeón como su símbolo unívoco¹⁶. Estas consideraciones son una especie de Uroboro, serpiente que se come su propia cola. El Vallenato es causa y efecto al mismo tiempo. Sin embargo, lo que termina cerrando/abriendo lo forzado del relato, y su construcción elitaria, es la aparición, un tanto fantasmagórica, del acordeón.

2. El acordeón: Una historia inconclusa y las visiones campesinas del Vallenato

La historia del acordeón en Colombia es más que confusa.¹⁷ La poca bibliografía y el constante sesgo novelesco, con el que ha sido abordado el tema por ciertos historiadores, folcloristas y musicólogos aficionados no han permitido construir unas líneas precisas sobre su difusión (más que su llegada) y las formas no convencionales de su aprendizaje.

Su arribo, conserva el velo del misterio. Algunos afirman, que entró a Colombia por Rioha-

¹⁵ “Hoy parece aceptarse, con pocas discusiones, la tesis que defiende el nacimiento de la música vallenata en la ciudad colombiana de Valledupar” “Pero, desde una perspectiva histórica, la defensa del nacimiento y desarrollo de una forma musical aislada, en un solo territorio y por fuera del contexto geográfico y cultural, conlleva la pretensión de una condición insular para la provincia de Valledupar que, de esta manera, presentaría condiciones aisladas frente al resto de las zonas vecinas. Se negaría así, para esta región, el proceso de asimilación y reelaboración de la poesía tradicional española, cuya influencia ha sido estudiada y reconocida para Colombia y para todas las zonas hispánicas del continente americano.” “Sobre la pertenencia de las canciones vallenatas a Valledupar, los investigadores han demostrado la relación de las canciones con la tradición oral colectiva de amplias zonas de la Costa Atlántica” “De otro lado, los estudios sobre el folclor explican que las expresiones culturales no pueden marcarse con una frontera rígida y que no es posible entender un fenómeno musical nacido espontáneamente, desligado de las zonas vecinas y, menos aún, desarrollado y mantenido en una región, de manera aislada.” Véase a Posada, C. (2002). Canción vallenata: Entre la tradición y los intereses comerciales. *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, (No. 10), pp. 69-79.

¹⁶ Durante la década del 60 se reforzaron las aspiraciones del particularismo local con campañas en pro de un nuevo departamento, el Cesar, separándose la zona de Valledupar y tierras situadas al sur del inmenso departamento del Magdalena, aspiración lograda después de muchas presiones ejercidas por gentes que, como Escalona, utilizaron música vallenata ampliamente en las campañas promocionales (Wade, 2002, p.85).

¹⁷ Podría decirse lo mismo de instrumentos como el clarinete o el saxofón, sin embargo, ninguno de estos posee la fuerza simbólica del acordeón. El saxofón o el clarinete, por ejemplo, no remiten, en la conciencia colectiva, a una música autóctona, criolla o “colombiana”.

cha, Guajira, y trazó rápidamente una “ruta melódica hacia la quimera de un valle musical, donde enamoro y encanto a los poetas, cual sirenas a los navegantes de otrora”¹⁸. Otros dicen¹⁹, que su llegada al país se dio por el puerto de Santiago de Tolú, Sucre. Sin embargo, esta discusión no es central, por lo menos no en este artículo. Desconocer, por ejemplo, como el acordeón llegó a ser apropiado por los habitantes, ya sea de la sabana o de la Guajira, resulta de mucha más trascendencia que la eterna discusión bizantina mantenía por Vallenatos y Sabaneros. Estudiar los modos y las formas de cómo llegaron a ser expertos acordeonistas, seguramente resolvería los muchos vacíos que refleja la novela-mito del Vallenato. Además, estas micro-discusiones regionales solos empantanar y desvían la visión sobre los procesos socio-históricos de carácter general.

Según las fuentes tradicionales, construidas y elaboradas, en un intento cuasi-académico, por Consuelo Araujo Noguera, la cual edificó la estructura sobre la que se montó el mito del Vallenato, en claro tono romántico, y reproducido por diferentes espacios. La llegada del acordeón al país y en específico a Valledupar y sus alrededores se remonta a finales del siglo XIX. La siguiente cita, extraída del Museo del Acordeón de Valledupar, corrobora los espacios comunes del mito construido por Araujo Noguera, diciendo que:

“Está comprobada la presencia del Acordeón en Colombia a finales del siglo XIX, penetró como a todos los países de América, por los puertos marítimos existentes de la época. Para el año 1881, el explorador francés Henri Candelier en su libro, – Río-Hacha et les indiens Goajires – ya nos habla del Acordeón, cuando se refiere a la “cumbiamba,” como una diversión favorita de la clase pobre de Riohacha.

Fue acogido con cariño y afición en este escenario geográfico, en el cual se provocó el nacimiento de unos aires o ritmos alegres, sueltos y espontáneos, que hoy son reconocidos a través de una expresión sonora denominada: Vallenato.

Según concepto de los más antiguos protagonistas del Vallenato, en los primeros años del siglo veinte arribaron Acordeones de origen Italiano, Francés y Alemán, recuerdan algunas marcas como el Regal, Coches, Gloria, Paolo Soprani, Rigoletto y el Hohner, siendo este último considerado el más fuerte para las manos encallecidas de nuestros campesinos, quienes tuvieron que soportar el lento proceso de la llegada de esta caja armoniosa” (Murgas, 2004).

Así pues, los vacíos sobre el trasegar del acordeón en Colombia se llenan, de manera mágica, con la aparición del puerto y el marino. Se debería aclarar, que como cualquier mito produce

¹⁸ Murgas, A. (2004). La historia del acordeón en Colombia. Recuperado de <https://museoacordeonvalledupar.wordpress.com/historiadelacordeonencolombia/>

¹⁹ Hamburger, A. (Director) y Paternina Payares, M. (Coordinación). (2011). Historia del acordeón olvidado. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=97Lp8om3jus>

hitos y no procesos; esta leyenda no explica cómo estos hombres rurales transformaron un instrumento de cierta complejidad a la vez que lo aprendían a tocar. Si bien es cierto, que los primeros acordeones de los que se tenga noticia eran más simples que los actuales²⁰, el aprender a tocarlos requería o requiere de ciertas habilidades técnicas. En este aspecto, el cual es bastante particular, sorprende la falta de bibliografía, y creería yo, de perspectiva o visión general, por lo menos, de parte de académicos, los cuales, se han centrado ya sea en la parte melódica, lírica o biográfica del tema, dejando de lado cuestiones tan fundamentales como la absorción particular del instrumento y la estandarización de los mismos.

A partir del libro escrito por Peter Wade (2002), hace más de 10 años, y con algunos artículos importantes de Jacques Giralde (1987), se vino abriendo una importante veta para el estudio de la música en Colombia, y más aún para el Vallenato. Aparecieron innumerables trabajos que abordaron el tema de una forma académica y rigurosa. Sin embargo, ninguno, hasta el momento, rasgó el tema del acordeón a profundidad (curiosamente, siendo el sello distintivo del Vallenato). Cuestiones claves como su comercialización, con todo lo que ello atañe: desde las rutas hasta quienes lo distribuían, pasando por su costo, y aún más importante, quienes podían acceder a él, han sido dejados a un lado por los investigadores. Al contrario de la extensa bibliografía sobre la vida de “juglares” vallenatos, desconocemos de manera casi que total como estos hombres lograron absorber y resignificar el instrumento. Procesos “como la apropiación en los modos de interpretar y de usar los instrumentos, los cambios en los sonidos y los ritmos transformados” (Sequeda Garrido, 2015), son un total desconcierto, por lo menos, para la bibliografía actual. Sin embargo, dilucidar todos estos vacíos puntuales, podría ser la clave que descifre el fundamento de la visión campesina, rural y popular del Vallenato.

Si bien es cierto, que la gran mayoría de investigaciones referidas al Vallenato, por lo menos en los últimos años (incluyendo su piedra angular: *Música, Raza y Nación*), se han centrado en la eclosión del vallenato desde los años 50 en adelante, estas no se percataron, que al igual que un volcán, es necesario tiempo para acumular material para una posterior erupción. De la misma forma, durante 40 o 50 años, se aglomeraron y reprodujeron unos conocimientos que posibilitaron, por ejemplo, tener grandes ejecutores del acordeón, así como grandes cajeros o guacharaqueros. Sin esta sedimentación la construcción del Vallenato no hubiera

²⁰ Llegaron con teclados de una línea, tiempo después con dos, hasta llegar al actual, el cual posee tres líneas en su teclado.

sido posible, y sin embargo, este espacio previo de configuración y reconfiguración a través del acordeón ha quedado fuera de nuestro campo visual. En una nota²¹, un poco peculiar se le pregunto a Consuelo Araujo Noguera “cuál fue el primero de los cuatro aires vallenatos”, a lo que ella respondió: “el Son, pues es el más lento y a medida que se fue aprendiendo a tocar el acordeón con mayor destreza surgieron los otros aires.” Tanto la pregunta, como la respuesta, dejan entrever que antes del surgimiento meteórico del Vallenato tuvo que existir un espacio de aprendizaje, lento y gradual, en el que los hombres fueron familiarizándose con el objeto, estudiándolo y recogiendo destrezas, entendiendo con esto: que los grandes ejecutores del instrumento no cayeron del cielo.

Lisandro Meza, en *Historias de un Acordeón Olvidado* (Hamburger, 2011a), pone sobre la mesa otro dato interesante. Según él, los “Villamil fueron los que compraron un acordeón” recordando, que costaba “un peso” el cual fue cambiado “por cinco cargas de tabaco”²². Si bien podríamos dudar, de él y de sus recuerdos, lo que sí se puede identificar, de manera más o menos aproximada, es el valor social del objeto (Appadurai, 1991). El acordeón sería entonces: un instrumento onerosos y de un alto valor simbólico. No cualquiera podría costearlo; por lo menos no de primera mano, y aquellos hombres carentes de recursos tendrían que esperar que alguien más se “hartara” de aquel artefacto para poseerlo. Esto explicaría, en parte, la tenencia y la popularización de este instrumento en las capas bajas de la sociedad, y a la vez daría luces sobre los elementos de apropiación.

Si tomamos como punto de referencia las declaraciones de Meza sobre el altísimo valor del acordeón, podríamos comprender, primero, y casi que con total seguridad, que las diferentes variantes del instrumento (de una línea, dos líneas y tres líneas) coexistían en los mismos espacios, pero la pregunta fundamental sería ¿Por qué? Seguramente, mientras los hijos de la elite rural podían costearse los últimos y más bonitos acordeones, los de abajo, en cambio, esperaban que el patrón se deshiciera de ese “trasto viejo” para poder aprender. La hipótesis queda reforzada con la hermana de Alcides José Paternina Gamarra, María Paternina Gamarra. En *Historias de un Acordeón Olvidado*, según ella, Alcides Ilego:

²¹ Festival Vallenato (2001). Recuperado de <http://www.valledupar.com/festival/cubrimineto2.html>

²² “Carga de tabaco”, podría entenderse como Bulto o Zurra, estas equivalían a 60 kilos, sin embargo cabe la posibilidad de que se refiera a quintales, los cuales pesaban 25 libras. Lo más seguro es que se trate de bultos o zurras, ya que “una carga” equivalía a lo que una mula podía llevar, lo cual es 60 kilos, aproximadamente. Véase a Viloria, J. (1999). Serie: Cuadernos de historia económica y empresarial Número: 3. Cartagena, Banco de la República.

“al acordeón porque el comenzó que él le gustaba eso, y entonces le compraron una cordioncita ahí viejita y comenzó a tocar, a tocar y a tocar, ya después e fue haciendo, se fue haciendo... el acordeón se lo compro a un señor, se lo compro mi papa a un señor de Betulia... Eugenio Gil... ya era, se lo vendió como que el papa de él, porque ya él era nuevo también así como Alcides, entonces como que le iban a comprar una más mejor a él y entonces le vendieron, entonces mi papa se la compro para que él aprendiera y él aprendió ahí” (Hamburger, 2011b).

Podría decirse entonces, que estos acordeones, viejos y gastados, pasaban de mano en mano por estos lugares, coexistiendo unos con otros, teniendo como fin primario el adiestramiento silvestre de nuevos acordeonistas, a la vez, que lo popularizaban. Este momento, posiblemente, fue decisivo para darle una visión democrática al vallenato en posteriores discursos. Aquí, la imagen-mito del campesino andariego, de abarca tres puntá, sombrero vueltaio, mochila al hombro y acordeón se materializa. Sin embargo, no será el único elemento para ello.

Si estos acordeones, los de una línea, fueron una escuela de aprendizaje, no es de extrañar que la primera habilidad adquirida por estos hombres fuera la ejecución de los tonos mayores, ya que estos, obviamente, no poseían los menores. Según Felipe Paternina Payares: *“Los acordeoneros de la época, como no había más instrumento para acompañamiento, ellos eran unos virtuosos de los bajos. Entonces, acordeonero que se respetara, en esa época, era completo, ejecutaba el teclado y los bajos con la misma maestría.”* Bajo este prisma, no estoy proponiendo un proceso hegeliano, lineal y continuo. Muchos de estos hombres pudieron saltar los pasos que otros dieron, y de esta forma el aprendizaje de los tonos mayores pudo darse a la par de los menores, acelerando la formación de diestros acordeonistas.

Por otro lado, muchos investigadores tradicionalistas, localizan la línea de aprendizaje del acordeón vía harmónica. No hay investigaciones que corroboren esta hipótesis. Sin embargo, es entendible que este tipo de ideas surjan, ya que deslizan, primero, una idea del Vallenato antes del Vallenato, y segundo, refuerzan su carácter aparentemente popular y arraigado²³. Causa curiosidad que se haya pasado por alto el hecho de que ser diestro en un instrumento como la harmónica, no equivale a serlo con el acordeón, las formas de ejecución son totalmente diferentes, aunque su sonoridad sea parecida.

De esta forma, las visiones que el Vallenato construyó alrededor del acordeón, reflejan el

²³ La Harmónica es un instrumento sumamente versátil, asumimos que económico y practico. La idea de que este sea el instrumento “llave” del Vallenato, al igual que la guitarra, no es más que uno de los refuerzos por sembrar la idea del carácter popular del Vallenato. Es una especie de argucia, en donde el Vallenato ya existía antes de la llegada del acordeón y por lo tanto deslegítima la idea de su masificación por medio de la radio, contradiciendo, de esta forma, las investigaciones, de por lo menos, las dos últimas décadas.

solapamiento de unos discursos de elite que no ocultaron su pretensión por promover una imagen popular y democrática. Hecho que se puede demostrar a partir de pequeñas anécdotas, que si bien, no reflejan el valor comercial del acordeón, si permiten acercarnos al valor simbólico del objeto. Todo esto cobra sentido si se tiene en cuenta, que la elaboración de estos discursos emana de una elite rural y no urbana, por lo tanto, sus comportamientos, las visiones sobre sí misma, la relación con los de abajo y el trato con su pares ciudadanos serán totalmente diferentes. El acordeón, en este contexto, es la llave que desvela las construcciones románticas del mito llamado Vallenato, primero, porque a partir de testimonios orales se descubre quienes lo poseían y cuál era su valor social, segundo, asumiendo que el aprendizaje del acordeón se diera de manera silvestre, evidentemente este no contenía el vaho elitista de la formalidad. En otras palabras, al no encuadrar el acordeón en los rígidos ámbitos de un conservatorio no incluyó la diferenciación simbólica que las clases altas manifiestan en la “cultura”. Por lo tanto, la idea de lo popular, democrático o transversal se hace entendible. Tercero, a partir de la unión de esta elite rural (gracias a ciclos económicos) con algunas elites políticas e intelectuales ciudadinas (Alfonso López Michelsen, Gabriel García Márquez, Daniel Samper Pizano), se construyó una narrativa en donde la imagen esencial de los sectores subalternos de esta región vivían en una temporalidad distinta a la del estado moderno (Figuroa, 2007a). En otras palabras: crearon una imagen mitificada de la región, inventando en sus habitantes un supuesto desapego al mundo material, así como la desfachatez y la espontaneidad (Figuroa, 2007b). Esta narrativa/imagen es comprensible a la luz del comportamiento de una elite rural poco entrenada en los asuntos protocolarios. El acordeón y las llamadas colitas²⁴, fueron los lugares de agasajo donde estos hacendados analfabetos recibieron y elaboraron proyectos políticos, económicos y culturales junto con sus pares foráneos, es comprensible que ante el recibimiento de aquellos toscos hombres y al ver la ejecución magistral de este instrumento a manos de personas que no sabían leer ni escribir, se pensara que el acordeón, las colitas y todo el andamiaje circundante fueran cuestiones de raigambre popular. Para esto, serían primordial las alianzas políticas que se tejerían entre Valledupar y la capital, simbolizada en la “amistad” entre Rafa y el Pollo López.

²⁴ “Alfonso López Michelsen recordó las épocas en que se bailaban las colitas. En Valledupar cuando los patrones de una casa hacían una fiesta esta era con música europea (polcas y valsés), pero bien entrada la noche la servidumbre hacían lo propio pero con Guacharaca y Caja. El dueño de casa se “pegaba” a esta fiesta al final. Y hacia valer su derecho sobre las muchachas del servicio. El vallenato se bailaba, pero nunca separados, siempre era abrazados.” Festival Vallenato (2001). Recuperado de Valledupar.com.

3. El Vallenato, Escalona y López Michelsen

La vinculación del Vallenato con la familia López proviene, de la madre de Alfonso López Pumarejo, Rosario Pumarejo Cotes, nacida en Valledupar, abuela también de Alfonso López Michelsen²⁵. Como resultado de estos vínculos familiares, un grupo de la élite vallenata, entre la década de 1950 y 1960, fueron a estudiar a Bogotá, donde los López los acogieron y se les conoció como Los Magdalenos²⁶.

Valledupar y el Cesar, jugarían un papel clave en la historia política del país. Dado los “lazos” sentimentales y de sangre existentes entre los López y Valledupar no fue de sorprender que el primer gobernador del naciente departamento fuera López Michelsen. Sin embargo, tanto en la nueva como en la antigua Valledupar (tomando como punto de quiebre 1967), a pesar de la hegemonía liberal, apoyada en la burocracia local, los líderes de cada bando, liberal y conservador, solían sentarse a “debatir ideas”, como lo explica Manuel Germán Cuello (2003): *“El sectarismo político se limitaba a un apasionamiento partidista verbal. La diferencia de filiación política y partidista sólo era motivo de discusión y nada más”* (p, 15). El ejemplo más claro de esto, fue la creación, en 1953, del Club Valledupar en el cual convergieron tanto líderes liberales como conservadores. Manuel Germán Cuello agrega: *“este centro se convirtió en el teatro preferido y propicio para los diálogos, para exponer ideas e inquietudes, todo lo referente a la agricultura, a la ganadería, la banca, el comercio y las organizaciones de carácter cívico”* (Cuello, 2003, p. 16). Lo anterior ratifica, algo que se puede sobreponer tanto para Bogotá como Valledupar; las élites políticas liberales no poseían, o más bien no poseen, una gran diferencia ideológica con los conservadores, pero sus partes simbólicas no corren con la misma suerte. El titular de un periódico, haciendo referencia a López Michelsen *“Un cachaco que sembró el Vallenato en Bogotá”*²⁷ refuerza lo anterior. El título, deja entrever dos aspectos esenciales; uno, que el Vallenato proviene de la costa como región, y no como un producto parroquial adscrito a Valledupar, y dos, el Vallenato sin el apadrinamiento político liberal, más exactamente de los López, no hubiera alcanzado la cumbre como música

²⁵ Curiosamente López Michelsen nunca conoció a su abuela, ya que esta murió cuando su padre, López Pumarejo, tenía 28 años. Sin embargo la anécdota de los López ligados a la región caribe por cuestiones familiares se utilizó como jugada política para capitalizar el sentimiento y los votos de toda una región. Este enroque político aún se sigue realizando; en la campaña presidencial de 1998 Andrés Pastrana se la jugaría por Gustavo Bell, como fórmula vice presidencial.

²⁶ Entre ellos estaba Hernando Molina Céspedes, el primer esposo de la asesinada líder Consuelo Araujo Noguera, “La Cacica”. Hernando Molina junto con el compositor Rafael Escalona Martínez y Miriam Pupo de Lacouture. Todos ellos fundaron, junto con el entonces gobernador Michelsen, el festival, y desde sus inicios, éste se convirtió en escenario y plataforma política del clan familiar.

²⁷ Polo Martínez, L. (12 de julio de 2007). Un cachaco que sembró el vallenato en Bogotá. *El tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2571139>

nacional a partir de la segunda mitad del siglo XX. Igualmente, desliza la idea, una vez más, de un capricho que algunas élites manifestaban por este género musical. Un capricho, que se empecinaba en sembrar la semilla del gusto popular por el Vallenato.

Para las elecciones presidenciales de 1974, siete años después de ser el primer gobernador del Cesar, Alfonso López Michelsen sería el candidato por el partido Liberal, y Rafael Escalona, su entrañable amigo, colaboraría activamente en la campaña, escribiéndole la canción, o más bien el “himno”, como el mismo diría, que consagraría a “El pollo” López como “El gallo” que Colombia necesitaba. En una entrevista Escalona diría:

“Esto que le voy a decir, puede escribirlo con confianza. En la vida, yo solamente he votado por dos personas a la Presidencia. Por el doctor Alfonso López Michelsen y por el doctor Álvaro Uribe Vélez, porque he reconocido en ellos su inteligencia y los valores que deben tener los hombres. Además, porque me une con ellos una amistad sincera” (Rumbo, 2008).

Escalona, sin darse cuenta, resumía, de cierta forma, el pensamiento político de las élites locales, manifestando admiración por dos figuras tan disimiles de la política colombiana, que sin embargo, se encuentran en el mismo espectro político²⁸. Escalona, también recordaría las manifestaciones públicas que López hacía de su amistad:

“Yo me siento muy orgulloso, no de ser el Escalona que ha hecho y que hace las canciones, sino también y mucho más, de ser y así puedo decirles sin vanidad, de ser un amigo preferido del doctor López, no por razones políticas, sino por otras razones más responsables en muchos aspectos del hombre. Esto no lo digo yo, lo dijo él mismo y está escrito en muchos discursos y conferencias, cosa que a él le agradezco eternamente, y Colombia sabe y mi pueblo sabe que es así” (Rumbo, 2008).

Afirmando también que *“Si de algo debe sentirse orgulloso un hombre, y yo me siento orgulloso, de haber sido y sigo siendo el amigo del doctor López”* (Rumbo, 2008). Sin embargo, el compositor diría que la política era un tema que poco le interesaba, o en palabras suyas: *“ni le iba ni le venía y ni en cuenta la tenía”*. Causa curiosidad la sorprendente similitud de estas declaraciones frente a las dichas por Manuel Germán Cuello: dos hombres de la élite cesarense que en apariencia podían tener divergencias políticas. Cuello, conservador y Escalona

²⁸ Sobre este punto, las declaraciones de Adolfo Pacheco Anillo, en conversaciones con Daniel Samper Pizano en el hay festival 2014, son la efigie del comportamiento y pensamiento político de los “juglares”.

simpatizaba con prominentes figuras liberales, pero cuando las notas del acordeón sonaban todo cambiaba. Se transformaba la relación. La fraternidad y la concordia fluían. Se tenía claro, que uno de los proyectos de la élite regional era el Vallenato. Escalona, en esa misma entrevista contaría como conoció a la élite Bogotana:

“Así llegó el día en que me invitó a Bogotá y allí me presentó a sus amigos, esa casta de nobles, no de cuna sino de conducta y de comportamiento, como los Santos Castilla, directivos de El Tiempo; los Cano de El Espectador y un contingente de muchachos que se destacaban en la intelectualidad en ese entonces; entre ellos mi gran amigo Fabio Echeverri Correa, Fabio Lozano Simonelli, Rafael Rivas Posada, todos esos muchachos que más tarde han formado la retaguardia y la vanguardia intelectual del país”(Rumbo,2008).

López, una vez más, fue el intermediario, la llave que conectó dos mundos; capital y provincia. Escalona confirma como “los cachacos” de “*casta de noble*” conocieron el *Vallenato* y a sus representantes, y de cierta forma reafirmaría la premisa de la triple alianza entre Vallenato, élite y política que es la llave para entender su difusión acelerada a partir de la segunda mitad del XX.

En la entrevista, “el Juglar”, no solo expresa su estrecha colaboración con López Michelsen y sus amigos bogotanos, también, declaraba la idiosincrasia política de Valledupar en esos momentos, diciendo que:

“Valledupar era un recinto liberal y llegó un momento en que empezó a sentirse el peso de la política. Entonces apareció la imagen de Alfonso López, muy al pie de la de Pedro Castro Monsalvo, y más tarde surgió el nuevo contingente de muchachos que empujaron bastante el ‘bus’ del desarrollo: estaban Aníbal Martínez Zuleta, Crispín Villazón de Armas, Álvaro Araújo Noguera, Adalberto Ovalle, Alfonso Araújo Cotes y tantos otros. Colombia entera conocía mi amistad con el doctor López y se llegó el momento de la campaña a la Presidencia, él se lanza o mejor dicho, lo lanzamos” (Rumbo, 2008).

Las afirmaciones de Escalona sorprenden por dos cosas; uno, admite que al llegar la campaña del 1974 “ellos” lanzaron al candidato de su preferencia, la pregunta es ¿Quiénes? En el extracto de la entrevista, el compositor hace referencia clara a una lista de amigos, que “*empujaron el bus del desarrollo*” y que en el transcurso de su vida figurarían en los más altos puestos de la burocracia estatal, ¿Pero quién o qué hacían esos amigos? Casualmente, todos ellos eran algodoneros, ganaderos y terratenientes, a la vez que fundadores del departamento del Cesar. Ejemplo de ello fue Consuelo Araujo Noguera, quien fuera dos veces canciller de

la República, co-fundadora del festival Vallenato y dueña de varias emisoras en Valledupar. Ella, junto con otros amigos animó a López Michelsen a la presidencia. En otras palabras, ellos pusieron la plata y él, la política. Dos, Escalona intuye que el *Vallenato* como género musical, fue el proyecto cultural de una élite local, que a su vez tenía serios intereses en pertenecer a la élite nacional, pero que solo con el apoyo de López, y en parte con la bonanza algodonera, lograría convertirse en realidad.

Al referirse a la tan recordada canción, Escalona contaría que por ese entonces se le *“ocurrió hacer algo que iba a ser bien recibido”* y que *“era capaz de hacer, de pronto no mejor que todo el mundo, pero si iba a decir algo que nadie iba a decir.”* Argumentado que *“cada quien sirve con lo que tiene, cuando quiere hacerlo”*. Sin duda alguna, Escalona quería demostrarle su apoyo al amigo, o al candidato, o al amigo-candidato o al candidato-amigo. Por eso, manifestaba, sin duda alguna, su apoyo al candidato López, reconociendo que era la mejor opción:

“Para mí, aunque no soy político, era muy agradable la idea de ver los destinos de la patria en manos de ese gran hombre, de ese amigo. Yo pensaba: es un amigo mío, un amigo de Valledupar, hay que apoyarlo. Pero entonces había un dilema para mí. Bueno, yo sabía que a los políticos había que ayudarlos, así fueran millonarios. Entonces, vino el problema para Rafael: Un camión pa’ recogé gente no podía dárselo, porque un F6, un F5 valían muchos millones y yo no los tenía; efectivo tampoco, porque no podía darle 100 millones al doctor López, aunque me hubiera gustado darle mil millones, pero no los tenía; mi afecto, mi sentimiento, era pleonasma hablar sobre eso. Entonces, ¿qué podía yo hacer? Y se me ocurrió hacer algo que iba a ser bien recibido y que yo era capaz de hacer, de pronto no mejor que todo el mundo, pero sí iba decir algo que nadie iba a decir: “López el Pollo, López el Gallo, el Presidente que Colombia necesita. Ahí nació la canción que, y no lo digo por vanidad sino por la complacencia y el orgullo que me da, que de ahí en adelante, en todas sus manifestaciones populares, el público cantaba la canción y le entregaba a la ‘Niña Ceci’, un gallo fino, que era el símbolo de la campaña y el doctor López se lo presentaba a las multitudes. Eso no lo hice yo. Eso lo hizo el folclor Vallenato” (Rumbo, 2008).

Escalona añade que:

“A eso se le agrega lo que todo el mundo le pone en las parrandas, como es costumbre, versos a López. Entonces ya no era la canción de cuatro estrofas, sino de 30 o 40 estrofas. Durante la campaña, el 95% de los Vallenatos que cantaban en una parranda, cantaban esa canción y de ahí se regó como el bostezo, de boca en boca, a todas las partes de Colombia en donde se le hacía campaña al doctor López” (Rumbo, 2008).

Siendo el creador del ‘himno’ de la campaña, Escalona viajó por toda Colombia junto a López, mostrándose este, como amigo del Vallenato y por lo tanto de Valledupar. Pero ¿Por qué comparar a López con un gallo? Escalona respondía:

“Tú sabes que el deporte aceptado, el más tradicional en ciertas regiones de Colombia, es la gallera, la riña de gallo. Paradójicamente, el anciano más respetable del pueblo, las familias más distinguidas, el señor cura, los patriarcas, todos van a la gallera. (Rumbo, 2008).

Ciro Quiroz Otero asegura que este canto fue determinante en la campaña de Alfonso López:

“Escalona es un sociólogo nato y él tomó para ese canto el fenómeno más profundo de la región, del costeño y del Caribe entero: la gallería. El gallo tiene un significado especial, de fuerza, de fortaleza y por eso fue determinante esa canción para la campaña política. Esa simbología, especialmente para los de provincia, fue un impacto” (Quiroz, año, p. debes de colocar el año y la página).

Finalmente, la canción “López el Pollo” fue grabada por el tres veces Rey Vallenato Alfredo Gutiérrez y hoy es un símbolo del liberalismo y del Vallenato (Rumbo, 2008). La gratitud de López Michelsen por la amistad de Rafael Escalona y por el “canto del triunfo”, llevaron a que a finales de 1974, ya siendo Presidente López, devolviera el favor a su amigo, designando al compositor como Cónsul de Colombia en Panamá. El nuevo cargo de “Rafa”, como le decía su entrañable amigo López, motivó el nacimiento de otra canción, llamada “La misión de Rafael”. Se configura entonces, una lírica manera de agradecerle a López Michelsen por su confianza.

Por otra parte, y haciendo a un lado la historia de “Rafa” y el “pollo López”, un artículo, de uno de los periódicos más importantes de Bogotá, hace referencia a uno de los comunes denominadores de esta historia; Alfonso López Michelsen y su abuela:

“Mucho antes de fundar el Festival Vallenato, Alfonso López Michelsen ya era el primer vallenatólogo cachaco. Había sido hechizado por la cultura que rodeaba esa música del Valle de Upar, que en ese entonces era parte del departamento del Magdalena, donde nació su abuela María Concepción Pumarejo” (Polo, Martínez, 2007).

Tanto en el editorial y en los relatos míticos sobre el triunfo del Vallenato como música nacional, aparecen López Michelsen y su abuela. Lo curioso de este asunto es que nunca la conoció. Ella murió cuando su padre tenía 28 años, ejerciendo poca o nula influencia sobre su nieto. Por lo tanto, los relatos alrededor de la nostalgia por el Vallenato son más que forzados, por no decir ficticiales.

En la misma editorial se le hace una entrevista a Pablo López Jr, cajero de pasión pero abogado de profesión, quien reafirma lo dicho por Escalona, asegurando que el Vallenato entro a Bogotá desde arriba y no desde abajo:

“López le dio categoría al Vallenato. Porque el folclor entró a Bogotá por la élite y el doctor López les enseñó a los bogotanos de su clase lo que realmente era. Hablo de Jaime García Parra, Fabio Lozano Simonelli, Rafael Rivas Posada y otros.”

Lo dicho por Pablo López concuerda en parte con lo asegurado por Escalona y a la vez lo contradice. Pablo López, de un lado admite, sin vacilaciones, que el Vallenato entró a Bogotá por la élite, y que los amigos del “*doctor López*”, los de “*su clase*”, conocieron de primera mano este aire musical, gracias a las fiestas gestadas por López Michelsen, en las que Escalona participaba. Por otro lado, el cajero, a diferencia de Escalona, no adjetiviza a esta élite, no trata de ocultar su carácter elitario. Su consideración de élite tiene conexión con clase social, invalidando el sesgo romántico del relato construido por Escalona. Escalona, insiste que no eran élite “*de cuna sino de conducta y de comportamiento*”. Finalmente, como nota curiosa, los mismos nombres que señala Escalona son los mismos que menciona Pablo López- No eran desconocidos, eran bastante más que cercanos, eran amigos.

El músico de vocación recuerda que en 1956, cuando formó el conjunto vallenato “Los Universitarios”, con otros jóvenes del valle que estudiaban en Bogotá, era López Michelsen quien “*los*” llamaba a tocar en las parrandas y los recomendaba para participar en espacios radiales de la época. Los invitaba a sus cumpleaños y con ellos armaba las tertulias en las que sus compañeros políticos empezaron a entender el folclor y ellos, a su vez, a entender la política. Así les fue formando un público “*cachaco*” a los músicos que vinieron después (Polo y López, 2004).

En un artículo-semblanza aparecido en el periódico El Tiempo, titulado: “Pablo López, El Cajero de La Leyenda Vallenata” se reafirma el carácter elitario del género musical provincial. La nota reza lo siguiente:

“Para 1956, Pablo López era un percusionista adolescente internado en el Colegio Mayor del Rosario en Bogotá, que, de la mano de Hernando Molina (el primer esposo de La Cacica, Consuelo Araujo Noguera) iba a las parrandas que organizaba la alta sociedad capitalina”(Polo M., y López, 2004a, p.).

El hecho de encontrarse en la capital a mediados de los años 50 y de haber estudiado en una escuela de renombre ya dice mucho sobre la procedencia de aquellos hombres. Esto se vuelve

extraordinario por dos cosas, uno, el hecho de pertenecer a una provincia tan lejana como Valledupar, y dos, el extracto socioeconómico con el que los “juglares” Vallenatos han querido cargar o identificarse. Es llamativo entonces, que sus biografías estén colmadas de este tipo de aspectos, sin embargo, su auto-reconocimiento como hombres de provincia, analfabetos y cuasi campesinos de hacha y machete no deja de sorprender. Otra señal en la vida de Pablo López, que revoca las supuestas procedencias campesinas de los juglares del Vallenato y por lo tanto su raigambre popular²⁹ fue la conformación del grupo “Los Universitarios” de Pablo López y Víctor Soto. La agrupación se formó a partir de “jóvenes del Valle que estudiaban en Bogotá.” Llevando por primera vez el Vallenato a la radio, en el programa Meridiano en la Costa, de Radio Santa Fe, “en tiempos en que tocar Vallenato en Bogotá era un delito” (Polo M., y López, 2004b, p.).

Conclusiones

A partir de todo lo trazado se pueden extraer siete conclusiones. Uno, el *Vallenato* como fenómeno de masas se construye a partir de dos hechos; a) la bonanza algodonera vivida en ciertas zonas de la región Caribe. Esta conectará a las élites de esas provincianas con algunas élites capitalinas, especialmente de tradición liberal, teniendo como base un trueque de favores. Las primeras llevarían consigo un proyecto político, manifestado en la creación de un nuevo departamento que saciara su voracidad burocrática, pero también arrastraran un proyecto cultural que tenía como símbolo unívoco a la música vallenata. Las segundas, querían mantener la supremacía política en el país, y para eso necesitaban de los votos de toda la región Caribe y en específico el dinero de los algodoneros; b) la irrupción de la radio en la región fue el factor determinante para la masificación de los gustos musicales entre una población analfabeta y campesina. Solo la radio hizo posible la difusión rápida y acelerada del *Vallenato*, un género que para ese entonces no tenía las características actuales (ni siquiera el nombre) y que se encontraba casi que en el ostracismo (Wade, 2002, p.82).

La radio, también estructuró una identidad política toda vez que sus dueños eran los gamonales de la zona, y utilizaban al *Vallenato* como medio propagandístico de sus campañas electorales. Así, el departamento del Cesar y su capital Valledupar fueron asociados con la música con acordeón y al liberalismo.

²⁹ Rafael Escalona y Pablo López Jr provienen de familias acomodadas y estudiaron en colegio de abolengo, uno en la Santa Marta y el otro en Bogotá.

Tres, la bibliografía actual, poco o nada, puede aportar sobre la historia del acordeón en Colombia, y más específicamente en la costa norte del país. Abordar esta tarea requiere de reconocer en los objetos la existencia de una vida social (Appadurai, 2011), en otras palabras: es necesario una biografía cultural del acordeón. Y si bien esto último propone una perspectiva antropológica del asunto, la verdad es que la falta de investigaciones amerita cualquier acercamiento posible. Algo tendremos que decir los historiadores, sociólogos o antropólogos ante los discursos ficcionales y romantizados alrededor del Vallenato.

El acordeón, es tal vez el punto ciego de todas las investigaciones. La poca información que de él tenemos da pie para afirmar que podría ser la clave para entender la imagen popular que se construyó alrededor del Vallenato, a la vez que ligaría a este ritmo con la elite por medio de este objeto. De esta forma, se dejaría sin base, la idea del abajo hacia arriba que proponen los “folcloristas y literatos”. Los cuales, parecen coincidir, al igual que sus discursos, con proyecto político y no académico.

Cuarto, Alfonso López Michelsen sería una figura fundamental en el proceso que acercaría a la provincia con la capital, logrando capitalizar el proyecto político liberal, que poseía carácter nacional, con el proyecto político local de la élite vallenata. Alrededor del Vallenato se construyó un relato ficcional, que justificaba los porqués de su afecto hacia la costa Caribe y en especial a Valledupar. Su abuela, aparece como una figura introductoria de alguna forma en los relatos sobre su conocimiento del Vallenato y de la idiosincrasia provinciana, sin embargo, rasgando en su vida privada, chocamos con el hecho de que él nunca la conoció. De esta forma ¿Cómo explicar la influencia de ella sobre él? La respuesta se encuentra en una vieja técnica política, en la cual un personaje intenta entablar un dialogo identitario, apelando a un linaje familiar, por más lejano y distante que este sea, o en ciertas ocasiones manifestando amistades profundas con personajes icónicos de un determinado lugar.

Quinto, a partir de los testimonios de tres símbolos Vallenatos (Alfonso López Michelsen, Rafael Escalona y Pablo López Jr) se puede determinar cómo fue la difusión del Vallenato en las diferentes zonas del país, y en especial en Bogotá: de arriba hacia abajo. Los amigos de López Michelsen, no solo eran políticos o empresarios, también eran dueños de grandes medios de comunicación, como lo afirma Escalona en una de sus entrevistas. No es de extrañar que nacientes agrupaciones pudieran y tocar no solo en Barranquilla, sino que también en Bogotá, donde adquiriría un peso mayor, ya que su aceptación por los altos círculos santafereños le otorgaba una fuerza simbólica más potente.

Sexto, si bien es cierto que algunos de los grandes juglares del Vallenato fueron de ascendencia campesina, esto no deslegitima el hecho de que sus mayores exponentes fueran de ascendencia “noble”. Estos, a la postre, serían los que lograrían romper las barreras del localismos, sin ellos, personajes como Alejo Duran o Enrique Díaz serían unos totales desconocidos fuera de su comarca (Wade, 2002, p.83). Rafael Escalona sería la efigie de lo anterior: de una familia aristocrática y con claras conexiones políticas, fue el hijo de un Coronel de la guerra de los mil días y sobrino del arzobispo de Santa Marta. No sorprende entonces, su aparición en los espacios políticos de la parroquia Valledupar de los años 40. Pablo López y Poncho Zuleta serán también hombres de ascendencia similar a la de Escalona. El hecho de que los dos estudiaran en Tunja, en un colegio reconocido en todo el país, a mediados de los años 50, ya dice mucho acerca de sus orígenes y su posición económica.

Además, fueron estudiantes universitarios, en claustros prestigiosos de la capital en un periodo donde la movilidad social estaba supremamente restringida por no decir en completa nulidad. Sorprende, que una de las imágenes predilectas del Vallenato; El hombre campesino, andariego, que va de pueblo en pueblo con su humilde acordeón, entonado sus notas alegres, no aparezca en los datos biográficos de estos hombres, sin embargo, causa más intriga el auto convencimiento que cargan sobre sus orígenes. Según ellos: son de ascendencia campesina, rural, trabajadores, no urbanos, los cuales tuvieron vidas llenas de carencias materiales, pero esta autopercepción carece de verosimilitud si se le compara con los datos que ellos mismos arrojan sobre sus propias vidas. Esto sería un tema trivial de no ser por el hecho de que esta parte del mito es una de las piedras angulares sobre la cual se sustentan los relatos sobre el Vallenato y su ascendencia popular. Invalidar esta visión romántica es fundamental si se quieren dilucidar los entresijos que este género musical mantendría durante la segunda mitad del siglo XX con la política.

Séptimo, si bien es posible explicar el éxito inicial del Vallenato por medio del apadrinamiento político liberal, no hay que desconocer su carácter elástico, dado su condición polifónica. A diferencia de otros géneros musicales colombianos el Vallenato ha podido adaptarse a los tiempos, dado que posee en su acervo cinco tipos de diferentes aires (Paseo, Merengue, Puya, Son y Tambora), esto lo diferencia de otros géneros, que en contraposición, poseen una tendencia a la solidificación o petrificación. La elasticidad del Vallenato se mostraría con mayor fuerza 20 años después de la presidencia de López Michelsen, cuando saldría a la luz

otra de sus características; la conductividad. Para los años 80 el Vallenato se conectaría con el narcotráfico, y específicamente con la llamada bonanza marimbera, prestándole su voz a nuevas sensibilidades que conquistarían a toda una nación. Desconocer las solubilidades que el Vallenato construyó con los diferentes actores de la sociedad colombiana sería pasar por obtuso, sin embargo esto quedara para trabajos posteriores y de más largo aliento.

Referencias

- Araujo de Molina, C. (1973). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es y qué no es Vallenato? En: *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*, por Hugues R. Sánchez y Leovedis Martínez (Edit.). Valledupar: Unicesar.
- (2010). Detrás de la música: el Vallenato y sus ‘tradiciones canónicas escritas y mediáticas’. En: *Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, El Caribe en la nación colombiana*, por Alberto Abello Vives, (Edit.). Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano.
- (2010). “La música colombiana: pasado y presente”. En: *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, por Albert Recasens y Christian Spencer, (Edit.). Madrid: SEACEX y Akal Ediciones.
- (2005). Por dentro y por fuera: El Vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas. En: *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*, por Matrha Ulhoa y Ana María Ochoa, (Edit.). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Castro Hernández, R. (2000). *Colombia y México: Más cerca que distantes*. Bogotá: Editorial Claro de Luna.
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo. Semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello - Observatorio del Caribe Colombiano.
- Pardo, Mauricio (Ed.). (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Wade, P. (2003). “Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia”. En: *Colombia y el Caribe, XIII Congreso de Colombianistas*, por Zoila Sotormayor. (Cord.). Barranquilla: Ediciones Uninorte.

- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el Vallenato? Una aproximación musicológica. *Revista: Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, (No. 9), Pp. 9-62.
- Candela, M. (2003). “Nación y música costeña. Algunas tensiones en el siglo XX”. *Revista Huellas*, (No. 67 y 68), Pp. 12-17.
- Gilard, J. (1987). “Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?”. *Revista Huellas*, (No. 19), Pp. 59-67.
- (1993). “¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el Vallenato”. *Revista Huellas*, (No. 37), Pp. 28-34.
- Wade, P. (1998). Music, Blackness, and National Identity. Three Moments in Colombian History. *Popular Music 17*, (No. 1), Pp. 1-19.
- Zapata Rios, B. N. (2006). “Anotaciones Generales Sobre La Historia Empresarial De Valledupar 1950 - 1980: Una Mirada Desde El Sector Agropecuario”. En: *Colombia Ad-Minister Revista Escuela De Administración*. Centro De Publicaciones Universidad Eafit (v.7), Pp.81 – 112.
- Sanjuanelo Obregón, J. (2011). *El Crédito Agrario y Transformación Socioeconómica en Valledupar 1935-1953*. (Tesis pregrado). Universidad popular del Cesar.
- Hamburger, A. (Director) y Paternina Payares, M. (Coordinación). (2001). Historia del acordeón olvidado. En: <https://www.youtube.com/watch?v=97Lp8om3jus>
- Polo Martínez, L. (12 de julio de 2007). Un cachaco que sembró el vallenato en Bogotá. El tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2571139>
- En una entrevista para El Espectador, Poncho Zuleta la caracterizaría como una mujer “avio-na”. P. Zuleta (comunicación personal, 29 de abril de 2016). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BTBaZw5saOg>.
- Festival Vallenato (2001). Recuperado de <http://www.valledupar.com/festival/cubrimineto2.html>



*Reportes de músicas
extra-europeas en
una enciclopedia
musical del barroco
temprano (Musurgia
Universalis, 1650)*

David Gaviria Piedrahita
Johann Hasler

*Grupo de investigación "Artes y Modelos de Pensamiento" - Universidad de Antioquia
david.gaviriap@udea.edu.co

**Grupo de investigación "Artes y Modelos de Pensamiento" - Universidad de Antioquia
johann.hasler@udea.edu.co

*Reportes de músicas extra-
europeas en una enciclopedia
musical del barroco temprano
(Musurgia Universalis, 1650)*

David Gaviria Piedrahita

Grupo de investigación “Artes y Modelos de
Pensamiento” - Universidad de Antioquia
david.gaviriap@udea.edu.co

Johann Hasler

Grupo de investigación “Artes y Modelos de
Pensamiento” - Universidad de Antioquia
johann.hasler@udea.edu.co

Resumen

La voluminosa enciclopedia de la música “Musurgia Universalis” es una de la treintena de obras del enciclopedista barroco Athanasius Kircher S.J. (1601/02-1680), y vio la luz en Roma, en una única edición en 1650 (1,500 ejemplares) (Pangrazi 2009). Circuló ampliamente durante el resto del siglo y hasta el siguiente, gracias a las redes de distribución de los jesuitas, y la comunidad intelectual internacional conocida como “La República de las Letras” (Feingold 2003; Casanova 2004; Daston 1991; Lux y Cook 1998). Por su amplia cir-

culación, la *Musurgia* se convirtió en una de las obras de mayor autoridad en teoría e historia de la música hasta el surgimiento de enfoques alternativos en el siglo XVIII, más centrados en la práctica musical que en las perspectivas teológicas y especulativas de la obra kircheriana.

El grupo de Investigación Artes y Modelos de Pensamiento (Universidad de Antioquia) estudia el facsímil en idioma original de este importante texto desde 2016, y se enfoca principalmente en su contenido musical.

Hemos encontrado en el libro VIII un interesante reporte sobre músicas extra-europeas de países como Grecia, Etiopía y Armenia entre otros, con ejemplos de partitura y textos en idiomas originales con traducciones al latín académico del renacimiento. ¿Será este un indicio de los ideales de inclusión multicultural del enciclopedismo musical en el barroco, específicamente desde la misión evangelizadora de la Compañía de Jesús?

Palabras clave: Enciclopedismo barroco; Athanasius Kircher; *Musurgia Universalis*; músicas extra-europeas; encuentros inter-culturales; proto-etnomusicología.

El autor del texto que nos ocupa es el jesuita alemán radicado en Roma Athanasius Kircher (1602-1680), quien ha sido considerado como un enciclopedista del período barroco (Vasoli 2005) y, algo más jocosamente, como “el último hombre que lo supo todo” (Findlen 2004). En castellano se utiliza el helenismo “polímata” para referirse a personas que investigan y escriben, con propiedad, sobre diversos y sorprendentemente variados campos del saber. Kircher encaja en esta descripción, pues nos ha legado obras sobre vulcanología y geología (*Mundus subterraneus* 1664-1678), jeroglíficos egipcios (*Lingua aegyptiaca restituta*, 1643), óptica (*Ars Magna Lucis et umbrae*, 1645-46), epidemiología (*Scrutinium Physico-Medicum Contagiosae Luis, quae dicitur Pestis*, 1658) magnetismo (*Magnes sive de arte magnetica*, 1641), sinología (*China monumentis*, 1667), acústica (*Phonurgia Nova*, 1673) y música (*Musurgia Universalis*, 1650). En su posición privilegiada como curador del museo del *Collegio Romano* (el seminario jesuítico en Roma), Kircher estaba en el centro de unas redes de intercambio transcontinental de datos e información proveniente de todas las misiones y provincias jesuíticas alrededor del mundo (O'Malley 1999), de la cual nuestro autor sin duda tomó datos para sus trabajos, escritos y editados desde el centro de la cristiandad occidental (Feingold 2003).

La voluminosa enciclopedia de la música “*Musurgia Universalis*” es una de la treintena de obras del enciclopedista barroco Athanasius Kircher S.J. (1601/02-1680), y vio la luz en Roma, en una única edición en 1650 (Pangrazi 2009). Circuló ampliamente durante el resto del siglo y hasta el siguiente, gracias a las redes de distribución de los jesuitas, y la comunidad intelectual internacional conocida como “La República de las Letras” (Feingold 2003; Casanova 2004; Daston 1991; Lux 1998). Por su amplia circulación, la *Musurgia* se convirtió en una de las obras de mayor autoridad en teoría e historia de la música hasta el surgimiento de enfoques alternativos en el siglo XVIII, más centrados en la práctica musical que en las perspectivas teológicas y especulativas típicas de la obra kircheriana.

El primer tomo de la *Musurgia* agrupa los libros 1 al 7, y parece enfocarse en la música “de este mundo”: Los libros 1 y 2 se centran en los órganos de producción y recepción de sonido en los cuerpos físicos de humanos y animales. El 3, 4 y 5 tratan de teoría musical (notación, teoría de intervalos, teoría armónica y contrapunto). El 6 es de organología (instrumentos). El 7 se enfoca en repertorio musical existente y bastante elaborado (obras ya compuestas, algunas de compositores reconocidos).

El segundo tomo, que incluye los libros 8, 9 y 10, vira la mirada hacia una metafísica de la música: el 8 trata de combinatoria y sobre cómo generar material musical con métodos matemáticos y de azar que claramente exploran un nivel más intelectual y “platónico”, en el sentido de generar música diseñada matemáticamente y no vinculada a los afectos humanos. El libro 9 propone la aplicación de esa música automáticamente generada a “músicos” también artificiales, como son los robots, autómatas musicales (o máquinas “autofónicas”) que se proponen en él. Por su parte, el décimo y último libro, entra en especulaciones teológicas sobre el papel de la música en el diseño y creación del Universo, y finalmente, en el plan divino.

El afán enciclopédico barroco, del cual Kircher fue adepto, le llevó a emprender semejantes gestas académicas, y en el caso de esta enciclopedia, pretende incluir todos los temas sobre música en todas las épocas y culturas de la humanidad. Esta exhaustiva perspectiva marcó un gran impacto académico en su tiempo, en contraste con la perspectiva actual (en la cual se valora más la hiperespecialización que el universalismo), lo cual ha resultado en que el trabajo de Kircher se haya ido desprestigiando progresivamente con el paso de los siglos, al ir quedándose rezagado del “espíritu de los tiempos”, que prefiere enfocarse en gran profundidad sobre asuntos muy puntuales, en vez de hacer menciones —a veces brevísimas— de

todo lo imaginable en torno a un tema. Por otro lado, no se puede desconocer la gran labor de recopilación de conocimiento de la Compañía de Jesús y otras órdenes religiosas alrededor del globo (O'Malley 1999), ya que ésta permitió recoger una enorme cantidad de material sobre especímenes animales y vegetales, costumbres, lenguas, música, entre otras muchas cosas, convirtiéndose éstos en los insumos fundacionales de disciplinas actuales como la antropología cultural o la etnografía. La importancia de la información es tal, que podríamos llegar a afirmar que este libro contiene las semillas de las futuras disciplinas de la etnomusicología (libros 2, 7 y 8) y la zoomusicología¹ (libro 1).

En el segundo libro del primer volumen de la *Musurgia*, el autor presenta, a lo largo de 20 páginas, los instrumentos, notación, teoría y una visión general de la primera música extra-europea que se puede encontrar en este ambicioso trabajo académico, exponiendo diversos instrumentos de la cultura hebrea con imágenes y descripción de sus posibilidades técnicas (fig. 1). Posteriormente, presenta las características de la música bizantina (que él llama “música actual de los griegos”, “*De moderna graecorum musica*”), tratando detalladamente su original sistema de notación musical y sus equivalentes a la notación europea de la época² (fig. 2), prestando especial atención en estas líneas a la estrecha relación que existe entre poesía y música (recordemos que la música bizantina religiosa es netamente vocal). Es importante recalcar, que nuestra tradición musical, al ser principalmente herencia europea, proviene en gran medida de las culturas mediterráneas, y de éstas se ha recopilado extensa información gracias a autores como Kircher, que dedicaron considerables esfuerzos a la descripción de la música proveniente de estos lugares³.

¹ Tan joven es la disciplina de la zoomusicología, que la tesis doctoral de Dario Martinelli sobre este tema, fue aceptada en la Universidad de Helsinki apenas hasta el año 1999, después de grandes esfuerzos académicos (Martinelli 2009, 13).

² Para ampliar la información sobre este tema, se recomienda revisar: Tillyard, Handbook of the Middle Byzantine musical notation, Volume 1 “*Monumenta musicae Byzantinae: Subsidia*”, Union académique internationale.

³ Para destacar la importancia de los sistemas musicales griegos y su influencia en nuestra sociedad actual, se pueden leer estas acertadas líneas que nos hablan con gran sensatez desde el siglo pasado (Eggar 1930): “We are at present being very strongly influenced by our Roman heritage: roads, transport, hygiene, legislation, and getting on with business, appear to us, with our huge responsibilities of empire, as to the Romans, of paramount importance. But behind our Roman tradition stands the Greek.” Eggar, Katharine E. “What Is Left to Us of Greek Music?” *The Musical Times* 71, no. 1048 (1930): 513-15.

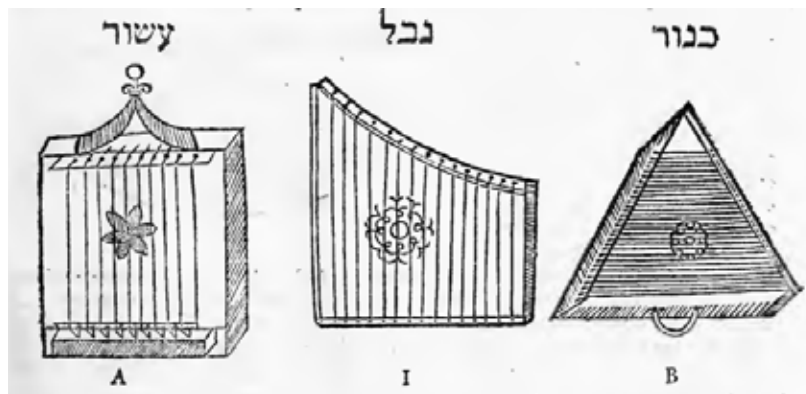


Fig. 1, Musurgia Universalis, diversos instrumentos de cuerda hebreos (p. 48).

A page of musical notation from 'Musurgia Universalis' showing six modes (I-VI). Each mode is represented by a staff with notes and a line of Hebrew letters below it.
 - I. Modus: Notes on a staff with a treble clef, followed by Hebrew letters: א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת.
 - II. Modus: Similar notation with different note values.
 - III. Modus: Similar notation with different note values.
 - IV. Modus: Similar notation with different note values.
 - V. Modus: Similar notation with different note values.
 - VI. Modus: Similar notation with different note values.
 At the bottom, there is a legend: "Literae interualla significant. Vt α significat vnisonum, β significat interuallum vnus toni, & sic de cæteris, diuersa autem signa vnus literæ significant valorem differentem notæ." and the word "Vocum" is written in the bottom right corner.

Fig. 2, Musurgia Universalis, sistemas de notación bizantina (p. 76).

Ejemplos de música turca y china, se encuentran en el segundo capítulo del libro séptimo, donde no sólo se pueden leer las transcripciones de una partitura con un canto dedicado a Alá en el caso turco, y otro a Confucio en el chino (fig. 3), sino también comentarios sobre las particularidades sonoras de estas culturas.

Turcicum Alla alla

Audio nonnullos Sacerdotes Turcicos quoties *alla alla* illud suum solēniter intonant hoc clausulae genere interval- lis miris, insolitis, concisis, abhorrentib. referto vti. cuius mentionē & Keplerus in sua harmonia fecit, nihil tamen in hoc occurrit, vt aliqui obiiciunt, non diatonicum.

Chineses, vti retulit mihi P. Samedius Soc: nostrae apud eos multis annis conuer- fatus, dum confutium adorant, hac clausula vtuntur.

Chinenfium mos canendi ante idolum quod vocatur Confutius.

Refert Tomus Historiae Indiae occidentalis musicā quā populi dicti Toupinama uox vtuntur, hanc esse, quae sequitur, quam in festis celebrioribus tanta ani- mi cōtētionē, tā insolitis corporis motib. instituunt, vt omnes lymphaticos & mente captos diceret. Notas ex Authore ea fide. quā is retulit apponimus,

Chuypòchuypò

Fig. 3, *Musurgia Universalis*, música turca y china (p. 568).

Por su parte, el capítulo 7 del libro 8 (segundo tomo) de la *Musurgia Universalis* está dedica- do íntegramente a la adaptación de textos de lenguas extra-europeas a sistemas musicales europeos, llevando por título “Panglossia musúrgica, o de la aplicación del musarrithmo a las otras lenguas del mundo” (*Panglossia Musurgica, sive de applicatione musarithmorum ad omnes alias linguas totius universi*). Se encuentran en este capítulo interesantes híbridos de los sistemas musicales europeos con lenguas nativas de varias partes del mundo, y a pesar de que existe una extensa documentación de las prácticas de evangelización de los jesuitas a través de la música ya desde el siglo XVI (Castagna 1999), Kircher se excusa de no incluir ejemplos en las lenguas de América, según él por no contar con la documentación que le permita citarlas: “no incluyo [ejemplos] de lenguas americanas autóctonas, pues no tengo noticias de ellas.”⁴

⁴ “Linguas vero Americanas non adduco cum earum notitiam non habeam.” (*Musurgia*, libro 8, p. 141).

Para entender mejor sobre lo que el autor denomina como “todas las otras lenguas del universo” (esta última palabra en el sentido barroco académico) se presentarán a continuación los lugares de los cuáles Kircher obtuvo la información para la elaboración de su capítulo, y las hermandades que la enviaron, en caso de ser mencionadas, para luego ser expuesta detalladamente la información musical y lingüística de cada ejemplo proveniente de la *Musurgia*.

Índice en la *Musurgia*:

Panglosia musúrgica, o la aplicación de estos musarritmos a las principales lenguas, con ejemplos y práctica en lenguas: hebrea, siria o caldea, árabe, española, francesa, alemana, croata, etc.⁵

Título del capítulo VII, página 126:

Panglosia musúrgica, o de la aplicación del musarritmo a las otras lenguas de todo el mundo.⁶

Libro 8, páginas 126 a 128, §. I: El verso y ritmo hebreo, [cortesía] de los profesores de la Compañía de Jesús de la Sociedad de Lenguas Sacras.⁷

El primer ejemplo será presentado tal y como se puede encontrar en la *Musurgia*, seguido de una transcripción a notación moderna, de los siguientes (salvo que el ejemplo lo amerite) presentaremos únicamente notación moderna (figs. 4 y 5).

⁵ En el original: *Panglossia musurgica, seu de applicatione horum Musarithmorum ad praecipuas linguas cum exemplis, et praxis adiuncta scilicet in lingua Hebraica, Syriaca, seu Chaldaica, Arabica, Hispanica, Gallica, Germanica, Illyrica, etc.*

⁶ *Panglossia Musurgica, sive de applicatione musarithmorum ad omnes alias linguas totius universi.*

⁷ *De linguae Hebraicae versibus et Rhythmis, ad Sacrae Linguae Societ. IESV Professores.*

*Melothesia Hebraica tono hypodorio, re β lo \oplus retrogrado
ordine cantabilis.*

Lafoth Kirxon eli abi Afchum pani Kehalamifch Gam az kenemer ulabi Eieb Kalkenescher vuzbi

איהוה קל כנשר וצבי גם עז בנמר אול ביא אשום פני כחלמיש לעשות כרצון אליאבן

Fig. 4, Musurgia Universalis, página 128. Obsérvese el orden de lectura de la partitura.

Fig. 5, ejemplo tomado de la Musurgia (Libro 8, página 128), en notación moderna.

Es notable el esfuerzo académico que realiza el autor, al presentar la partitura escrita en la dirección de lectura del hebreo (de derecha a izquierda) y no como tradicionalmente se escriben las figuras en la notación musical occidental, o sea de izquierda a derecha. Lo mismo hace con el siríaco, el árabe y el samaritano. Esto, como clara muestra del interés que Kircher tenía por estas lenguas.⁸

Libro 8, páginas 129 a 130 (Fig. 6)

§. II.: De la poesía siria o caldea o los versos y ritmos sirios y caldeos. [Cortesía] De la Sociedad Jesuita en Siria, y especialmente los pobladores de los Montes Maronitas en el Líbano, donde el sirio es la lengua propia.⁹

The image shows a musical score with four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a modern notation style, but the text below it is in Arabic script, which is written from right to left. Below the Arabic text, there is a line of Latin text: "Abdoh hab malkutock Val rabo dmalcf schafir Laino dorchem iulfono Aloho hab iulfono".

Fig. 6, ejemplo con transcripción a notación moderna y textos originales tomados de la *Musurgia* (Libro 8, página 130). Hemos transcrito la partitura en el orden de lectura propio de nuestra práctica musical, el texto árabe se lee de derecha a izquierda.

⁸ Daniel Stolzenberg anota en *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, "En su juicio de Obeliscus Pamphilius, el revisor Honoré Fabri expresó su descontento puesto que Kircher dio demasiado valor a los autores hebreos y árabes, prefiriéndolos por encima de autores cristianos más citados – una crítica que omitió, o por lo menos cuestionó la censura jesuita y el gran estudio racional kircheriano en su *Oedipus Aegyptiacus*, que fue explícito a la hora de sacar a la luz conocimiento desconocido sobre monumentos orientales, especialmente el de los árabes y judíos. "In his judgment of Obeliscus Pamphilius, the reviser Honoré Fabri complained that Kircher placed too much value on Hebrew and Arab authors, even seeming to prefer them to familiar Christian authors – a criticism that ignored, or at least called into question, the Jesuit Censorship and Kircher's *Oedipus Aegyptiacus* whole rationale of Kircher's study, which was explicitly to bring to light knowledge hidden in 'oriental monuments,' especially those of the Arabs and the Jews". (Stolzenberg 2006, 338-339).

⁹ *De Poesi Syriaca sive Chaldaica sive de versibus, et Rhythmis Syrorum, et Chaldeorum. Ad Societatis IESV in Syria Patres, & praesertim Maronitas Montis Libani incolae; Syriaca lingua propria est.*

Libro 8, páginas 131 a 133 (Fig. 7)

§. III.: De la poesía árabe. [Cortesía] De la sociedad de los padres jesuítas en Egipto, Siria y todo el resto de Asia.¹⁰

Fig. 7, ejemplo con transcripción a notación moderna y textos originales tomados de la *Musurgia* (Libro 8, página 130). Hemos transcrito la partitura en el orden de lectura propio de nuestra práctica musical, los textos se leen de derecha a izquierda.

Libro 8, páginas 133 a 134 (Fig. 8)

§. IV.: De la poesía samaritana¹¹

Fig. 8, ejemplo con transcripción a notación moderna y textos originales tomados de la *Musurgia* (Libro 8, página 134).

¹⁰ De Poesi Arabica. Ad Societ. IESV Patris in Aegypto, Syria & tota Asia commorantes.

¹¹ De Poesi Samaritana.

Libro 8, páginas 134 a 135 (Fig. 9)

§. V.: De la poesía etíope. [Cortesía] De los padres jesuítas en Etiopía.¹²

Gibon Salach Samai Zaistas Wastu bemai Madur tala bebala Watala Saalanu.

ገዕዥ፡ ፈለገ፡ ሰላላ ።።	<i>Gibon falach samai</i> Nilus fluuius caelestis
ዘጸፋለሰ፡ ውኄቲ፡ በዐረ።።	<i>Zaiflas watu bemai</i> Qui irrigat salubribus aquis
ዐፋር፡ ተዐላኝ፡ ጸባ፡ በዐላ።።	<i>Madur tamala bebala</i> Terram replens diuitijs
ወተዐላኝ፡ ስክለኗ ።።	<i>Wotamla saalanu</i> Nos vero abundantia fatiat.

Fig. 9, ejemplo con transcripción a notación moderna y textos originales tomados de la *Musurgia* (Libro 8, página 135) El autor presenta los textos en la notación etíope original, con su transliteración al alfabeto romano y su traducción.

El jesuita Nicolão Godinho escribe en 1615, que los etíopes convertidos al cristianismo no interpretan “nada escrito, sino de memoria”, refiriéndose por un lado a su tradición musical oral, y también a su facilidad para asimilar los sistemas musicales europeos. (Murata 1999, 190).

Libro 8, página 136 (Fig. 10)

§. VI. traducido: De la poesía armenia.¹³ [Cortesía] De la sociedad jesuíta, y los padres armenios.

¹² De Poesi Aethiopica. Ad Societ. IESV Patres in Aethiopia.

¹³ De Poesi Armenica. Ad Soc. IESV, aliarumque Religijunum Patres Armenos.

Garrachat parraz nuruche smidaz luhs Anfdieziet ariechagā luhs dzachia huchus Pırchızier puguriz fela puta
pirchel

Fig. 10, ejemplo con transcripción a notación moderna y textos originales tomados de la *Musurgia* (Libro 8, página 135).

Libro 8, página 137 (Fig. 11)

§. VII.: Musurgia Griega. Dado un metro griego, adaptación sobre él de una melotesia consultada.¹⁴

Θίλια Μίσην Απερίστα Θίλια Απερίστα ἄδῃσι Αβελίβησι δὲ γυρδία Ερωτα γυρδία
137 ἄδῃσι.

Fig. 11 ejemplo con transcripción a notación moderna y textos originales tomados de la *Musurgia* (Libro 8, página 137).

¹⁴ De *Musurgia Graeca. Dato metro Graeco super illud Melothesium petitam adaptare*. Con esto de “*melothesium petitam*”, que traducimos como “consultada”, Kircher se refiere a una melotesia, o combinación de duración y ritmo transcrita en una tablilla (en el original “*pinax*”), que Kircher ha venido elaborando a lo largo de su libro 8, en el cual también instruye cómo todas estas tablillas deben guardarse en una gran caja de madera, para luego poder extraerse al azar (“consultarse”), produciendo así música generada aleatoriamente. Para mayores detalles sobre este artificio, consúltese Bumgardner (2009) y Bolognesi (1981, págs. 82-83) y sobre todo Bohnert (2010).

Se sabe que Kircher realizó importantes aportes a la teorización de la música griega estudiando fuentes de primera mano, ya que en sus años juveniles en Fulda, aprendió griego, habilidad que le permitió, sumada a sus conocimientos musicales, familiarizarse con los sistemas de notación musical de la Grecia. (Murata 1999, 194).

Libro 8, página 138

§. VII.: De los otros idiomas occidentales.¹⁵

En este capítulo, Kircher expone, sin ejemplos de partitura (salvo una excepción para la música italiana) las características generales de las tradiciones poéticas de España, Francia, Italia, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Escocia, Croacia, Polonia, Rusia y Bohemia, donde solamente presenta descripciones muy generales, y se refiere a estas lenguas como de uso común y de las cuales con lo expuesto anteriormente se puede inferir su utilización para generación de material a través del Arca Musarrítmica.

Si bien no se encuentran ejemplos musicales en alemán (tal vez al ser la lengua natal de Kircher, no representaba un ejemplo muy novedoso para él), sí dedica en cambio todo un párrafo para describir cómo la música, las consonancias y los sistemas musicales son una suerte de emanación espiritual común a todos los seres humanos, y explica cómo las condiciones climáticas y genéticas afectan, en el caso específico de los germanos, su rango vocal y configuran su preferencia por ciertos estados de ánimo y formas vocales como “el coral”. (Murata 1999, 194)¹⁶.

Para comprender un poco la mirada de Kircher sobre las músicas de otras tradiciones, se debe primero conocer que en su opinión existían pueblos con un pésimo sentido estético “Ellos [la gente de origen oriental procedentes de Grecia, Siria, Egipto y el resto de África que residía en Roma] preferían sus propias discordantes y confusas voces (que en realidad podrían denominarse más bien como aullidos y chillidos de animales) antes que la música de

¹⁵ *De reliquis idiomaís Occidentalibus.*

¹⁶ Aquí se puede leer la traducción propuesta por Murata de las palabras de Kircher: “My first proposition is that the customary style of music in any one place follows from the natural temperament of its people and their constitution, which is particular to any one region. ... This very difference in musical style does not come from anywhere else except either from the spirit of the place and natural tendency, or from custom maintained by long-standing habit, finally becoming nature. The Germans for the most part are born under a frozen sky and acquire a temperament that is serious, strong, constant, solid, and consistent with lower voices, compared to people of the south the Germans rise to higher pitches with difficulty. Thus from natural propensity, they choose that in which they can succeed best, namely, a style that is serious, moderate, sober, and choral.” (Murata 1999, 194).

muchos kilómetros a la redonda.”¹⁷ Pero en líneas posteriores expresa cómo los elementos primarios de la música son comunes para todos los pueblos, y cómo estos tienen un origen divino. (*Musurgia*, libros IV-V).

En este reporte de músicas extra-europeas de la *Musurgia* se pueden encontrar entonces, ejemplos musicales de regiones asiáticas como Bizancio, Palestina, Turquía y China. Encontramos también la mención con fines de demostración de su sistema de composición automático (que produce música homofónica a cuatro voces, con una rítmica regular y compases que dependen de la cantidad de sílabas métricas)¹⁸ usando textos poéticos de las lenguas siria, árabe, española, francesa, alemana y croata, entre otras. No queda claro por el material presentado en la *Musurgia* si Kircher tenía también acceso a transcripciones en pentagrama de las músicas de estos pueblos, como en el caso de la música turca y china. Murata recalca que Kircher sugiere el uso de su *Arca Musarithmica* para ayudar a la composición de piezas sobre textos autóctonos de los lugares a evangelizar, con el fin de apoyar esta misión proselitista (Murata 1999: 203). No deja de notarse la débil excusa de Kircher para omitir las lenguas americanas, ¿Dónde quedan 82 años de posibles reportes de los misioneros en América (teniendo en cuenta que los jesuitas llegaron al continente en 1568 y no son expulsados sino hasta 1767)?¹⁹ Esto contrasta con el extenso material de transcripción y descripción de músicas animales del primer libro, con ejemplos y ricas ilustraciones, de aves como el ruiseñor, la gallina, los pollitos, el loro (que en su grabado, habla en griego), y animales de otras especies como el oso perezoso, las cigarras, las langostas, los grillos, entre otros.

La Musurgia Universalis como obra que aspira a recoger el conocimiento musical Universal, presenta entonces una gran falencia al no mencionar en profundidad otras músicas extra-europeas; tal vez fue esta obra víctima de la mirada jesuítica del barroco, donde la música (máxime la música vocal) era considerada una expresión sacra, y por ende, debía ser vigilada

¹⁷ “The peoples of the East – Greeks, Syrians, Egyptians, Africans, sojourning in Rome – could hardly endure the refined music of the Romans. They preferred their own confused and discordant voices (you would more truly call it a howling and shrieking of animals) to the said music from many parasangs away. All this proceeds, as I have said, owing to custom acquired from long use; for if the said nations had finally become accustomed to the music of the Romans, not only would they have preferred it to other music, but they would also have desired it avidly and seemed to love it. And however different are the styles of different nations, despite the famous competition between them and their contesting for primacy of place, the particular style of each should not therefore be despised; for each nation has its own taste in writing songs.” (Murata 1999, 194).

¹⁸ Para conocer más sobre este sistema se recomienda consultar el octavo libro de la *Musurgia Universalis*.

¹⁹ Los jesuitas desarrollaron una intensa actividad misional en varias regiones de Sudamérica desde la segunda mitad del siglo XVI. Aunque intervinieron mucho después que otras órdenes religiosas en la evangelización de los indios, lo hicieron con el ímpetu propio de la etapa posterior al Concilio de Trento y, especialmente, el III Concilio de Lima, donde la Compañía de Jesús tuvo una participación destacada. (Barberá y Wilde 2010, 105).

con sumo cuidado, lo cual puede producir un cierto desinterés por músicas sin contenido textual, o con textos provenientes de tradiciones paganas (no mosaicas).²⁰ A este respecto no deja de ser llamativo el gran énfasis que hace Kircher en la música bizantina en el libro 2, pues se trata de la música litúrgica del cristianismo oriental. ¿Será que, en opinión de los censores de La Compañía, las músicas no litúrgicas y no cristianas no justificaban un estudio igualmente profundo?

Este tipo de reflexiones nos pueden llevar a reevaluar y ajustar la noción prevalente del interés multicultural de los Jesuitas durante el período colonial temprano, cuyo fin era la asimilación cultural a través de la evangelización, que supuestamente se hacía más fácil a través de la inclusión en los discursos con fines misionales de prácticas culturales autóctonas de los pueblos a convertir. (Castagna 1999; Summers 1999; Rondón 1999). Las limitadas referencias en el libro estudiado a expresiones musicales no mosaicas y no europeas y la exclusión de otras, parecieran no apoyar esta visión incluyente.

Bibliografía

- Barberà, A.R., y Guillermo Wilde. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010.
- Bohnert, Agnes C. *Die arca musarithmica Athanasius Kirchers*. Berlín: Mensch & Buch, 2010.
- Bolognesi, Tomasso. “Composizione musicale assistita da elaboratore: Automatismi, processi stocastici ed interazione uomo-macchina”. PDF cargado en línea, 1981. <https://core.ac.uk/download/pdf/41162857.pdf>.
- Bumgardner, Jim. “Kircher’s Mechanical Composer: A Software Implementation”. Documento en PDF montado en línea, 2009. <http://archive.bridgesmathart.org/2009/bridges2009-21.pdf>.

²⁰ Una prueba de esta censura y peritaje en publicaciones oficiales es descrita por Stolzenberg: “Like every Jesuit author, Kircher was required to submit his works to superiors for internal review prior to publication. After 1601, this task was entrusted to the College of Revisers, a panel of five theologians, which made recommendations to the father general, who ultimately decided whether a book could be printed. The primary purpose of Jesuit censorship was to maintain the ‘soundness and uniformity of doctrine’ required by the Society’s constitutions – in other words, to police doctrinal orthodoxy, represented by Aquinas in theology and Aristotle in philosophy. To this end the revisers were guided by a set of Rules of the Revisers-General, which required that nothing be admitted ‘which is not entirely congruent with Christian faith and piety; or which might rightly offend others, or which seems inappropriate for the reputation of the Society’; and which forbade ‘new opinions disagreeing with common doctrine’ and anything ‘that overturns the common reasons which theologians [above all, Aquinas] confirm about Christian dogma.’ (Stolzenberg 2006, 339).

- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Harvard: Harvard University Press, 2004.
- Castagna, Paulo. "The Use of Music by the Jesuits in the Conversion of the Indigenous Peoples of Brazil". En *The Jesuits I: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, O'Malley John at al. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Daston, Lorraine. "The Ideal and Reality of the Republic of Letters in the Enlightenment." *Science in Context* 4, núm. 2 (1991): 367–86.
- Eggar, Katharine E. "What Is Left to Us of Greek Music?" *The Musical Times* 71, núm. 1048 (1930): 513–15.
- Feingold, Mordechai. *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Findlen, Paula. *Athanasius Kircher: The Last Man who Knew Everything*. Abingdon: Routledge, 2004.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Facsímil de 1999. 2 vols. Hindsheim: Georg Olms Verlag, 1650.
- Lux, David S., y Harold J. Cook. "Closed Circles or Open Networks?: Communicating at a Distance during the Scientific Revolution". *History of Science* 36, núm. 2 (1998): 179–211.
- Martinelli, Dario. *Of birds, whales, and other musicians: an introduction to zoomusicology*. Scranton: University of Scranton Press, 2009.
- Murata, Margaret. "Music History in the Musurgia universalis of Athanasius Kircher". En *The Jesuits I: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, O'Malley John at al. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- O'Malley, Jhon W., Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris, y T. Frank Kennedy. *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- O'Malley, John W., Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, y T. Frank Kennedy. *The Jesuits I: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*. O'Malley John at al. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Pangrazi, Tiziana. *La Musurgia universalis di Athanasius Kircher: contenuti, fonti, terminologia*. Florencia: Olschki, 2009.
- Rondón, Víctor. "Sung Catechism and College Opera: Two Musical Genres in the Jesuit Evangelization of Colonial Chile". En *The Jesuits I: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, O'Malley John at al. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

- Stolzenberg, Daniel. "Utility, Edification, and Superstition: Jesuit Censorship and Athanasius Kircher's *Oedipus Aegyptiacus*". En *The Jesuits I: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, O'Malley John at al. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Summers, William J. "The Jesuits in Manila, 1581-1621: The Role of Music in Rite, Ritual, and Spectacle". En *The Jesuits I: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, O'Malley John at al. University of Toronto Press, 1999.
- Tillyard, Henry Julius Wetenhall. *Handbook of the Middle Byzantine musical notation*, Ann Arbor: University of Michigan, 1935.
- Vasoli, Cesare. *L'enciclopedia del Seicento*. Memorie dell'Istituto italiano per gli studi filosofici. Nápoles: Bibliopolis, 2005.



*Del Motu Proprio al
Concilio Vaticano II:
música en el convento
de las misioneras
agustinas recoletas
en Cali-Colombia*

María Victoria Casas Figueroa

Profesora Asociada Universidad del Valle
Candidata a Doctor en Artes Universidad de Antioquia
maria.casas@correounivalle.edu.co
mavicasas@hotmail.com

*Del Motu Proprio al Concilio
Vaticano II: música en el convento
de las misioneras agustinas
recoletas en Cali-Colombia*

Cantaré con el espíritu, pero cantaré también con el entendimiento.

1 Corintios, 14:15

María Victoria Casas Figueroa

**Profesora Asociada Universidad del Valle
Candidata a Doctor en Artes Universidad de Antioquia**

maria.casas@correounivalle.edu.co

mavicasas@hotmail.com

Resumen

La congregación de Misioneras Agustinas Recoletas M.A.R. radicadas en el Convento La Merced de la ciudad de Cali, cuenta con una colección de partituras de música sacra que devela una temporalidad precisa (1903-1970), con repertorios que responden a transformaciones en la práctica musical y a reglamentaciones pontificales sobre dicha práctica. Si bien la tra-

dición oral, ha sido una manera frecuente de transmitir los cantos y la música en general, el registro escrito, en especial las partituras, se convierte en un importante mecanismo de conservación y representación de la música sacra.

Esta ponencia muestra un avance parcial del proyecto de tesis doctoral ***Cantare Aman-tis est*** (expresión de San Agustín: cantar es propio de quien Ama), estudio cualitativo, que se apoya en la Teoría Fundamentada de Corbin y Strauss (2012), método en el que la recolección de datos, el análisis y la teoría que surge de ellos guardan relación entre sí (p.13). Revisa sin embargo, elementos cuantitativos, para una mejor comprensión de la colección. Toma como fuente principal el material de partituras que se encuentra en la Biblioteca del Convento. Así mismo fuentes documentales, de archivo y algunas fuentes orales. El soporte conceptual se apoya en la nueva musicología y la historia cultural. Se aborda aquí elementos claves para la comprensión del estudio: La colección objeto de estudio, la reglamentación de la música sacra desde el Motu Proprio de 1903, hasta el Concilio Vaticano II en 1967, y la relación o no, de la normativa expuesta con lo encontrado en la colección.

Palabras clave: *Música Sacra, Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas, Motu Proprio de 1903 y Concilio Vaticano II, instrucción de música sacra.*

Proemio

Esta ponencia se estructura en las siguientes partes: Identificación de la congregación propietaria de la colección, descripción general de la colección, reglamentación o normativa que da título a la ponencia y la colección en el marco de la reglamentación. Para ello es necesario conocer dónde se encuentra el objeto de este estudio.

La congregación de Misioneras Agustinas Recoletas MAR, habitan el convento de la Merced, que fue el primer convento fundado en la ciudad. Según Paredes¹, el Convento de la Merced en Cali, presenta distintos momentos que permiten identificar las transformaciones en el mismo: fue fundado en 1541 por Fray Hernando de Granada, mercedario. En 1557 el mensaje mercedario llega a América en la que se da una restauración significativa en la to-

¹ Satura Paredes, M.A.R. *Agustinas terciarias recoletas: primera comunidad religiosa caleña*. Cali, Carvajal, 2004.

talidad del conjunto arquitectónico y la residencia de Nuestra Señora de los Remedios. Para 1823 el nuevo propietario es el Colegio Santa Librada, y en 1825 se realiza la permuta de tres edificios. En este momento las Agustinas Terciarias Recoletas llegan a la Merced y la Iglesia pasa a su custodia en 1887. En 1917 llegaron a Cali los Agustinos Recoletos y en 1932, las Agustinas Terciarias Recoletas de Cali se incorporan a la familia agustino-recoleta. Pero es en 1955, mediante rescripto pontificio, cuando estas religiosas se unen a las Agustinas Recoletas de Monteagudo, conformando así una parte de las hoy, Misioneras Agustinas Recoletas.

La colección

La congregación de Misioneras Agustinas Recoletas en Cali, guarda en su biblioteca una colección de partituras de música sacra que da cuenta del que hacer musical de las religiosas en distintos momentos vividos por ellas en los primeros 70 años del siglo XX. La colección de partituras comprende obras que van desde el canto gregoriano, la polifonía renacentista, hasta cantos religiosos populares en español, como una muestra de las épocas, usos y funciones de la música sacra. La temporalidad de la colección se enmarca entre el Motu Proprio promulgado por Pío X “*Tra le sollecitudini*” en 1903, y la Instrucción “*Musicam Sacram*” del Concilio Vaticano II de 1967.

Las primeras obras datadas, responden a las orientaciones dadas desde el *Motu Proprio*, que surgió justamente como respuesta a la necesidad de regular las prácticas musicales litúrgicas y no litúrgicas, que durante el siglo XIX, habían sido representadas en muchos casos, al estilo operático o teatral, desviándose de los propósitos originales de la música tanto en la liturgia como en otras actividades musicales de carácter religioso.

La llegada del entonces obispo Gissepe Sarto al papado, reflejó algunas realidades: el nacimiento del Movimiento Litúrgico, la restauración del Monasterio de Solesmes, el trabajo de recuperación del canto gregoriano por los mojes herederos de Dom Gueranger y la naciente influencia del movimiento *ceciliano*. Todo ello permeado por la influencia del romanticismo musical que se evidenció en las formas modernas del repertorio litúrgico cada vez más al estilo de la ópera y el drama. Sin embargo la revalorización de lo antiguo, tendencia generalizada en occidente durante el siglo XIX, conllevó a que en el ámbito de la música litúrgica se retornara también al uso del canto medieval y de la polifonía renacentista.

Este estudio trata las obras de la colección como un conjunto de repertorios que se agrupan por características compartidas:

- Obras escritas en un género particular (música sacra del catolicismo), es decir obras que pertenecen a un segmento definido de la cultura.
- Obras escritas con un fin utilitario (litúrgico, paralitúrgico o misional).
- Obras escritas en un periodo de tiempo (1903-1970), en un área cultural explícita.
- Obras vocales *a capella* o con acompañamiento instrumental (órgano o armonio).

El siguiente cuadro ilustra el tipo de canto y su frecuencia de aparición en la colección:

Cuadro número 1. Tipo de cantos y frecuencia de aparición en la colección de partituras de música sacra de las MAR

Cantos	Número de cantos	%
A los santos	78	4.8
Antífonas / Responsorios	204	17.39
Cantos a la virgen	286	17.63
cuaresma y pasión	8	0.49
Eucaristía	58	3.58
Himnos	185	11.40
Kalendas	1	0.06
Letanías	9	0.55
Liturgia de las horas /Oficios/Difuntos, nonas y completas	90	5.55
Misas o partes de misas, Requiem	249	15.35
Motetes	15	0.92
Oratorio al santísimo	37	2.28
Instrumental religioso	135	8.32
Sacramentos /Reconciliación	11	0.68
Sagrado Corazón	35	2.16
Salmos	14	0.86
Secuencia	2	0.12
Vida de Jesús	107	6.60
Villancicos	98	6.04
Total general		100

Fuente: elaboración propia

Según el tipo de canto, se observa que parte del repertorio corresponde a la liturgia y otra parte corresponde a cantos no litúrgicos. De igual manera el estudio detallado de la colección

muestra cantos en latín y cantos en español. Como el análisis del repertorio no es parte de esta ponencia, estos aspectos no se tratan en este documento.

Música sacra y sus reglamentaciones

La música en el caso del catolicismo, es un elemento que fomenta la oración, hace parte de los actos litúrgicos y se usa como herramienta en los procesos de evangelización, es así como se puede identificar diversos documentos pontificios que durante el siglo XX han dado claridad sobre la música sacra y sus aplicaciones. No obstante, el seguimiento de tales reglamentaciones no siempre se lleva a cabo como en ellas se propone.

Así, la normativa que se da desde el pontificado puede apreciarse en los siguientes documentos:

Cuadro No. 2: Normativas pontificias de la música sacra desde 1903 hasta 1967

DOCUMENTO	Pontífice
Motu proprio " <i>Tra le sollecitudini</i> "	(San Pío X, 2 de noviembre de 1903)
Carta apostólica " <i>Divini Cultus Sanctitatem</i> "	(Pío XI, 20 diciembre 1928)
Instrucción sobre la música sagrada <i>Musicae sacrae disciplina</i>	(Pío XII, 25 diciembre de 1955)
<i>Sacra Ritum congregatio, In-</i> <i>structio</i> de música sacra	(Pío XII, 03 de septiembre de 1958)
Constitución pastoral " <i>sacrosanctum concilium</i> "	(Pablo VI, 4 diciembre de 1963)
Instrucción " <i>musicam sacram</i> "	Pablo VI sagrada congregación de ritos, 14 mayo de 1967)

Fuente: Elaboración propia

Para efectos de esta ponencia solo haré referencia a los dos momentos extremos de las reglamentaciones en las que se enmarca la colección: El *motu Proprio* de 1903 y la Instrucción *Musicam sacram* de 1967

El *Motu proprio*²

El documento *tra le sollecitudini* del Papa Pío X está dividido en una introducción y nueve capítulos en el que se incluyen 29 artículos y un apartado de principios generales y referencias a los géneros de la música sacra, a su relación con el texto litúrgico, a los cantores, instrumentos, creación de *schola cantorum*, y sociedades musicales, que según Virgili³ pueden concentrarse en:

- Restauración del canto gregoriano, enmarcado en la recuperación del sentido teológico.
- Recuperación de la polifonía del siglo XVI, impulsado por el movimiento cecilianista
- Recuperación de repertorios (órgano de tubos)
- Creación de nuevo estilo de composición musical funcional y que contribuya a la dignificación de la liturgia.

San Pío X recuerda que **los fines de la música sagrada son dos: dar gloria a Dios y santificar a los fieles**. Y señala que para alcanzar estos objetivos **la música debe añadir eficacia al texto litúrgico, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios**. (MP n° 1).

Sentados estos principios, enumera las **condiciones que debe reunir** la música digna de ser admitida en la liturgia de la Iglesia:

- **Santidad**, de modo que su estilo excluya todo lo profano.
- **Bondad de formas**, es decir, calidad artística.
- **arte verdadero**, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos.
- **Universalidad**. Aunque cada país puede dotar a su música litúrgica de particularidades estilísticas propias, **siempre ha de mantenerse un vínculo tal con el carácter general de la música sacra** que ningún fiel procedente de otra cultura reciba una impresión diferente.

Como particularidad, promueve el uso del cantico religioso popular: En las funciones no

² Un documento emitido *Motu Proprio* es aquel que el Papa escribe por iniciativa propia y no como respuesta a una solicitud, ni por iniciativa de otros. Las determinaciones legales que contenga tal documento tienen toda la fuerza de la autoridad papal, si bien no derogan leyes ya existentes, a menos que así se especifique. Puede pertenecer a cualquier categoría de documento. Comienza estableciendo la razón que indujo a actuar al sumo pontífice, luego de lo cual se establece la ley o regulación, o el favor concedido. Según lo explica, Andrew MacErlean. "*Motu Proprio*." The Catholic Encyclopedia. Vol. 10. New York: Robert Appleton Company, 1911. <<http://www.newadvent.org/cathen/10602a.htm>>.

³ María Antonia Virgili Blanquet. "El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915)", *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, N°. 47, (2010) págs. 175-186

estrictamente litúrgicas pueden tales cánticos religiosos, si reunieren las debidas cualidades, contribuir para atraer con provecho al pueblo cristiano, instruirlo, e infundirle una piedad sincera y hasta llenarlo de santa alegría; y eso, tanto dentro como fuera del recinto sagrado, sobre todo en procesiones y peregrinaciones a santuarios tradicionales, así como en los congresos nacionales e internacionales. También pueden ser singularmente útiles para educar los niños en las “verdades católicas”, así como para las agrupaciones de los jóvenes y para las reuniones de las asociaciones piadosas, según bien y más de una vez lo ha demostrado la experiencia (No 19), y en especial en trabajos misionales. Esto explica en parte la colección de las Misioneras Agustinas Recoletas.

Instrucción “*musicam sacram*”⁴

El Concilio Vaticano II aclaró la función que desempeña la música en los divinos oficios, promulgando principios y leyes sobre la misma en la Constitución sobre la sagrada liturgia y dedicándole un capítulo entero en dicha Constitución.

Establece unas normas principales, es como la continuación y el complemento de la anterior Instrucción de esta Sagrada Congregación - preparada por el mismo *Concilium* - y publicada el 26 de septiembre de 1964 para regular correctamente la aplicación de la Constitución sobre la sagrada liturgia.

El Concilio Vaticano II conservó el término de Música Sacra, pero dándole un contenido muy diferente, cuando en la Constitución de la Liturgia aparece que: “la música sagrada será tanto más santa cuanto esté en conexión más estrecha con la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados” (S.C. 112). Este concepto se identifica plenamente con lo que San Agustín entendía por “canto eclesiástico”.

Para ello indica: normas generales, actores de la celebración litúrgica, el canto en la celebración de la misa, el canto del oficio divino, La música en la celebración de los sacramentos y sacramentales, en acciones peculiares del año litúrgico, en las sagradas celebraciones de la Palabra de Dios y en los ejercicios piadosos y sagrados, la lengua que se ha de emplear

⁴ La instrucción de música sacra, fue redactada para poner en práctica la Constitución de Sagrada Liturgia en particular en lo concerniente a la música. En ella no se reúne toda una legislación sobre música, sino que establece algunas normas principales, necesarias al momento del Concilio Vaticano II.

en las acciones litúrgicas que se celebran con canto y la conservación del tesoro de música sagrada, La preparación de melodías para los textos elaborados en lengua vernácula, La música sagrada instrumental y Las comisiones erigidas para el desarrollo de la música sagrada.

La constante en estos documentos es la claridad sobre la necesidad de tratar la música sacra con respeto y que realmente se convierta en un puente o herramienta para la comunicación con Dios. Lo que retorna a lo ya dicho por san Agustín⁵ en confesiones, 10, 33 «juzgo que aun las palabras de la sagrada escritura más religiosa y frecuentemente excitan nuestras mentes a piedad y devoción, cuando se cantan con aquella destreza y suavidad, que si no se cantaran, cuando todos y cada uno de los afectos de nuestra alma tienen respectivamente su correspondencia en los tonos y en el canto que los suscitan y despiertan por una relación tan oculta como íntima».

Otras disposiciones que van apareciendo y que afectan la composición e interpretación de la llamada música sacra incluyen:

- Necesidad de dotar de productos bien interpretados y de calidad a la liturgia para estar de acuerdo con los nuevos rituales civiles, como el concierto en las salas de audiciones en las que el público respetaba unas reglas y exigía unas calidades interpretativas muy exquisitas.
- La necesidad de poner medios para lograr la difusión y la calidad exigibles en las músicas litúrgicas.
- Disgregación entre la normativa reglamentista derivada del Motu Proprio y la vida musical diaria, encarrilada en unos parámetros estéticos que no podían aceptar ciertos rigores de vuelta al pasado sin poner condiciones.
- La facilidad de uso y la adquisición de los órganos eléctricos que despiertan debates.

El estudio de los documentos normativos u orientativos sobre la Música Sacra en el siglo XX, muestra que existe una constante preocupación sobre ésta. Por eso ellos abordan desde el concepto mismo, pasando por la importancia de los textos, los intérpretes de la música (entre quienes se diferencian según los momentos de cada documento entre cantores, el pueblo que participa, las escolanías, los maestros de capilla, los directores de coro, entre otros); los medios por los cuales se hace esta interpretación, es decir el material sonoro empleado, que fue variando también en el tiempo: las voces, el órgano, el armonio, hasta llegar a una gran

⁵ San Agustín de Hipona. *Confesiones*. (España, Cuadernos Palabra. edición 21, 2013), cf 10, 27-38

oferta promovida desde el *sacro sanctum concilium*. De igual manera la identificación de un problema generalizado en el tiempo: la formación (o ausencia de ella), de quienes participan musicalmente en la liturgia. Así mismo, el uso de la lengua vernácula dentro o fuera de la liturgia, el componente de la cultura local, y finalmente el qué tipo de música se utiliza según su función misma: desde el canto gregoriano, la polifonía del siglo XVI, hasta el canto religioso popular empleado a lo largo de la historia del cristianismo.

Dada esta normativa, observemos entonces la colección estudiada.

Aplicación de la normativa en la colección de las MAR

En los conventos femeninos siempre se ha practicado la música, tanto para la liturgia, como para la evangelización, la misión, e incluso la recreación. Por lo que a diferencia de colecciones que podemos hallar en catedrales, o incluso seminarios masculinos, en los que se cuenta con maestros de capilla, escolanías, etc., todo ello a cargo de hombres, en nuestro caso las mujeres son las mismas intérpretes y directoras. En muchas ocasiones incluso literalmente tras las rejas de la clausura. Ya que cuando la música está al servicio de la liturgia no se hace necesario visibilizar en particular ninguna figura y mucho menos si es una mujer, dado su papel social a lo largo de la historia. Numerosas monjas músicas han permanecido en el anonimato, hasta entrados los siglos XX y XXI en los que por el interés del estudio del pasado musical de las comunidades, se han encontrado los registros de religiosas compositoras, copistas, instrumentistas, cantantes y directoras de coro.

Al estudiar la colección se puede comprender algunas dinámicas musicales y religiosas que se hallan insertas dentro de la sociedad caleña. Ello permite conocer funciones propias de la música⁶ en su respectivo contexto. La colección, por tanto, es una fuente histórica privilegiada para develar parte de la música y usos de la misma, en el entorno cultural a la que pertenece.

La colección de las MAR se estudia a la luz de diversos aspectos:

1. Contiene obras musicales cuyo propósito está determinado por su uso y función; es decir, ellas están al servicio de algo, bien sea una obra litúrgica o no, pero igualmente de carácter sacro. En este sentido, su valor como obra de arte es un asunto secundario.

⁶ Entendida la función en el sentido de Merriam quien dice que la música cumple un papel casi fundamental en muchas sociedades, su importancia es mayor cuando se la emplea como marco de integración de determinadas actividades y más cuando es fundamental para que ciertas actividades se lleven a cabo.

2. Las obras se enmarcan en su mayoría dentro de normativas pontificales.
3. Las normativas se dan en dos momentos históricos claves dentro del catolicismo del siglo XX y los sucesos de una cultura occidental que debe atender a la particularidad de pertenecer a una congregación religiosa de origen español, pero radicada en Cali-Colombia.

Al momento de caracterizar la colección de las MAR es preciso atender varias situaciones. Primero, las transformaciones de la comunidad, y las necesidades que ellas atienden por un lado de su servicio como religiosas del tronco agustiniano y por otro lado las directrices propias de las Arquidiócesis de Cali. Las publicaciones de la colección que se enmarcan en el periodo de la segunda guerra, responden a necesidades de realización de Congresos religiosos (Congreso Mariano de 1942⁷ y Congreso Eucarístico Bolivariano (Arquidiócesis de Cali 1942) de 1949. Este último aplazado un año debido al bogotazo del 9 de abril del 48 en Colombia).

Menciono algunos materiales de la colección en los que se registra la normativa ya expuesta:

1. *Cánticos para las funciones de la iglesia* con acompañamiento de armonio de Frai Miguel de Mauth, capuccino. Publicación de 1931, en Araucanía, Chile. Segunda edición de la original realizada en Alemania en 1914.
2. *Colección de cantos sagrados populares*, para uso de las iglesias, seminarios y colegios católicos, con acompañamiento de órgano o de armonio, de diferentes autores, publicados en México en 1931. En el libro se precisa la importancia de seguir lo pronunciado en el Motu Proprio de Pío X, haciendo énfasis en el buen uso del canto popular. Es también una segunda edición, de la dada en España en 1913.
3. *Colección de cánticos religiosos*, publicado en Barcelona en 1912. Contiene cantos para diferentes usos, de distintos autores, y con acompañamiento del teclado. Es el conocido libro para uso de las Escuelas Cristianas, congregaciones y parroquias, recopilado por G.M. Bruño.
4. Algunos volúmenes de la *colección Cantemos*. Edición Colombiana preparada y recopilada por el padre Darío Benítez s.j. entre ellos se destacan el volumen I: publicación de 1945, que contiene melodías y polifonías religiosas desde el medio evo hasta el siglo XX y el volumen *Cantemos las palabras de Jesús*, de 1953, con textos tomados del evangelio, para canto con acompañamiento de órgano

⁷ Documentos en el Archivo del Museo de Arte Colonial y Religioso La merced en Cali. 1942

5. *Cantos sacros fáciles*, a 1, 2 y 3 voces. Contiene cien motetes, de diversos autores con acompañamiento de órgano en una edición francesa, sin año de publicación.
6. *Misa Asamblea Santa* (segunda edición de 1967) y *Misa el Señor es mi fuerza* (1970), ambas producciones para solista y coro, con acompañamiento de órgano. En castellano y posteriores al Concilio Vaticano II.
7. Libro de acompañamientos: *Hija de Sión*, elaborado por Lucien Dées, tercera edición de 1966 publicado en Salamanca.
8. *Exsequiale: ordum exequiarum*, con preces en lengua vulgar para las exequias, edición oficial para ser utilizado en Colombia, por el apostolado litúrgico de Medellín, sin fecha.
9. Himnos Varios en hojas sueltas. De autores colombianos o latinoamericanos compuestos para festividades propias como el Congreso Eucarístico Bolivariano (1949), el congreso Mariano (1942, 1954), entre otros.
10. Libros para acompañamiento del órgano (varios autores)

Entre otros.

La composición de estas obras, no se rige en su totalidad por los parámetros de un estilo musical, de la época en la que fueron creadas. Si fuese así, caeríamos en el error de muchos críticos musicales que restan valor a los compositores y a sus obras por considerar que no tienen “suficiente” valor artístico. Es decir, estas obras tienen su propio valor en el contexto en el que se dan.

Es interesante observar sincronía-diacronía. Ya que la promulgación del Motu Proprio pretendió retomar el canto gregoriano (propio de otro momento histórico e incluso de otra localización geográfica), la implementación del mismo se vio permeado por diversos aspectos:

1. La influencia de comunidades que lo empleaban permanente en el siglo XIX y comienzos del XX (Solesmes, Silos, etc.).
2. La armonización de dichos cantos, ya fuera para la interpretación a varias voces, o para la interpretación de unísono con acompañamiento de órgano o armonio.
3. El uso de traducciones a idiomas nacionales.
4. Composición de nuevos cantos que intentaron conservar el uso del gregoriano.
5. Adaptación de cantos religiosos del Barroco y el clasicismo.

Lo que ocurre con la colección de las MAR es lo que argumenta Meyer: “Los parámetros externos a la música pueden afectar y a menudo afectan a las elecciones realizadas por los

compositores y por tanto a la historia de la música”⁸. Por lo que la intención de que todo el “pueblo de Dios” participe en la liturgia, especialmente en la misa y en actos piadosos (no litúrgicos) como rosarios, procesiones, entre otros, obligó a los compositores a crear obras de aparente “fácil” recordación, aprendizaje e interpretación.

Si a comienzos del siglo XX en algunos países de habla hispana, especialmente en establecimientos como colegios, parroquias y seminarios, no se tenía presupuesto para mantener maestros de capilla y cantantes formados, o coros pagos, los compositores de música sacra debieron recurrir a la “funcionalidad” de sus obras. Es decir con la intención de que todos los asistentes con o sin preparación musical, pudieran cantar.

Dice Meyer que los compositores juegan otros papeles: en los ámbitos de la acción (mecenas, editores), o del concepto (técnico o profesores), es decir predominan intereses por encima de lo musical. Así, mientras que en la llamada música de Arte, se están componiendo obras como “La sinfonía de los salmos” sinfonía coral compuesta por Ígor Stravinski en 1930, *La banquet eucharistique* para orquesta (publicada póstumamente) de Messiaen compuesta en 1928, del mismo autor. *Hymne au Saint Sacrament*, para orquesta (perdida en 1943, reconstruida de memoria en 1946). De 1931, *L'Ascension*, *4 Méditations symphoniques pour orchestre* de 1933, *O sacrum convivium!*, motete coral con órgano de 1937, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, para órgano de 1969, entre otros, la creación de esta colección no guarda relación con tales grados de complejidad, o con la intención de las mismas. Es claro, la colección NO tiene intención de concierto, por tanto la mirada hacia ella, va más allá de lo artístico.

Por tanto, aunque la Cultura en su historia (Burke, 2002), explicita diferentes áreas de la actividad humana, distintos parámetros según categorías y también distintos campos (Desde el concepto de Bourdieu⁹), las obras que aquí se estudian reflejan en ellas distintos aspectos de esta historia cultural.

Es así como esta colección, más allá de una descripción (lista de rasgos, recuentos de frecuencia) que John R. Searle (searle 1997), denomina hechos brutos y hechos institucionales¹⁰,

⁸ Leonard Meyer. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide. 2000. Pag. 155

⁹ Según Pierre Bourdieu un campo es un sistema de posiciones sociales que se definen unas en relación con otras. En consecuencia un campo es “(...) un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones (...) un sistema particular de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física de los agentes que la ocupan.” (Moreno y Ramírez: 2006:16) Moreno A. (2003). Introducción elemental a Pierre Bourdieu, Bogotá. Alvaro Moreno

¹⁰ Los hechos brutos existen con independencia de cualquier institución humana; los hechos institucionales sólo pueden existir dentro de las instituciones humanas. Los primeros se pueden describir en listas de rasgos, frecuencias. los hechos institucionales necesitan de instituciones humanas especiales para su misma existencia. El lenguaje es una de esas instituciones; en realidad, es el conjunto entero de esas instituciones. Y existen sólo dentro de sistemas de reglas constitutivas (p. 170-171)

requiere de una mirada que explica las obras en su contexto. Como afirma Rodolfo De Roux s.j. (2017), la historia de la iglesia en Colombia y por tanto de sus prácticas musicales, solo puede entenderse en el contexto que se desarrolla, es decir, una iglesia católica de herencia española que sufre y se afecta por procesos fundamentales en el siglo XX: la primera guerra mundial, la guerra Civil Española en la que se presenta una evidente persecución al catolicismo, una segunda guerra mundial, entre otros, acontecimientos que traen de la mano, la fundación de comunidades religiosas misioneras en el país, la migración de sacerdotes y religiosas españoles a Colombia, todo ello en una Colombia que históricamente permanece en convulsión. Tanto los gobiernos liberales (década del 30), las pugnas permanentes antes del Frente Nacional entre liberales y conservadores, afectan también el desempeño de las comunidades religiosas.

No sabremos exactamente si lo encontrado en la colección, fue puesto en práctica de igual manera, es decir respetando lo establecido en la norma, pues muchas de las religiosas que pudieron interpretar las obras anteriores al CVII, no están presentes en este planeta. Y lo sugerido por el CVII, si bien se encuentra en las obras de la colección, la mala interpretación del mismo, ha llevado a ejecuciones musicales muy distantes a las propuestas en la normativa.

Nos queda pues, una revisión profunda para apreciar aquello que nos dice la partitura, para despertar el sonido que se esconde en ella.

Bibliografía

Arquidiócesis de Cali *Congreso Mariano Misional. Disposiciones*. Cali: Arquidiócesis 1942.

Arquidiócesis de Cali. *Congreso Eucarístico Bolivariano. Disposiciones*. Cali: Arquidiócesis 1949.

Benítez, Darío. S.j. Compilador. *Cantemos melodías y polifonías sagradas, Colección Cantemos*. Bogotá: Colegio San Bartolomé, 1945

Cantemos las palabras de Jesús. Colección Cantemos Cali: Imprenta Carvajal, 1953

Bruño, G.M. *Colección de cánticos religiosos*. Barcelona. 1912

Burke, Peter. *Qué es la historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006


Díez, Lucien *Hija de sión acompañamientos al órgano*. Salamanca: San Pablo, 1966

Mauth Fr. Miguel de, capuchino *Cánticos para las funciones de la Iglesia con acompañamiento del armonio*. Araucanía. Chile, 1931

- Moreno, Álvaro y Ramírez, José *Pierre Bourdieu: introducción elemental*. Bogotá: panamericana 2006
- Merriam, Alan. “Usos y funciones de la música” en *Las culturas musicales* capítulo 11 en Cruces, Francisco y otros. Ed. Trotta. 2001.
- Meyer, Leonard B., *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press [trad. española de Michel Angstadt: El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Pirámide]. 2000
- MacErlean Andrew. “*Motu Proprio*.” The Catholic Encyclopedia. Vol. 10. New York: Robert Appleton Company, 1911. <<http://www.newadvent.org/cathen/10602a.htm>>.
- Paredes, Sauria, M.A.R. *Agustinas terciarias recoletas: primera comunidad religiosa caleña*. Cali: Carvajal, (2004).
- San Agustín de Hipona. *Confesiones*. España: Cuadernos Palabra. edición 21, 2013, cf 10, 27-38
- Searle, John R. *La construcción de la realidad social*. Barcelona Ediciones Paidós Ibérica. 1997.
- Virgili Blanquet, María Antonia. “El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915)”, *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, N°. 47, Chile: 2010. págs. 175-186

REGLAMENTACIÓN VATICANA SOBRE LA MÚSICA SACRA

- http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html acceso entre febrero y mayo de 2017:
- Motu proprio “*Tra le sollecitudini*” San Pío X, 2 de noviembre de 1903
- Carta apostólica “*Divini Cultus Sanctitatem*” Pío XI, 20 diciembre 1928
- Instrucción sobre la música sagrada *Musicae sacrae disciplina* Pío XII, 25 diciembre de 1955
- Sacra Ritum congregatio, Instructio* de música sacra Pío XII, 03 de septiembre de 1958
- Constitución pastoral “*sacrosanctum concilium*” Pablo VI, 4 diciembre de 1963
- Instrucción “*musicam sacram*” Pablo VI sagrada congregación de ritos, 14 mayo de 1967



*De los escenarios
de la historia, al
recital. Elementos de
continuidad y cambio
discursivo en la
creación artística de
la NCCh, 1967-1990*

Víctor Alejandro Vergara Campos

Profesor de Historia, Geografía y Cs. Sociales
Licenciado en Educación
Magíster en Historia de Occidente
Académico Universidad Autónoma de Chile

*De los escenarios de la
historia, al recital. Elementos
de continuidad y cambio
discursivo en la creación artística
de la NCCh, 1967-1990*

Víctor Alejandro Vergara Campos

Profesor de Historia, Geografía y Cs. Sociales

Licenciado en Educación

Magíster en Historia de Occidente

Académico Universidad Autónoma de Chile

Resumen

La investigación doctoral que pretendemos desarrollar lleva por título “De los escenarios de la historia, al recital. Elementos de continuidad y cambio discursivo en la creación artística de la NCCh, 1967-1990”.

Bajo la hipótesis de que la NCCh habría exteriorizado disimiles temáticas discursivas asociadas a coyunturas históricas vividas entre 1967 y 1990, se pretende, desde el análisis de contenido de sus principales composiciones, “escuchar” y resignificar el verdadero sentido

del fenómeno y su asociación hacia la construcción social y política de la época. El período a investigar se fragmentará en dos espacios de tiempo: 1967 a 1973, al cual denominaremos “La NCCh en la estación de Chile” y desde 1973 a 1990 “La NCCh en la estación del exilio”.

El objetivo general será analizar las distintas temáticas propuestas por la NCCh, pesqui-sando elementos de continuidad y cambio discursivo en la narrativa de sus letras, durante el período antes mencionado.

En cuanto a los objetivos específicos estos serán en primer lugar, examinar la relación entre las coyunturas históricas y los giros discursivos que sufriría la canción, reconocer elementos de continuidad y cambio en el discurso de la NCCh durante 1967 y 1990, y, por último, reflexionar en torno a la creación cultural de la NCCh y su posicionamiento en la escena local e internacional.

Bajo el paradigma de la Nueva historia cultural de lo social, nuestra metodología se desa-rrollará de acuerdo a un paradigma cualitativo, desarrollando el trabajo hermenéutico bajo la herramienta metodológica de análisis de contenido.

Las fuentes primarias a utilizar serán de carácter escritas; utilizando 3 discografías, rea-lizando una categorización (social y política) de sus composiciones más significativas, de los tres grupos seleccionados, bajo un criterio de representatividad que proyectan del fenómeno, Inti-Ililmani, Quilapayún e Illapu, las cuales conformarán el corpus a analizar, agrupándose en dos macro categorías de análisis, social y político. Con ello se pretende dilucidar los compo-nentes del lenguaje utilizado y su significado en una época determinada.

Además, se utilizarán revistas de la escena musical, ubicadas en catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile, tales como: Revista Araucaria, La Bicicleta y Onda.

Igualmente se considerarán fuentes de carácter secundario, textos concernientes a paradig-ma historiográfico y metodológico, contexto histórico, corrientes culturales, acercamiento me-todológico desde la musicología a la reconstrucción histórica y elementos audiovisuales (reci-tales, documentales y entrevistas). En base a la recopilación y análisis de éstas se realizará un análisis exhaustivo del cual se desprenderá el complemento teórico para las fuentes primarias.

Los resultados esperados apuntan a la profundización y difusión de un nuevo conocimien-to surgido desde un análisis crítico y reflexivo a sus composiciones más significativas, para desde allí, alcanzar una resignificación de la NCCh, más allá de la mirada biográfica y de remembranza de un pasado reciente.

Formulación de la propuesta

En toda sociedad, dentro del abanico cultural de los pueblos, la música, ha sido siempre parte importante del tejido social, motor principal, eje de difusión y herramienta interpretativa de sentimientos y anhelos de escenarios sociales más prometedores. Específicamente la expresión textual de la canción posee en sus líneas, información histórica relevante, la cual en ocasiones es pasada por alto o simplemente mirada en menos por aquellas formas de reconstruir la historia desde paradigmas positivistas decimonónicos y oficiales, que posicionan sus fuentes archivísticas tradicionales en el sitio más alto. De este modo y en palabras de los Doctores en Musicología Claudio Rolle y Juan Pablo González, *la música popular que puede ser historizada, es aquella que ha dejado registros e indicios, sean estos escritos, sonoros e iconográficos, evidentes o conjeturables, y que se conservan en la memoria de las personas. Es así como nos encontramos con un conjunto de fuentes de distinta naturaleza – impresas, grabadas y orales – que deben ser puestas a dialogar entre ellas, buscando generar un tejido polifónico para los ojos y oídos del historiador y del musicólogo. Los impresos incluyen fuentes primarias – literarias, musicales, e iconográficas –, y secundarias, que corresponden a una bibliografía formada por textos teóricos y de referencia, monografías, biografías, ensayos y novelas.*¹ Si bien la reconstrucción del pasado pasa por una revisión de fuentes tradicionales escritas, el espectro es mucho más amplio y alude a paradigmas asociados a las sensibilidades y emociones que el pasado contiene y proyecta, en la misma línea de Rolle y González, *durante mucho tiempo se ha construido una historia atenta casi sólo a la razón, sin poner demasiado cuidado en las sensibilidades y en la sensorialidad. La vida de las sociedades del pasado en dimensiones como las de la producción artística, en los colores y sonidos del acontecer humano, se presenta como un territorio que invita a los historiadores a realizar un recorrido de descubrimiento bajo el sello del amor por la humanidad y sus creaciones.*²

Aquellas sensibilidades evidencian una relevancia primordial a la hora de interpretar el pasado, enmarcadas siempre, dentro de macro estructuras sociales dinámicas, en donde el arte en general y en este caso la canción juega un rol importante, en palabras del historiador Guillermo Barzuna, *La coexistencia de diversas facetas culturales en América Latina, además del sincretismo, produce en el caso de la canción, un texto particular en relación con otras latitudes*

¹ Rolle, C. González, J. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular, Dossiê História e Música, Universidade de São Paulo, 2007.

² Rolle, C. González J. Óp. Cit. P 39.

*del planeta. Desde la época colonial, la canción ha sido depositaria de esa historia, a veces no contada, de lo que es América Latina. Censurada en el pasado, desestimada muchas veces en el presente por los medios, la canción alternativa, de raíces populares, ha permanecido como material que condensa la memoria o herencia cultural de nuestras sociedades.*³

En este contexto, la Nueva Canción latinoamericana se convierte en un fenómeno musical que representa el sentir más profundo del alma en el cono sur, desde distintos escenarios, en distintas fronteras, en las cuales queremos adentrarnos, en esta investigación, para descubrir los verdaderos sentidos de sus composiciones, específicamente para el caso chileno.

El contexto latinoamericano post segunda Guerra Mundial, estuvo marcado por una serie de acontecimientos históricos, económicos, políticos, y sociales que condicionaron la creación cultural de manera decisiva, principalmente bajo el alero de la Guerra Fría. En cuanto a los procesos vividos en la región, existió un fenómeno ideológico-cultural particularmente llamativo y característico, denominado la Nueva Canción latinoamericana. Nace en Cuba, la Nueva trova, en Argentina el Nuevo Cancionero y en Chile con La Nueva Canción chilena, entre los fenómenos más llamativos y próximos a la presente investigación. Los tres se transformaron en arma creadora, comunicadora de una realidad específica y demandante de justicia social.

Pues bien, cuando nos planteamos la tarea de investigar el fenómeno de la NCCh desde sus inicios en la década de 1960, transitando por el ascenso del gobierno popular de Salvador Allende, cruzando por la Dictadura de Augusto Pinochet hasta llegar a la transición Pseudodemocrática liderada por Patricio Aylwin en 1990, específicamente desde la búsqueda de las características más relevantes de su discurso creativo, no podemos dejar de lado la reciprocidad y confluencias en sus fuentes de inspiraciones compartidas. Por ello, es imposible comenzar sin contextualizarnos en la cultura musical de América Latina hacia la década de 1960.

La NCCh coexistió con distintos movimientos musicales en América Latina, un circuito musical marcado principalmente, por su cercanía e inspiración en dos importantes referentes: La Nueva trova cubana y el Nuevo cancionero argentino.

La *Nueva Canción latinoamericana*⁴ (en adelante NCL) es el referente que muestra una

³ Barzuna, G. *Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana*, Universidad Nacional, Letras, 1993.

⁴ Fenómeno histórico musical, ligado al folclore popular, surgido en la década de 1960 en América Latina, el cual presenta rasgos característicos relacionados con el canto ligado a lo social y político. entre los movimientos más relevantes podemos encontrar el cubano, chileno y argentino.

nueva propuesta en la *cultura musical popular de raíz folclórica*⁵ y en la creación de una *identidad popular*⁶ en América Latina.

Uno de los acontecimientos fundantes de este nuevo movimiento cultural tuvo como escenario la isla de Cuba, específicamente en la denominada Casa de Las Américas, en La Habana, hacia 1967. El I Encuentro Internacional de la Canción Protesta tuvo claros objetivos para aunar la creación musical latinoamericana, entre ellos, *reunir a sus creadores que estaban dispersos, en especial los del Cono Sur, la realización de un trabajo colectivo, analítico, político y social en relación al contenido de la canción social, encontrar puntos de contacto con los principios de la generación que iba surgiendo, mantener y fomentar la calidad poético musical de la canción popular en los años venideros, generar un nombre para la canción, pero manteniendo las denominaciones propias de cada país o región y perfilar una nueva ética y estética para la canción protesta.*⁷

La búsqueda espontánea de retratar situaciones estructurales por medio de la canción, confluyó en una revitalización de una antigua identidad común, en palabras del historiador Guillermo Barzuna, *“la NCL se inicia en Brasil, Argentina y Chile, pero principalmente en Cuba, después de la victoria de la revolución en 1959. En este país la nueva trova tuvo características distintas, pues se dio en otro marco estructural. En los demás países surge en el seno de un movimiento de liberación, de transformación de las condiciones sociales, políticas y económicas, a mediados de los años sesenta.*

*Por lo tanto, la canción se enmarca dentro de una efervescencia cultural simultánea en casi toda América Latina. Se inicia como un proceso de búsqueda para afianzar las culturas nacionales dentro de los valores propios de cada región, pero poco a poco se convierte en un gran movimiento de unidad continental, promovido básicamente por creadores jóvenes preocupados por contextualizar las situaciones particulares de sus países, dentro del marco general de lo latinoamericano.*⁸ La canción se transformará en una herramienta comunica-

⁵ Entendemos lo “popular” como una mirada hacia el contexto histórico desde dentro y desde abajo, en palabras del historiador Gabriel Salazar “observación de los hechos y procesos desde la perspectiva del pueblo”. Dado lo anterior la canción vendrá a representar aquellas miradas “no oficiales” de las estructuras socio-políticas de la época.

⁶ El acercamiento y tratamiento del concepto de identidad popular lo podemos entender en base a las palabras de la historiadora Zemon Davis, quien expone “La nueva historia socio-cultural pretende interpretar estableciendo significados.” Entendemos que la canción propone simbolismos claros, los cuales apuntan a las coyunturas específicas en los distintos periodos a estudiar.

⁷ Robayo Pedraza, Miryam Ibeth, La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. Calle14: revista de investigación en el campo del arte [en línea] 2015, 10 (mayo-agosto): [Fecha de consulta: 1 de marzo de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458005>> ISSN 2011-3757

⁸ *Ibíd.*

cional potente, de reacción ante los acontecimientos socio-políticos ocurridos en la época, retratando las demandas, principalmente, de los sectores subalternos, en contextos específicos. Siguiendo con el planteamiento del historiador Guillermo Barzuna, *el contexto adquiere importancia para el nuevo canto latinoamericano. Así, los temas se van sucediendo en un proceso dinámico y en una adecuación constante a las diversas coyunturas. De este modo se justifican los cambios en la diacronía del canto, los cambios en el discurso, en una poética de legitimación del papel del artista, el hombre americano y sus procesos sociales*⁹.

Por otro lado, la conceptualización de la canción comprometida ha avanzado por diversos derroteros dentro de la historiografía. Las ideas entorno al concepto cristalizan siempre en dirección a conceptos sociopolíticos, sin embargo, no dejan de lado concepciones culturales, educativas, industriales, comerciales o musicales. En palabras de Fleury, «nueva canción» significa, entre otras cosas, una herramienta que participa en la lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, para el alba después de tanta noche, además de pretender la creación de una nueva cultura y *que una toma de conciencia estética acompañe la toma de conciencia más estrictamente social y política*¹⁰.

Por otro lado, Víctor Claudín, expone que *la «Nueva Canción» durante una época cumplió un papel primordial en la acción política contra la dictadura y en el inicio de la pseudodemocracia de hoy, asumido tanto por un compromiso más o menos explícito de los cantantes como por las expectativas de un sector cada vez más numeroso de público*.¹¹ En Chile, la NCCh articuló un andamiaje de *lucha ideológica orientada al cambio y a la denuncia de justicia social. Desde aquella definición podemos analizar que la música popular ha sido pensada, principalmente, como una forma funcional y no tan sólo como conformación estética de musicalidad, para expresar aquel sentimiento del mundo popular, el cual encuentra caminos por medio de las composiciones*.¹²

Particularmente en Chile, la inequidad y segregación socioeconómica provocada por el *desarrollismo*¹³, sumado al nuevo compromiso de un grupo de artistas, desembocará en un contexto propicio para el nacimiento de un movimiento musical definido social y políticamente.

⁹ Ibíd.

¹⁰ Torres, R. «Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico, Cuadernos de historia contemporánea, 2005.

¹¹ Ibíd.

¹² Vergara, V. La Nueva Canción chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973. Universidad del Bío-Bío, 2012.

¹³ El desarrollismo, es una teoría económica referida al desarrollo, y que sostiene que el deterioro de los términos de intercambio en el comercio internacional, con un esquema centro industrial-periferia agrícola, reproduce el subdesarrollo y amplía la brecha entre países desarrollados y países sub-desarrollados. Como consecuencia de ese diagnóstico, el desarrollismo sostiene que los países no desarrollados deberían tener Estados activos, con políticas económicas que impulsen la industrialización, para alcanzar una situación de desarrollo autónomo. Consultado en <http://lexicon.org/es/desarrollismo> [14-03-2017]

En palabras del musicólogo Ignacio Ramos Rodillo, *fundamentalmente a causa del creciente compromiso sociopolítico dentro del quehacer musical, en vista a la enorme segregación social y económica que el desarrollismo había generado, por ejemplo, en los cinturones de pobreza en torno a las urbes del país y en la situación del agro chileno, que estructuralmente se sostenía sobre relaciones sociales y productivas cuasiserviles.*¹⁴ Lo anterior, fortalece la idea de que la NCL plantea temas netamente de carácter ideológico, lo cual supone una exaltación del sentir popular, que nace de la necesidad comunicativa de sentimientos profundos, en palabras del Antropólogo Néstor García Canclini, *En ciertos casos, la literatura, la música y la televisión sirven para contar y cantar lo que nos aflige, y en otros para diluir en ensoñaciones colectivas expectativas que las frustraciones del desarrollo cancelan.*¹⁵

Antes de continuar es necesario conceptualizar lo popular y lo folclórico como elementos primordiales para entender la NCL, cabe realizar la siguiente interrogante: ¿Cómo entendemos lo popular? En palabras del historiador Francisco Díaz González, *entre lo social y lo político, se halla como instancia mediadora la categoría de «lo cultural-ideológico».* Esta hace referencia al *grado de enajenación existente en la forma de vida y el discurso ideológico del sujeto. El grado mínimo tiende a la forma de vida autoconsciente y al discurso crítico, y el grado máximo tiende a la forma de vida alienada y al discurso legitimador. Para esta concepción, cuando el grado de desigualdad en lo social tiende a la dominación, y el grado de enajenación tiende al mínimo entonces la totalidad social se supondrá constituida en base a dos clases fundamentales: una clase dominante y otra clase dominada.*

*Esta clase dominada o subalterna, como resultado de la mediación cultural-ideológica sobre las clases explotadas en lo social, constituye el Pueblo*¹⁶. Otra acepción de lo popular está asociada principalmente a la industria cultural, en este caso discográfica, ligada al consumo. En cuanto a lo folclórico, etimológicamente es “el saber del pueblo” o “saber popular”. Entre ambos conceptos se genera una contradicción vital, en palabras de la Doctora Patricia Díaz Inostroza, *Para la industria cultural lo popular es lo que se vende y ahí la situación paradójica de una sociedad en que lo popular, ahora convertido en pop, no es concebido y realizado por el*

¹⁴ Ramos, I. Música típica, Folklore de proyección y Nueva Canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973.

¹⁵ García Canclini N, *Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla?* Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005.

¹⁶ Francisco Díaz González, La reducción naturalista de lo popular en la Nueva Historia Social. Renovación historiográfica en tiempos de Dictadura / The naturalistic reduction of the popular in the New Social History. Historiographical renewal in times of the Dictatorship, Revista www.izquierdas.cl, N° 21, Octubre 2014, ISSN 0718-5049, pp.152-177.

*propio pueblo sino dirigido por los especialistas en música y marketing de la Industria Cultural.*¹⁷

Por consiguiente, la NCL instalará un discurso manifiesto, el cual se apropiará con argumentos desde “la responsabilidad histórica” de propiciar una invitación a la participación en la construcción de una nueva sociedad, de los sectores subalternos, segregados desde el inicio del período republicano en toda América Latina. La década de 1960 representó un despertar vanguardista en las formas de creación artística, basada en las reflexiones profundas de grupos sociales emergentes, en palabras de la historiadora Fabiola Velasco *“la década del 1960, marcó un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos, aun cuando en la mayoría de los casos ésta renovación de conciencia eclosionó inicialmente en el interior de las elites que conformaban los grupos sociales de izquierda”*¹⁸. La música, no estuvo ajena a aquello, los artistas comenzaron a visualizar que la composición era un arma de difusión masiva de las demandas sociales y políticas.

En este contexto y siguiendo con la perspectiva de Fabiola Velasco *“se planteaban problemas fundamentales asociados a la composición musical y al necesario compromiso político de los músicos con la izquierda latinoamericana, en esencia antiimperialista y revolucionaria. Estas inquietudes se evidencian en los diversos Encuentros de música latinoamericana, organizados por Casa de las Américas en La Habana, donde las discusiones sobre posturas políticas estaban estrechamente vinculadas con el papel que debe jugar el músico dentro del proceso revolucionario. Desde esta perspectiva, América Latina era vista como un continente que debía forjar su liberación, rompiendo la cadena de dependencia con los Estados Unidos y creando canales de comunicación efectivos paralelos cantores del pueblo latinoamericano”*¹⁹.

Lo anterior, dio pie para que la música de raíz popular comenzara un camino paulatino, rompiendo con el paradigma antiguo relacionado con temáticas suaves, las cuales apuntaban a lo geográfico, a la fiesta, a lo cotidiano, sin ninguna carga social ni política, además, distanciándose de los antiguos paradigmas estéticos de la oligarquía en cuanto a sus gustos musicales, en palabras del historiador Gabriel Salazar, *hasta mediados de los años 50, la música “seria” era internacional –de origen europeo sobre todo-, lo mismo que la religiosa, y tenían el prestigio “didáctico” de ser la música de la “civilización cristiana occidental”, de*

¹⁷ Menanteau, Álvaro. (2007). Patricia Díaz-Inostroza. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Revista musical chilena, 61(208), 98.

¹⁸ Velasco, F. *La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. Presente y pasado. Revista de Historia pp. 139-153. 2007.

¹⁹ *Ibíd.*

*modo que, a todo trance, eran consideradas formas musicales ejemplares, clásicas, memorizables y reproducibles; o sea: cultura dominante, opuesta a las manifestaciones bárbaras de la música autóctona, indígena o popular*²⁰.

La NCCh, vendría a generar nuevas y profundas reflexiones en torno a lo que ocurría en América Latina, en palabras del cantautor Osvaldo Rodríguez, *toda una juventud progresista, de origen clase media, estudiantil, más radicalizada y comprometida con la realidad, empezaba a buscar algo que cantar en castellano y que interpretase mejor sus inquietudes. Era una juventud que no podía identificarse ni con la música norteamericana ni con los conjuntos como Los Cuatro Huasos o sus herederos, Los Huasos Quincheros. Los conjuntos animadores de las festividades de la Independencia (Las Fiestas Patrias) tampoco decían mucho a los jóvenes, con sus chinas vestidas de sirvientas y sus huasos disfrazados de hacendados, cantándole a los “arroyitos perfumados” o a la “lenta carreta y sus bueyes”*²¹.

Sumado a lo anterior el contexto propicio y profundo en el que nace la NCL hace referencia a un momento socio-político convulsionado, amparado bajo la sombra de la guerra fría. Haciendo una pausa debemos plasmar dos preguntas fundamentales entorno a la redefinición del concepto de canción ¿Por qué Nueva?, ¿Por qué Latinoamericana? Antes de responder ambas preguntas, no podemos perder de vista los fuertes quiebres en las estructuras políticas en América Latina, precipitadas por influencias extranjeras, URSS y EE. UU, podemos citar el caso de la Revolución cubana, golpe militar en Chile, golpe militar en Argentina, y reforma universitaria del ´68 en Chile, por ejemplo. Ante ello los países citados vivieron duros momentos de violencia interna, represión y censura, lo cual se verá reflejado en todos los aspectos de la sociedad y la música no escapó a ello.

Respondiendo a la primera pregunta la Nueva Canción Latinoamericana se caracteriza por una nueva mirada hacia componentes socio-políticos en América Latina, por la recopilación investigativa del folklore que realizan sus autores en un primer momento, luego por las nuevas formas de componer y por las nuevas puestas en escena de sus creaciones, ahora con discursos directos que retratarán la escena social y política en cada país donde se desarrolló.

En cuanto a la segunda pregunta, existirán lazos de reciprocidad entre los fenómenos, que derivan de contextos socio-políticos similares, en la conexión de diversos instrumentos que

²⁰ Gabriel Salazar, et. al. Historia contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud. Santiago. LOM; 2002., p. 147.

²¹ Rodríguez, O. La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo, Casa de Las Américas, La Habana Cuba, 1986.

no necesariamente eran de origen de uno u otro país, que permitirán a los fenómenos como La Nueva Trova, La Nueva Canción chilena y el Nuevo Cancionero argentino, no sólo admirarse, sino que en algunas ocasiones realizar trabajos en conjunto. En síntesis, la historiografía y la musicología han denominado a estos fenómenos como fundantes de la canción comprometida en América Latina. Aunque el fenómeno de la Nueva trova cubana no será trabajado en profundidad, no se puede perder de vista, ya que el proceso revolucionario de 1959 sirvió no solo como inspiración a los artistas chilenos sino también a una “consanguinidad ideológica” expresada desde el mundo popular, de dónde provenía la mayor parte de los artistas.

En América Latina desde 1960 se precipita un proceso de transculturación propulsado principalmente por la música y la literatura, cercana a movimientos sociales de izquierda partidista.

Lo anterior provoca que enfoquemos el análisis también desde un marco de tensiones internas, en cada país, entendiendo que la identidad cultural promovida por estos fenómenos no puede considerarse como nacional, sino más bien una contracultura con un compromiso latinoamericanista, nacida desde abajo y para cantar lo que a ese mundo le tocaba vivir y denunciar. Aquellas tensiones se ven reflejadas en los tres países en términos ideológicos, sin embargo, en el caso cubano la canción no encuentra obstáculos, ya que nace desde y para la revolución. Para el caso chileno y argentino, como se expondrá más adelante, la canción deberá surcar una serie de momentos, altos y bajos, marcados por la libertad y otras veces por la censura en su desarrollo y exposición. En palabras de Diana Taylor *“los procesos de transculturación siempre tienen una dimensión política que ejemplifica cuestiones de poder y resistencia.*

*Esto llama la atención sobre el hecho de que cuando los miembros de una cultura se enfrentan con los miembros de otra, éstos se vuelven conscientes de sus diferencias con “los otros”, para luego apropiarse y hacer uso diferencial de los variados símbolos a su alcance para contribuir a su propio empoderamiento como pueblo.”*²²

¿Cómo la música empodera y encuentra las características propias de una identidad distinta a otra?, desde la emoción, los sentimientos que provocan una mirada hacia dentro, de reconocerse en grupo de sujetos determinados, tanto por condiciones sociales, culturales, económicas, religiosas y políticas.

²² Spener, D. *Un canto en movimiento: “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX*, TU, Estados Unidos, 2015.

Pero el marco espacial de la Nueva Canción Latinoamericana no se agota en los movimientos antes nombrados, Brasil con Chico Buarque, Elis Regina, Marília Medalha y Gilberto Gil entre otros y Uruguay con Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti marcaban presencia y aportes significativos a la cultura musical de la época.

Adentrándonos en la NCCh, ésta es un fenómeno que surge como forma diferente de abordar la canción folclórica, transformándose en un nuevo paradigma de la música popular en Chile, debido a sus nuevas formas estéticas y discursivas, vale decir, en lo estético incorporará ritmos y sonoridades andinas y doctas (instrumentos como quenás, zampoñas, charangos, quenachos, flauta travesa, saxo y cuatro venezolano) y en lo discursivo la canción apuntará de manera clara a temáticas sociales y políticas, como expone la historiadora Tania Da Costa, *la música folclórica incluyó instrumentos andinos y propuso temas cada vez más politizados*²³.

Por otro lado, los orígenes de la NCCh son claros, en palabras del ensayista Fabio Salas *“los orígenes de la NCCh hay que buscarlos en los precedentes musicales de Violeta Parra y del Conjunto Cuncumén a partir de la década del cincuenta. Pero si hubiera que remitirse a un trasfondo histórico éste residiría, según Rodríguez, en las formas remotas de poesía y canto populares como la copla, la décima, la tonada y la cueca, heredadas desde la Colonia de la antigua tradición oral y literaria del romancero español. A esto se agregaría a fines del siglo XIX, la lira popular, que llegaría a constituir un claro referente literario para la música folklórica chilena”*.²⁴

Otro hito considerado relevante en los inicios de la NCCh es la fundación de la peña de los Parra hacia 1965 en Santiago de Chile, específicamente en el centro de la ciudad, Calle Carmen #340, Ángel e Isabel, ambos hijos de Violeta Parra, darán vida al nuevo proyecto.

De la mano de importantes folcloristas, compositores e investigadores chilenos, tales como: *Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavéz, Sergio Ortega y Luis Advis*²⁵ y seguidores de aquella primera huella serán: *Víctor Jara, Quilapayún, Inti- Illimani, Patricio Manns, Illapu*, quienes, entre otros, darán vida a la NCCh²⁶.

²³ Tânia Da Costa. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. Santiago. Revista musical chilena n° 21; 2009., p. 23.

²⁴ Salas, F. *LA PRIMAVERA TERRESTRE. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva canción chilena*. Cuarto propio, Santiago, 2003.

²⁵ La historiografía considera a Margot Loyola como la primera investigadora del folclore nacional, su amistad con Violeta Parra, transformará a ambas en iniciadoras del fenómeno, ambas con fuerte sensibilidad social en sus letras, configurarán el camino para la NCCh. Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz continuarán con la labor investigativa y recopiladora del folclore nacional que venían realizando ambas autoras citadas.

²⁶ Seguidores de los primeros pasos propuestos por los autores anteriormente citados, Víctor Jara se transformará en la máxima figura, haciendo en sus letras una fuerte crítica social. Luego se convertirá en director musical de Quilapayún en 1966. Illapu por su parte nace en Antofagasta en 1970, llegando a Santiago el mismo año, para en 1971 lanzar su primer disco denominado *Música Andina*. En 1965 Inti- Illimani nace en la Universidad Técnica del Estado (UTE) su primer LP *“Si somos americanos”* se graba en 1968. Patricio Manns se consagra en 1965 con su canción *“Arriba en la cordillera”*. Desde allí comenzará una exitosa carrera hasta el día de hoy. Todos conforman la historia viva del movimiento, exceptuando a Víctor Jara, Asesinado el 16 de septiembre de 1973, 5 días luego del Golpe Militar en Chile (11 de septiembre de 1973).

Sin embargo, la idea de una peña se fraguó en París, en palabras de los periodistas Gabriela Bravo y Cristian González *“la idea nació en París (1962), en un viejo hotel, una noche creativa alimentada por el amor de pareja. Sería una mezcla de las tradicionales peñas españolas (lugar de reunión popular y bohemia donde el público generalmente salía a cantar) y las cuevas parisinas donde Ángel en Isabel estaban cantando con Violeta²⁷”*. Por otro lado, es necesario precisar que el circuito de peñas cobra mayor relevancia como espacio entre el período de 1973 y 1988, volviendo a visitar a los autores anteriores *“las peñas nacen en los años sesenta en Chile y las únicas que logran conocerse y desarrollarse en el país son las de modalidad folclórica, vale decir, donde tiene cabida toda la música que es percibida como “auténtica”. Dado el contexto de la época y frente al creciente sentimiento “latinoamericanista”, estos recintos se muestran abiertos a recibir sonoridades no solo consideradas “propias” de Chile, sino de todo el folclore del continente”*.²⁸ La infraestructura es precaria, el ambiente propuesto por los músicos y el público es totalmente comprometido social y políticamente.

Sin embargo, la peña fue prosperando, en palabras de Ignacio Santander, *a medida que la peña fue creciendo el menú se fue ampliando hasta incluir anticuchos, pan casero y mate con malicia (mate con gotas de aguardiente). Para evitar problemas “El vino y las empanadas fueron estrictamente racionados para que los comensales no se entusiasmaran y la fiesta musical no terminará en bataholas incontrolables”*. Esto parecía ser esencial para un proyecto que priorizaba el valor de la palabra en la forma canción y que pretendía tener a la peña como un espacio privilegiado para la audición, la reflexión y la discusión artística y política, una búsqueda bastante alejada de los locales musicales más tradicionales y comerciales.²⁹

En conjunto con este circuito de Peñas, en Santiago y Valparaíso, emerge la figura del Sello DICAP³⁰, quien será el principal medio para editar los primeros LP`s de la NCCh.

Creado en 1967 por el departamento de Cultura de la Juventud Comunista de Chile, el sello fue fundamental para el desarrollo de la canción comprometida. En palabras del cantautor Osvaldo Rodríguez, *Al momento de producirse el golpe de Estado y con sólo cinco escasos años de la empresa se hallaba en franco ascenso y había logrado conquistar un lugar privilegiado tanto por la calidad de sus discos como por la amplitud de su catálogo. En DICAP se*

²⁷ González, C. Bravo, G. Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). LOM, Santiago, Chile. 2008. Pp. 17.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Santander, I. (Eduardo Carrasco). Quilapayún. Barcelona: Ediciones Júcar, 1984.

³⁰ DICAP (Discoteca del cantar popular) Sello discográfico creado en 1967 y hasta 1973 fue el soporte de difusión para la NCCh.

publicaron 55 discos de larga duración, además de una serie de discos de 45 RPM, algunos con cuatro temas y otros con dos, lo que representa un promedio superior al de un disco mensual, número nunca alcanzado por otras empresas con más años de existencia.³¹

Sin duda, es importante señalar que Margot Loyola, Violeta Parra, Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz ya venían trabajando en la investigación y creación de éste nuevo canto, pero es en 1969 en el festival realizado en la PUC de Chile, denominado *I Festival de la Nueva Canción*³² en donde el movimiento lanza oficialmente su nombre.

Dicho acontecimiento proveerá el nombre y sello al fenómeno, el cual es atribuido al comunicador radial y defensor del canto popular Osvaldo Larrea García, más conocido, en el ambiente artístico, como Ricardo García. Figura preponderante en los inicios de la difusión musical popular en los años ´60, en palabras de José Osorio, Temprano *inquietador del ambiente, se convierte pronto en el joven ídolo de Discomanía*³³. *Difusor de la canción para muchos, con la puerta abierta a las voces nuevas, tejerá la Ronda Juvenil y hará oír lejos el profundo canto estremecido de Violeta Parra. Sostiene que la “música es el sonido de la historia” y debe llegar lejos.*³⁴ Sin ir más lejos también es el creador del concepto Canto Nuevo, fenómeno que es considerado la continuación de la NCCh, el cual se desarrollará bajo la Dictadura. De dicho fenómeno nos haremos cargo más adelante, en profundidad. La poesía también fue fuente rica de influencia, por ejemplo, el poeta *Pablo Neruda*³⁵, además de la fuerte injerencia de compositores latinoamericanos como el argentino *Atahualpa Yupanqui*³⁶ y el cubano *Carlos Puebla*³⁷ esto sustentado en palabras de Fabio Salas “*El otro detalle, propiamente musical es el panamericanismo de la Nueva Canción. Al tomar como primer referente la reivindicación folk de Violeta Parra, la NCCh se abrió al influjo posterior del folk argentino (Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, entre muchos otros), del folklore de los cinturones andinos (Bolivia, Perú) y la música brasilera (cuya primera mención podía aportarla el bossa*

³¹ Rodríguez, Op.Cit. p 27.

³² Festival organizado por la Vicerrectoría de la Universidad Católica de Chile, siendo ganadores Víctor Jara con su canción *Plegaria a un labrador* y Richard Rojas con *La Chilenera*.

³³ Programa de radio chileno-español, originado en Radio Minería en 1946 y transmitido en diversas emisoras de Iberoamérica, siendo en España la Cadena SER la encargada de emitir el programa. En el espacio se presentaban las canciones más importantes del momento, a partir de los discos lanzados por sus respectivos artistas. Este programa, emitía principalmente canciones de carácter folclórico, siendo Raúl Matas su primer conductor, luego Ricardo García y finalmente Cesar Antonio Santis. El Programa cierra sus transmisiones hacia el año 1971. Parequefueayer.espaciolatino.com. «Discomanía». Consultado el 07 de enero de 2017.

³⁴ Osorio, J. Ricardo García. Un hombre trascendente. Pluma y Pincel, Santiago, 1996.

³⁵ Poeta Chileno, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1971. Illapu musicaliza uno de sus poemas denominado Puerto Rico, Puerto Pobre en su disco *De Libertad y Amor* (1984).

³⁶ Considerado el máximo folclorista argentino, condecorado en 1986 como caballero de la orden y las letras en Francia.

³⁷ Artista reconocido por sus composiciones ligadas a la revolución cubana, considerado uno de los máximos exponentes y fundadores de la Nueva Trova cubana.

nova de Joao Gilberto, la poesía de Vinicius de Moraes o las canciones de Chico Buarque y Milton Nascimento) más la herencia de los trópicos afrocaribeños (el son cubano, el joropo venezolano, la cumbia colombiana incluso).“³⁸

Dichas conexiones son interesantes de establecer de manera más profunda, sin perder de vista los contextos, la forma que va adoptando el discurso y como éste se va nutriendo con los distintos referentes de los países latinoamericanos.

Al detenernos en el objetivo de este nuevo discurso común en la NCCh, podemos mencionar que existe, sin duda, un sincretismo entre lo cultural y político, asociado a una revitalización del concepto de mundo popular en el imaginario social de la década de 1960 y la irrupción del artista como sujeto, pensante y generador de un discurso vanguardista, que avanza desde y hacia el tejido social de lo subalterno desde los orígenes del movimiento, lo cual se agudizará con la llegada de Salvador Allende al poder en 1970, en palabras del historiador Nicolás Hermosilla, esta aproximación entre “Lo popular” y el artista *explicaría este “sincretismo político” entre la institucionalidad y subalternidad en la conformación de un discurso transversal y congruente con la propia experiencia de los sujetos y su posicionamiento como actores políticos transformadores.*³⁹

Lo anterior enmarcado en un contexto interno de un estado lánguido en su accionar transformador de sus estructuras sociales, políticas, económicas y culturales, situaba a la NCCh como un fenómeno eminentemente disruptivo.

Hacia 1964 con la llegada de Eduardo Frei Montalva y su propuesta de “Revolución en libertad”, en palabras del Historiador Ricardo Krebs *“concebida como un cambio de estructura de la sociedad chilena respetando la democracia. Se trataba de crear organizaciones de base capaces de enfrentar sus propios problemas, de allí la importancia que tenían los planes de promoción popular, el crecimiento del sindicalismo y el impulso a la educación”*⁴⁰, no provocó los cambios que el mundo popular requería, estimulando tensiones políticas en la gestión interna del país y de los partidos, como lo expresa el historiador Osvaldo Silva *“El presidente intentó mantener una política moderada, sobrepasada por su propio partido, del cual saldría el sector que propulsaba una “vía no capitalista” del desarrollo.”*⁴¹ Sumado a lo anterior, el contexto internacional se encontraba fuertemente convulsionado por la Guerra

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Hermosilla, N. “Hay que comprometerse, compañero” *La Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular: Tensiones frente a la construcción de un discurso en conjunto. (1970-1973, UAH, Santiago, 2015.*

⁴⁰ Serrano, S. *Chile en el siglo XX, Planeta, Santiago, Chile. 1999. Pp. 220-221.*

⁴¹ Silva, O. *Breve Historia Contemporánea de Chile, FCE, Santiago, Chile, 2008.*

Fría, forjándose en el plano cultural una dinámica de características globales; en palabras del historiador Germán Alburquenque *“en la Guerra Fría, el dominio del área cultural generó desde el principio un combate encarnizado en el cual los intelectuales de los cinco continentes intervinieron directamente, dando vida a lo que se ha llamado la Guerra Fría cultural.”*⁴²

La participación de los jóvenes fue preponderante, considerando que la mayoría de los artistas cursaban carreras universitarias y comenzaban a vislumbrar un contexto complejo, interesante, en donde podían posicionar sus ideas por medio de la música.

Por ejemplo, Eduardo Carrasco, uno de los fundadores de Quilapayún, en 1961 viaja a Alemania, donde estudia alemán en la Universidad de Heidelberg, retornando a Chile en 1964, donde continúa sus estudios de filosofía en la Universidad de Chile, titulándose en 1970. Por otro lado, Inti-Ilumani nace en la Universidad Técnica del Estado (UTE).

Por lo tanto, los jóvenes como actores intelectuales, y socialmente comprometidos, serán cada vez más preponderantes, *“La década del sesenta, idealizada por muchos fue también, el tiempo de explosión y expansión de las subculturas juveniles: de los jóvenes entre el Che y el “submarino amarillo”. Una década que navega entre la radicalización política y la contracultura. Alternativos, iracundos, militantes y radicales. La sociedad se moviliza y los jóvenes ocupan la primera línea”.*⁴³

En ese plano en Chile, los artistas se desenvolverán con mucho temor debido al régimen de facto de 1973; aquello propiciará una canción depositaria de la historia de quienes no podían sacar a la luz, quizás por falta de herramientas discursivas o simplemente por no saber expresarla, por tanto, la labor creativa del artista retratará aquella mirada “desde abajo” entendida en palabras del historiador Gabriel Salazar como *“una nueva historia centrada en los sujetos de carne y hueso, en la reconstrucción cultural de la sociedad civil y en los movimientos sociales que tendían a desprenderse de todo eso. Un tipo de Historia que surgiera de los propios procesos de búsqueda, de la reagrupación por la base, de la memoria colectiva y, sobre todo, de las propias necesidades orgánicas del proceso auto-educativo que se había puesto en marcha. Una historia que, por eso mismo, no podía provenir ni de la Academia ni del discurso público construido en conformidad a las “razones de Estado”, sino de la calle y de los sujetos mismos. O sea: del fondo social de la crisis, la derrota y la represión”.*⁴⁴

⁴² Alburquenque, G. Los intelectuales latinoamericanos, la Guerra Fría y la revista América Latina de Moscú (1976-1992) Pp. 12 a 26.

⁴³ Domínguez, M. Los movimientos sociales y la acción juvenil: apuntes para un debate. Soc. estado. [online]. 2006, vol.21, n.1

⁴⁴ Díaz González, F. La reducción naturalista de lo popular en la Nueva Historia Social. Renovación historiográfica en tiempos de Dictadura, Revista www.izquierdas.cl, N° 21, octubre 2014, ISSN 0718-5049, pp.170.

En la misma línea el periodista José Osorio sostiene *“Son ahora los mismos trabajadores quienes a través de sus organismos culturales, de sus propios festivales, de su propia iniciativa deben dar la parte más valiosa y fecunda. Es posible que tengamos que esperar. Pero valdrá la pena. De esa labor de los Parra, de Manns, de Jara, de cada uno de los compositores, investigadores folclóricos, interpretes, saldrá la auténtica voz de la clase obrera, de los trabajadores y estudiantes que a han ido forjando esta revolución que hay que realizar en todos los frentes”*.⁴⁵

Hacia un segundo espacio de tiempo en la creación (1973-1990) el paradigma discursivo cambiará, esto asociado a la condición de exilio y hacia aquella producción que se realizará “desde fuera” por ejemplo, un aspecto importante y alejado netamente de lo ideológico será lo cotidiano, en palabras del historiador Heinkelammert, *En al ámbito de las producciones culturales, este cambio en la sociedad continental genera el interés por considerar otros aspectos internos de la vida social, por ejemplo: los problemas urbanos, la relación de la pareja y, en general, la vida cotidiana. Por lo tanto, la principal reivindicación en la canción no resulta ser necesariamente la propuesta de un esquema político alternativo, sino más bien la vuelta a una situación democrática que abra los espacios necesarios para establecer un diálogo sobre el mejoramiento social y que contribuya con él* ⁴⁶.

El inicio de la segunda etapa creativa en la NCCh estará marcado por hechos violentos asociados al golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, hasta el retorno de la democracia⁴⁷ en 1990. La muerte de Víctor Jara el 16 de septiembre de 1973, será el antecedente mayor para que los músicos de la NCCh sintieran lo que vendría.

La historiografía ligada a la NCCh da, al menos, dos certezas claves acerca de los mecanismos de hostigamiento. Podemos citar a Patricia Díaz-Inostroza quien expone que la primera expresión de la persecución de los músicos de la Nueva Canción Chilena (NCCh) fue *“la dictación de bandos que impusieron la censura y que incitaron a la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenás y zampoñas ya que ellos serían considerados elementos subversivos”*.⁴⁸

La segunda certeza la encontramos también en el texto de Patricia Díaz Inostroza, donde

⁴⁵ Osorio, J. *Ricardo García. Un hombre trascendente*. Pluma y Pincel, Santiago, Chile, 1996.

⁴⁶ Heinkelammert, «Política, democracia, economía», en *Democracia*, pp. 79-223. Citado en Barzuna, G. *Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana*, Universidad Nacional, Letras, 1993.

⁴⁷ Proceso que comienza en el año 1988 con la derrota de Augusto Pinochet en el plebiscito conocido como del “Sí” o el “No”. Posterior a ello comienza la reconstitución de partidos políticos para la campaña presidencial de 1989. Patricio Aylwin sería el candidato ganador, transformándose en lo que la historiografía chilena ha denominado como el presidente de la transición (1990-1994).

⁴⁸ Jordán, L. *Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino*, Revista musical chilena, Santiago, Chile, 2009.

podemos encontrar lo expuesto por José Miguel Varas quien exterioriza *“Desaparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación Social, todas las canciones y melodías de carácter nortino, toda pieza musical que incluyera quenas, charangos y bombo”*.⁴⁹

Dado lo anterior ¿Cómo visualizaba la creación artística el nuevo gobierno de facto? Dicha respuesta la podemos encontrar en un documento denominado “La Política Cultural del Gobierno de Chile (1975). Éste declara: *“el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas”, al tiempo que se propone definir el “deber ser” nacional, confiriendo a la cultura la misión de crear “anticuerpos” contra el marxismo para “extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria”*. Dicho postulado se verá reflejado en maniobras concretas, por ejemplo, las oficinas del Sello DICAP, serán violentadas, teniendo como fin último la destrucción de todo material musical. Hacia 1976, el grupo Illapu, uno de los más jóvenes fundadores de la NCCh sufrirá rápidamente las consecuencias de la censura y represión, en palabras de Roberto Márquez, fundador y director Musical, *nos sacaron de la televisión, no nos podían contratar más porque había órdenes de no meterse más con los Illapu. Imagínate, en el Chile de Pinochet, de los ´70, las canciones tenían que decir sin decir, tu tenías que ser mago, tenías que usar la metáfora, la gente igual leía entre líneas, nosotros hacíamos conciertos y había momentos que la gente aplaudía la palabra, la frase*.⁵⁰

Illapu será el último grupo de los 3 en abandonar el país, hacia 1981, luego de una gira por Europa y EE.UU. son detenidos en el Aeropuerto de Santiago, en donde se le prohíbe el ingreso al país y son expulsados por decreto del régimen militar.

La creación en el exterior, los vínculos y apoyos de los artistas en Italia, Alemania, Francia y México principalmente, tierras que cobijaron por largos años a la NCCh, es otro de los objetivos fundamentales para la presente investigación.

Aquí surge el concepto de resistencia, la creación dará paso a un posicionamiento distinto principalmente a denunciar los acontecimientos vividos en Chile. Sin embargo, el golpe tomará por sorpresa a Quilapayún, quienes se encontraban en gira por Europa, específicamente en París, Francia.

⁴⁹ Ibíd.

⁵⁰ Músicos, El sentido de la vida. Roberto Márquez Bugeño. Vía X, 2013. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=UNdDTPsYXvQ>, el 13 de febrero de 2017.

Lo anterior es relevante para encontrar las significaciones de un nuevo estado de la cuestión para los músicos, en palabras de uno de sus fundadores Eduardo Carrasco, *“Evidentemente, el contenido de nuestros conciertos cambió completamente: habíamos salido como embajadores culturales de un país en construcción, y la vida nos transformaba en portavoces de una cruel derrota histórica, representantes de un pueblo sometido por la más terrible de las dictaduras, embajadores de un martirio, del que diariamente se daban nuevos detalles espeluznantes.”*⁵¹ A pesar del contexto adverso, los lazos de contención y ayuda nacieron de manera rápida y eficaz en los nuevos lugares de residencia de la NCCh, en palabras del Historiador Ariel Mamani, *También hay que destacar, como subraya Peris Blanes, que este “movimiento de solidaridad se halló atravesado por una cierta voluntad terapéutica (...). En ese sentido, muchos de esos actos de solidaridad fueron verdaderos rituales de reparación” Este protagonismo alcanzado fue esencial para lograr la supervivencia de la NCCh en el exilio, que de otra manera hubiera visto comprometida su continuidad.*⁵²

Los sucesivos conciertos, tanto en Francia como en Italia, serán motor fundamental, con el cual la diáspora chilena, la cual ya era admirada en gran parte del mundo occidental por su trayectoria creativa, continuará viviendo, tal como lo expone Luis Cifuentes en su texto Fragmentos de un sueño, *“En 1974 hicimos más de 200 conciertos en distintas partes del mundo –recuerda Max Berrú de Inti Illimani–. Todos teníamos compañeras, varios teníamos hijos y este trabajo nos mantenía alejados de nuestros hogares por diez meses cada año. Sin embargo, lo hacíamos con entusiasmo”*⁵³ Aquel primer periodo de asentamiento en Europa será intenso, en la misma línea retratada por el historiador Mamani, *expone encontramos el período comprendido entre los años 1973 y 1977, que es cuando se produce la diáspora que disgregará a los artistas por diversos países. Este período estuvo signado por la preponderancia de acciones vinculadas a la resistencia, principalmente llevando el canto comprometido y de denuncia por diversos escenarios fuera de Chile. También fue un momento de trauma personal en la vida de los músicos, que debieron acomodarse a la nueva situación producto del exilio y el extrañamiento.*⁵⁴

⁵¹ Carrasco, E. La revolución y las estrellas, RIL, Santiago, Chile, 2003.

⁵² Mamani, A. El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981), Revista Divergencia ISSN: 0719-2398, 2013.

⁵³ Cifuentes, L. (2000): “Fragmentos de un sueño. Inti Illimani y la generación de los 60”. Consulta 05 enero 2017: <http://www.nacioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>

⁵⁴ Mamani, óp. Cit., p. 12.

La coyuntura del exilio, propició una fuerza característica, en tono de denuncia que se propagó rápidamente por Europa, en palabras del cantautor Osvaldo Rodríguez, *Rápidamente la necesidad de no dejarse llevar por la inercia y la firme voluntad de oponerse, al menos simbólicamente, al régimen y sus atrocidades, llevó a los exiliados a agruparse y a realizar tareas de denuncia de la situación en Chile. Una vez acallados todos los medios de expresión y eliminados los modos de participación política al interior del país, la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura se fue transformando en la tarea esencial del exilio chileno.*⁵⁵

El apartado acerca de la NCCh en la estación del exilio, será fuertemente trabajado en el capítulo II, ahondando en su desarrollo artístico, principalmente en la discografía creada entre 1973 y 1990.

II. Análisis de Corpus parcial

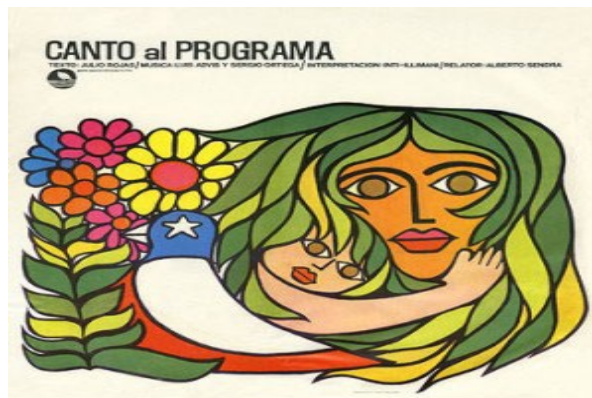
La Nueva Canción en la Estación de Chile (1967-1973).

En el contexto de 1970 y con el ascenso de Salvador Allende al poder, Inti-Ilumani crea el disco denominado *Canto al Programa*, editado por el sello DICAP, el cual estuvo orientado a la difusión de las reformas políticas del nuevo gobierno. En su contenido destacan temáticas alusivas a educación, cultura, propiedad privada, Constitución de la República, entre otras y dos de los himnos de la NCCh, Canción del Poder popular y Venceremos, ambas canciones se transformarían en himnos para el gobierno de Allende. En esta primera parte, nos abocaremos al análisis relacionado con la Reforma Agraria. Los antecedentes históricos, los encontramos en el gobierno de Jorge Alessandri, específicamente en el año 1962 con la primera ley de Reforma Agraria N° 15.020, redistribuyendo las tierras estatales entre campesinos y organizando instituciones fiscales. Luego, Eduardo Frei Montalva promulga la ley N°16.640 y 16.625 que permite la sindicalización campesina. La polarización del campo fue evidenciada por huelgas y tomas de predios por parte de privados, quienes se oponían a la redistribución de las tierras.

Una de las reformas emblemáticas del gobierno popular, fue la puesta en marcha de la denominada reforma agraria. La idea de derribar las viejas estructuras del latifundio del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, eran latentes en un proceso que se llevaría a

⁵⁵ Osvaldo Rodríguez. 1984. Cantores que reflexionan. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, (Memoria y Testimonio), pág. 202.

cabo con rechazo por parte de la oposición. *La canción de la reforma agraria*, en su primera estrofa, propone una connotación de latifundio como algo negativo; propiciando una actitud del hablante lírico en tono apelativo. Además, aparece de manera implícita, en aquella forma de actitud, la lucha de clases, en palabras del historiador Jaime Gazmuri, *entre los enemigos, fundamentalmente están los terratenientes o burguesía agraria, vale decir los grupos que controlan gran parte de la tierra en el país.*⁵⁶



Con arados se despiertan
tierras que estaban dormidas por eso hagamos,
compadre, las formas cooperativas.
Ya se acaba el latifundio
el campo al que lo trabaja
se hace la reforma agraria.
El momento es importante nadie se ponga delante.

En la segunda estrofa, hace referencia al campesinado chileno en torno a la figura existencialista, encontrando por primera vez un rumbo cierto, sustentando por un gobierno popular. Además, se hace alusión a la organización del campesinado, en connotación positiva, en los denominados consejos campesinos, como queda de manifiesto en el programa de la Unidad Popular, *Al mismo tiempo en cada una de las zonas agrícolas del país, se constituirán Consejos Campesinos Zonales en que participarán por igual los funcionarios responsables de las*

⁵⁶ Gazmuri, J. Gobierno Popular. Reforma Agraria. Centro de estudios agrarios, Santiago, 1973.

zonas y los representantes campesinos elegidos por la base. En estos Consejos campesinos de nivel nacional y zonal se adoptarán todas las medidas para la acción de la Reforma Agraria y del Desarrollo Agropecuario: expropiaciones, asignaciones de tierras, créditos, comercialización de la producción y de los insumos, etc.⁵⁷

Y los técnicos agrarios ya se ponen al servicio del campesino chileno
que ha encontrado su destino.
Con el pueblo en el gobierno
se descubren mil caminos
aceleran la reforma
los consejos campesinos.⁵⁸

Otra de las creaciones relevantes de la NCCh en este primer período de análisis, Milonga para nuestros tiempos de Illapu, es una creación propuesta en actitud enunciativa, donde ubica como idea fuerza la lucha y esperanza del labrador. El inquilinaje, propiciado por el aumento demográfico y la paulatina desaparición del mundo indígena en la zona central, principalmente, propició una coyuntura asociada a la creación de maniobras ligadas a la introducción de los primeros sistemas productivos en el campo chileno. En el sistema de inquilinaje, queda de manifiesto el aprovechamiento de la fuerza trabajo del inquilino, en palabras de Claudio Gay, *están obligados a ayudar en el rodeo a separar y marcar los animales de la hacienda, a llevarlos a la engorda para la matanza; a limpiar las acequias, trillar el trigo, acompañar a caballo al dueño y efectuar las conducciones que este le encargue, y otros pequeños trabajos que generalmente le son pagados, en dinero pan, charqui y papel para cigarros. Para sembrar un pequeño lote, tiene que alquilar yuntas de bueyes y arados y adquirir la semilla, cayendo en manos de prestamistas usurarios, que les compran luego a precios ínfimos la cosecha*⁵⁹. Aquella esperanza histórica de un mejor porvenir, se ve reflejada en la primera estrofa de la canción:

⁵⁷ Programa de la Unidad Popular. Consultado en <http://www.abacq.net/imaginaria/20puntos.htm>. Chile: Breve Imaginería política - 1970 - 1973, 10-02-2017.

⁵⁸ Disco: Canto al Programa. 1970. DICAP, *Canción de la reforma agraria*. Inti-Illimani.

⁵⁹ Góngora, M. Orígenes de los inquilinos en el Chile central. Universidad de Chile, Santiago, 1960.

Solo quiero un día yo ver, labradores al alba cantar
Mil espigas al viento nacer, santo triunfo de un duro luchar.
Bajo el tiempo sufrir sin saber, y mil manos morenas trenzar
Impregnando la tierra a tu ser, con el tiempo muy dentro luchar
Hay que surgir, del mar profundo
Mar de miseria, en el nuevo mundo.



En la segunda estrofa de la canción, la evocación de lucha no sólo tiene una acepción de carácter local, sino que es una lucha que ha vivido y vive toda América. Luego, la connotación de temor es contrapuesta a la de victoria, apareciendo aquí el concepto de saudade⁶⁰. Lo contradictorio es que habla de surgir, de nacer, pero de un mar de miseria, existe una visión negativa de eso, de donde se proviene, hay un quiebre entre lo positivo de los primeros versos al profundo mar de miseria, que finalmente es el nuevo mundo, América Latina. Posterior a eso aparece la esperanza, el color blanco del ave representa paz, pureza; nuevamente se recurre al labriego y al canto para representar la esperanza y es enfático al comprometer su vida por la victoria, lo que compromete una suerte de aceptación de la vía armada. Para finalizar cierra e insiste en ánimo de que hay que surgir, de ese mar de miseria, lo que vuelve a la realidad a quien la escucha o lee, a la realidad de la miseria, es una canción triste, porque la esperanza no triunfa, o por lo menos eso se puede ver.

⁶⁰ Del port. saudade. 1. f. Soledad, nostalgia, añoranza.

Como espero un día yo ver, a mi América en paz resurgir
Dejando de lado el temer, resurgiente esperanza al vivir
Yo te siento a lo lejos venir, cuál gaviota muy blanca al gruznir
Canto de trigo, esperanza y sentir
Canto labriego en la victoria morir.
Hay que surgir del mar profundo
Mar de miseria, en el nuevo mundo.⁶¹

II. La Nueva Canción en la Estación del exilio (1973-1990)

En este segundo espacio temporal, el exilio, representó para la NCCh un reacomodo no sólo en el enfoque creativo, sino que también, fuertemente, en el ámbito emocional de sus integrantes. La siguiente canción corre por la línea de una actitud creadora enunciativa, la cual se caracteriza por dar cuenta de la interioridad del hablante, sus sentimientos, emociones y formas de percepción del mundo. Vuelvo, del Disco Canto para matar una culebra, creada en 1979, es una expresión explícita del deseo y añoranza de una tierra lejana, de una situación soñada y proyectada desde lo más íntimo, imaginada nueve años antes, de que pudiera sonar en tierras chilena, específicamente en el emblemático concierto realizado el 24 de septiembre de 1988, en el Parque La Bandera, comuna de San Ramón, de Santiago de Chile. Aquí, identificamos el primer elemento de continuidad, presente en el corpus de la canción, el concepto de saudade.

Con cenizas, con desgarros
con nuestra altiva impaciencia,
con una honesta conciencia,
con enfado, con sospecha,
con activa certidumbre
pongo el pié en mi país,
(pongo el pié en mi país)
y en lugar de sollozar,
de moler mi pena al viento,
abro el ojo y su mirar
y contengo el descontento.
Vuelvo hermoso, vuelvo tierno,

⁶¹ Disco: Música Andina 1972. Canción: Milonga para Nuestros Tiempos. Illapu.

vuelvo con mi espera dura.
Vuelvo con mis armaduras,
con mi espada, mi desvelo,
mi tajante desconsuelo,
mi presagio, mi dulzura.
Vuelvo con mi amor espeso,
vuelvo en alma y vuelvo en hueso
a encontrar la patria pura
al fin del último beso.



La segunda estrofa, posee una connotación eminentemente política. La frase *sin pedir perdón ni olvido*, se transformaría en un ícono de la izquierda chilena luego del retorno de la democracia, ligada a la memoria colectiva y al dolor de las violaciones a los derechos humanos, ocurridos en la época. Un nuevo elemento de continuidad detectado es el sentimiento latinoamericanista de la creación, asociada a la situación latinoamericana de procesos de dictadura en, Bolivia, Argentina, Brasil, Nicaragua, Paraguay, Chile, entre otros, durante el período estudiado.

El apelativo a la memoria es relevante, en palabras de Paul Ricoeur, *consistía en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos que tienen la capacidad de poner en escena recuerdos comunes*⁶²

⁶² Ricoeur, Paul, La memoria, la historia y el olvido, (trad.) Agustín Neira, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Vuelvo al fin sin humillarme,
sin pedir perdón ni olvido.
Nunca el hombre está vencido:
su derrota es siempre breve,
un estímulo que mueve
la vocación de su guerra,
pues la raza que destierra
y la raza que recibe
le dirán al fin que él vive
dolores de toda tierra.⁶³

La siguiente obra, retrata, según la historiografía reciente, uno de los hechos más crueles de violación a los derechos humanos bajo el régimen dictatorial.

El fotógrafo, Rodrigo Rojas De Negri y Carmen Gloria Quintana, fueron rociados vivos, con bencina y posteriormente quemados. Hacia el 22 de julio de 2015, se rompe el pacto de silencio, el cual por 29 años ocultó la verdad de los acontecimientos, en palabras del ex conscripto Fernando Guzmán Espíndola, al juez Mario Carroza, *Lo primero que debo indicar es que todas las declaraciones dadas en la Segunda Fiscalía Militar son todas mentiras, porque me obligaron a aprenderme esas declaraciones*".

"Me correspondió quedarme arriba del camión a cargo de la radio. Hago presente que la radio la podía utilizar en la espalda como mochila, por lo que me podía mover por todo el alrededor del camión, siendo un testigo presencial de cómo ocurrieron los hechos". "Vi dos personas detenidas que estaban cerca de una muralla, el hombre tendido sobre el suelo y la mujer mirando hacia la pared". "El teniente Castañer, quien vestía de civil, recuerdo que, con una chaqueta negra, ordenó a un conscripto que vestía de forma militar, del cual desconozco su identidad, pero sí sé que era uno de los que andaban en el vehículo del teniente Fernández, rociarlos con combustible que estaba en un bidón. A la mujer la roció desde la cabeza a los pies y al hombre por la espalda ya que estaba de boca al suelo". "El fuego lo inició el teniente Castañer con un encendedor. Ambos se prendieron inmediatamente". "Ellos todavía humeaban y su piel estaba de un color blanquecino y tenían un aspecto como baboso, sin pelos".⁶⁴

⁶³ Disco: *Canto para matar una culebra*. 1979. Canción: *Vuelvo*. Inti-Illimani.

⁶⁴ Nota de Prensa, publicada en www.cooperativa.cl el miércoles 22 de julio de 2015. Consultada el 18-01-2017. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/judicial/caso-quemados-la-declaracion-del-conscripto-que-rompio-el-pacto-de/2015-07-2/113110.html>

La metáfora es utilizada durante toda la composición; en la primera estrofa, los tintes de tristeza son claros. La melancolía de una situación descarnada está presente fuertemente.

Las hojas rojas que crecen que crecen
lLENAS de espanto sofocan mis movimientos
ahogan mi corazón y queman mi sentimiento
ahogan mi corazón y queman mi sentimiento.
Las hojas ya no son hojas son llamas que trae el viento
que crecen llenas de espanto ahogan mi corazón
y queman mi sufrimiento ahogan mi corazón
y queman mi sufrimiento.⁶⁵

En la segunda parte, vuelve aparecer la connotación de saudade sumada a una apelación al concepto de memoria histórica. En la tercera frase la connotación simbólica de la metralla, evoca la represión latente que las FF.AA., ejercieron en actos de extrema violencia hacia la sociedad civil. El asesinato en menos de diecisiete horas de doce opositores al régimen, en una verdadera cacería desencadenada por la CNI entre el 15 y el 16 de junio de 1987, muestran, por otra parte, la acción abierta de fuerzas regulares lanzadas a la represión. En este contexto, la canción retrata con una propuesta cargada de metáforas, la situación mortuoria del fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri, despertando y apelando al recuerdo histórico, insertado en la memoria, de lo que fue este crudo episodio.

Las llamas que trae el viento
y que mi sudor no apaga levantan una muralla
con bencina y con metralla
Las hojas ya no son hojas son llamas que
trae el viento y en el medio de esas hojas
mi voz seguirá viviendo, mi voz seguirá viviendo,
Rodrigo Rojas en llamas tu voz seguirá viviendo.

⁶⁵ Disco: Para seguir viviendo – 1988 Canción: Para Seguir Viviendo. Illapu.

Ideas finales

Los primeros años desde la creación de la NCCh a mediados de la década de 1960 la dirección del discurso creador es clara, denuncia. Con los albores de la campaña de Salvador Allende hacia 1969 existe otro viraje, la esperanza. Con la llegada al gobierno de la UP, la creación tomará una fuerza incalculable. Giras por el mundo, llevaran a la NCCh al sitio más alto de la creación musical popular chilena fuera de sus fronteras.

La coyuntura del exilio, propició una fuerza característica, en tono de denuncia que se propagó rápidamente por Europa, en palabras del cantautor Osvaldo Rodríguez, hubo una rápida necesidad de no dejarse llevar por la inercia y la firme voluntad de oponerse, al menos simbólicamente, al régimen y sus atrocidades, llevó a los exiliados a agruparse y a realizar tareas de denuncia de la situación en Chile. Una vez acallados todos los medios de expresión y eliminados los modos de participación política al interior del país, la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura se fue transformando en la tarea esencial del exilio chileno. Hacia 1988, en el contexto del plebiscito, que determinaría la continuidad o retirada del poder de Augusto Pinochet. Además, el retorno de varios artistas de música comprometida, entre ellos Illapu e Inti-Illimani. En la comuna de San Ramón, Santiago de Chile, se llevó a cabo el concierto que convocó a los grupos ya mencionados y alrededor de cien mil personas.

Bibliografía

- Alburquenque, G, Los intelectuales latinoamericanos, la Guerra Fría y la revista América Latina de Moscú (1976-1992) Pp. 12 a 26.
- Barzuna, G. Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana, Universidad Nacional, Letras, 1993.
- Barraza, F. La Nueva Canción Chilena, colección Nosotros los chilenos. Ed. Quimantú - 1972.
- Carrasco, E. La revolución y las estrellas, RIL, Santiago, Chile, 2003.
- Cifuentes, L. Fragmentos de un sueño, Inti-Illimani y la generación de los `60, Chile, Logos, 1989.
- Cuñat, R. Aplicación de la Teoría Fundamenta, Caixa Popular, Valencia, España, 2006.
- Chapleau, L. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet, Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston Volume 2, 2003: pp. 45-83.

- Da Costa, T. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. Santiago. Revista musical chilena n° 21; 2009., p. 23.
- Díaz González, F. La reducción naturalista de lo popular en la Nueva Historia Social. Renovación historiográfica en tiempos de Dictadura, Revista www.izquierdas.cl, N°21, octubre 2014, ISSN 0718-5049, pp.170.
- Domínguez, M. Los movimientos sociales y la acción juvenil: apuntes para un debate. Soc. Estado. [Online]. 2006, vol.21, n.1
- Erazuriz, L. Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976), PUC, 2006, Pp. 62-78.
- García Canclini N, Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla? Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005.
- García, J. La Nueva Canción Chilena, Chile, Litera Música, 2001.
- García, M. Canción Valiente, Ediciones B, Santiago, Chile, 2013.
- Gazmuri, J. Gobierno Popular. Reforma Agraria. Centro de estudios agrarios, Santiago, 1973.
- Góngora, M. Orígenes de los inquilinos en el Chile central. Universidad de Chile, Santiago, 1960.
- González, C. Bravo, G. Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). LOM, Santiago, Chile. 2008. Pp. 17.
- González, J. y Rolle, C. Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2004, 645 páginas. Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana, Revista Musical Chilena, 1986, XL, 165, pp. 59 – 84.
- Hermosilla, N. “Hay que comprometerse, compañero”. La Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular: Tensiones frente a la construcción de un discurso en conjunto. (1970-1973, UAH, Santiago, 2015.
- Heinkelammert, «Política. Democracia, economía», en Democracia, pp. 79-223. Citado en Barzuna, G. Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana, Universidad Nacional, Letras, 1993.
- Jara, J. Víctor Jara, un canto inconcluso, LOM Ediciones, Chile, 2007.
- Jordán, L, Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino, Revista musical chilena, Santiago, Chile, 2009.

- Jordán, L. Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986).
- López, F. El análisis de contenido como método de investigación, XXI, Revista de Educación, 4 (2002): 167-179. Universidad de Huelva.
- Mamani, A. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978), Universidad Nacional de Rosario, 2012.
- Mamani, A. El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981), Revista Divergencia ISSN: 0719-2398, 2013.
- Menanteau, A. (2007). Patricia Díaz-Inostroza. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Revista musical chilena, 61(208), 98.
- Morales, L. Violeta Parra, La última canción, Cuarto propio, Santiago, Chile, 2003.
- Osorio, J. Ricardo García. Un hombre trascendente. Pluma y Pincel, Santiago, 1996.
- Power, M. La mujer de derecha. El poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973.
- Ramos, I. Música típica, Folklore de proyección y Nueva Canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973.
- Ricoeur, Paul, La memoria, la historia y el olvido, (trad.) Agustín Neira, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rolle, C. González, J. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular, Dossiê História e Música, Universidade de São Paulo, 2007.
- Robayo Pedraza, Miryam Ibeth, La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. Calle14: revista de investigación en el campo del arte [en línea] 2015, 10 (Mayo-Agosto): [Fecha de consulta: 1 de marzo de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458005>> ISSN 2011-3757
- Rodríguez, O. La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo, Casa de Las Américas, La Habana Cuba, 1986.
- Rodríguez, O. Cantores que reflexionan. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, (Memoria y Testimonio), pág. 202. 1984.
- Rolle, C. La Nueva Canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende, Santiago, 2002.

Rolle, C. González, J. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular, Dossiê História e Música, Universidade de São Paulo, 2007.

Salazar, G. et. al. Historia contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud. Santiago. LOM; 2002., p. 147.

Salas, F. La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva canción chilena. Cuarto propio, Santiago, 2003.

Santander, I. (Eduardo Carrasco). Quilapayún. Barcelona: Ediciones Júcar, 1984.

Serranoz S. Chile en el siglo XX, Planeta, Santiago, Chile. 1999. Pp. 220-221.

Spener, D. Un canto en movimiento: “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX, TU, Estados Unidos, 2015.

Silva, O. Breve Historia Contemporánea de Chile, FCE, Santiago, Chile, 2008.

Torres, R. «Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico, Cuadernos de historia contemporánea, 2005.

Velasco, F. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Presente y pasado. Revista de Historia pp. 139-153. 2007.

Vergara, V. La Nueva Canción chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973. Universidad del Bío-Bío, 2012.

Fuentes audiovisuales:

Músicos, El sentido de la vida. Roberto Márquez Bugeño. Vía X, 2013. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=UNDdTPsYXvQ>, el 13 de febrero de 2017.

Prensa:

Nota de Prensa, publicada en www.cooperativa.cl el miércoles 22 de julio de 2015. Consultada el 18-01-2017. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/judicial/caso-quemados-la-declaracion-del-conscripto-que-rompio-el-pacto-de/2015-07-2/113110.html>

Discografía:

Disco: Canto al Programa. 1970. DICAP, Canción de la reforma agraria. Inti-Ilumani.

Disco: Música Andina 1972. Canción: Milonga para Nuestros Tiempos. Illapu.

Disco: Para seguir viviendo – 1988 Canción: Para Seguir Viviendo. Illapu.

Disco: Canto para matar una culebra. 1979. Canción: Vuelvo. Inti-Ilumani.



Historiografía de la crítica de arte en Colombia

Ricardo Malagón Gutiérrez

*Maestro en Bellas Artes (Universidad Nacional), Magister en Historia y Teoría del Arte
y la Arquitectura (Universidad Nacional) y Doctor en Artes (Universidad de Antioquía)
Profesor de Tiempo Completo del Departamento de Humanidades de la Facultad de
Ciencias Sociales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano
ricardo.malagon@utadeo.edu.co y ricardomalagongutierrez@gmail.com*

Historiografía de la crítica de arte en Colombia

Ricardo Malagón Gutiérrez

**Maestro en Bellas Artes (Universidad Nacional), Magister
en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura (Universidad
Nacional) y Doctor en Artes (Universidad de Antioquía)**

**Profesor de Tiempo Completo del Departamento
de Humanidades de la Facultad de Ciencias
Sociales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano**

**ricardo.malagon@utadeo.edu.co y
ricardomalagongutierrez@gmail.com**

Resumen

Los intentos de historiar la crítica de arte en Colombia revelaban hasta hace algunas décadas la “inercia cultural” y el anacronismo del modelo de crítica moderna de arte como en el caso de autores tan reconocidos en la historia y/o la crítica del arte en Colombia como Gabriel Giraldo Jaramillo, Marta Traba, Eugenio Barney Cabrera y German Rubiano Caballero. Los posicionamientos de estos autores podrían sintetizarse en: el modelo de crítica moderna no había tenido cabida en el país; el crítico de arte en el medio local no se basaba en criterios estéticamente legítimos al interpretar y valorar los fenómenos artísticos; la inexistencia de una tradición cultural requerida para la inserción cultural de nuevos fenómenos estéticos y

el surgimiento de críticos modernos; y el ejercicio de la crítica de arte por parte de aficionados en producciones sin una función social significativa. Autores más recientes como Álvaro Medina, Ruth Nohemí Acuña, William Alfonso López, Carmen María Jaramillo, Silvia Juliana Suárez y Víctor Alberto Quinche comenzaron a superar históricamente el anacronismo que implicaba la aplicación descontextualizada de este modelo de crítica. Se revisa tanto esta superación como las posibilidades historiográficas que se generaron a partir de la misma para una reconfiguración de la historia de la crítica de arte.

Palabras clave crítica de arte, crítica moderna de arte, anacronismo e historiografía.

En este texto se realiza —mediante el análisis de un primer y segundo estado— un balance sobre la historiografía de la crítica de arte en Colombia entre 1886 y 1922 para entonces proponer un tercer estado. Se parte del supuesto que una forma de anacronismo ha operado de manera negativa en el primer estado, otra forma del mismo ha comenzado a operar de manera positiva en el segundo estado y otra forma más ha abierto la posibilidad del tercer estado. Asimismo que la reflexión historiográfica de los fenómenos históricos sin investigaciones históricas concretas solo conduce a abstracciones que, aunque parecen conceptual, teórica y/o metodológicamente congruentes, no conducen a aumentar inteligibilidad de estos fenómenos.

El primer estado mencionado se extiende desde finales de década del cuarenta —cuando se consolida el modelo de crítica moderna¹ de arte— hasta la década del noventa del siglo XX cuando se comienza a cuestionar el anacronismo histórico e historiográfico que implica. Un periodo de casi cincuenta años en el que este modelo dominó como el ‘deber ser’ de la crítica: una forma de anacronismo que, aunque ha sido teórica e históricamente reevaluada, continúa siendo parte del imaginario social acerca de lo que es la ‘verdadera’ crítica de arte.

¹ Se entiende como la crítica correspondiente al arte concebido como un campo de producción sociocultural autónomo que surge en el contexto de la Modernidad europea del finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. En términos culturales, epistemológicos y metodológicos este modelo de crítica implica. Primero, la creación y formación del público moderno del arte y la colateral democratización del arte como también el inicio del mercado moderno del arte. Segundo, la tensión entre el juicio institucional académico propio de la historia del arte y el juicio relativamente autónomo de la crítica de arte. Tercero, la legitimidad del crítico centrada en la capacidad para persuadir retóricamente al público como también una tendencia a la valoración mediante opiniones subjetivas distanciadas de una pretensión objetivista expresadas mediante una escritura “no doctrinal” distanciado del carácter generalizador de la teoría. Cuarto, la construcción de la figura del crítico de arte como un mediador del gusto estético público que opera en publicaciones periódicas masivas, medio de circulación “propio” de la crítica. Quinto, la imposibilidad de formular un método para juzgar críticamente los fenómenos, la ampliación de los valores estéticos y la necesidad de ampliar lo estético y lo artístico al ámbito general de la cultura. Sexto, la relación entre la institucionalización de la vanguardia y la de la crítica de arte como campo relativamente autónomo de reflexión artística. Y séptimo, la dicotomía para el crítico entre identificarse con la vanguardia y distanciarse de las preferencias del público o identificarse con el tradicionalismo y enfrentar el riesgo del anacronismo y desactualización. En suma, un conjunto complejo de procesos y condiciones socioculturales que solo residualmente se cumplían en el contexto local colombiano entre 1886 y 1922. Sin duda alguna, los dos referentes obligados de la crítica moderna en Europa son Denis Diderot (1713-1784) y, posteriormente, Charles Baudelaire (1821-1867).

En términos historiográficos, la noción de anacronismo puede entenderse como un error o como una posibilidad en la interpretación de los fenómenos sociales. En términos negativos, se entiende como la proyección de la única temporalidad que, en rigor, tiene experiencia del historiador —el presente— hacia aquella temporalidad que solo puede reconstruir parcialmente e indirectamente mediante la lectura de indicios o vestigios —el pasado—. Esta actitud se considera histórica e historiográficamente desafortunada por la tendencia a proyectar valores, presupuestos, ideas, representaciones, prejuicios y/o realidades a contextos espacio temporales en los que no tuvieron lugar o lo tuvieron muy residualmente.² Esta forma de entender el anacronismo es, precisamente, la que permite explicar el aquí llamado primer estado reseñado a continuación considerando algunas declaraciones de figuras protagonistas no solo de la crítica, sino de la escena artística y cultural.

Las afirmaciones del historiador del arte Gabriel Giraldo Jaramillo revelan la “inercia cultural” de la crítica moderna y el anacronismo que implicó:

Si existen razones para afirmar que ha existido arte en Colombia, no podría decirse lo mismo de la crítica de arte (...), sería aventurado decir que a tal proceso creativo ha correspondido un paralelo desarrollo de interpretación, de análisis, de valoración estética (...) de crítica artística. (...). La crítica aparece en la historia de la cultura como la culminación de un prolongado esfuerzo intelectual; es un análisis (...) una síntesis de los valores estéticos para integrarlos dentro del conjunto del proceso espiritual de un pueblo (...) pero está sometida a una norma, a un criterio, a una calidad de la sensibilidad y de la inteligencia³.

Se afirma tajantemente que prácticamente hasta la mitad del siglo XX no había existido la crítica de arte debido a una supuesta ‘asincronía’ entre los procesos creativos y los de la crítica revelada en la supuesta falta de interpretación, análisis y valoración estética requerimientos estructurales de una ‘crítica artística’. Y más adelante aclara tanto la especificidad de la tarea del crítico como las supuestas razones de la inexistencia de la crítica de arte:

“el crítico de arte es el intérprete de esos signos [visuales]. (...) Y es también el anunciador de las formas nuevas, su testigo, su cronista y su juez. Es apenas lógico que la crítica sólo aparezca en sociedades depuradas, como una espuma

² A manera de ejemplo, cuando la noción moderna de vida privada —que en Occidente surge a partir del siglo XVIII— se ‘aplica’ a sociedades occidentales anteriores a este siglo o a sociedades no occidentales. Asimismo puede considerarse los anacronismos en lo que se ha caído frecuentemente en las explicaciones históricas sociologistas basadas en el materialismo dialéctico. En términos de la Historia del arte, posiblemente las más conocidas sean las críticas a la sociología del arte de Arnold Hauser.

³ Gabriel Giraldo Jaramillo, *Bibliografía del Arte en Colombia* (Bogotá: Editorial A.B.C, 1955), 7.

de la civilización, ajena a pequeños intereses transitorios, despojada de prejuicios, atenta tan sólo a su fin esencial (...), completar, interpretándola, la obra de arte”⁴, y finalmente concluye, “entre nosotros la crítica de arte no ha pasado de una categoría literaria menor, sin trascendencia y sin responsabilidad (...). Se nutre de algunas docenas de lugares comunes y de un lenguaje convencional que alude a ciertos elementos accesorios de la obra de arte, cuando no se limita a digresiones impertinentes sobre aspectos totalmente ajenos a ella”.⁵

Se trata de una crítica de corte formalista enfocada en interpretar esos ‘signos visuales’ —las formas— y posibilitar su inserción cultural. La aclaración de que la crítica solo surge en ‘sociedades depuradas, como una espuma de la civilización’ revela una actitud progresista, aunque no progresiva, que en términos el arte se identifica claramente con la modernidad del arte como con la consecuente autonomía del mismo que, a la vez, conlleva la de la crítica. Finalmente, se descalifica la llamada crítica literaria de arte⁶ que no gratuitamente precedió a la que pretendía practicar Giraldo Jaramillo.

En 1976 más de veinte años después de la declaración de Giraldo Jaramillo, la crítica colombiana argentina Marta Traba declaró sobre el trabajo del crítico:

“Durante largos años en Colombia me dediqué a la primera tarea [la crónica periodística], consciente de sus escollos y peligros, pero convencida de que era necesaria para un país aquejado de la falta de continuidad en el pensamiento; carente de modelos de juicio, desorientado por textos panegíricos desmesurados, sin peso racional ni equidad crítica. (...). Mi empeño en subsanar tales fallas siempre partió de la certeza de que el arte es una expresión indispensable para que nuestras comunidades aclaren su verdadera identidad, sus ambiciones y su destino”, y dos páginas adelante, “En el aspecto referido al destinatario de la crítica no teorizo, sino que trabajo sobre la marcha y con la realidad. Informo a un público que carece de información: propongo axiologías a un público sin puntos de referencia culturales. (...) En el momento en que mi objetivo, reanimar un pedazo anestesiado del cuerpo social llega a cumplirse siquiera parcialmente, creo que la tarea crítica queda justificada. Se afirma en mi esta idea de la crítica como servicio público”.⁷

Traba se identifica con múltiples aspectos de la crítica moderna. Primero, la necesidad de criterios de juicio legítimos, es decir, propios del arte y de la crítica de arte al valorar estética y culturalmente las obras en medio de información masivos (la prensa periódica). Segundo,

⁴ *Ibíd.*, 9.

⁵ *Idem.*

⁶ En Colombia esta crítica literaria de arte estaría localizada entre finales de la década del veinte y finales del cuarenta del siglo XX y protagonizada por autores cuya especialidad era la crítica literaria y no la crítica de arte ‘como tal’: autores que no ejercieron la crítica de arte de manera profesional o moderna. Se podrían considerar autores de la llamada ‘la crítica literaria de arte’ a protagonistas de la escena artística, cultural e intelectual como Gustavo, Zalamea y German Arciniegas, entre tantos otros.

⁷ Marta Traba, *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), 13-16.

la negativa influencia de la ‘crítica panegírica’ —identificada con la llamada crítica literaria— debido a la falta de rigor analítico y especificidad teórica. Tercero, el supuesto de que la crítica se refiere a fenómenos contemporáneos con un sentido sociocultural específico. Cuarto, la necesidad tanto de formar un público del arte como del respectivo compromiso ético del crítico reconociendo el papel de la crítica cultural en este compromiso.⁸

En 1985 y treinta años después del diagnóstico de Giraldo Jaramillo y diez después del de Marta Traba, el historiador Germán Rubiano Caballero afirmó: “*Los textos de crítica de arte, permiten adelantar que la historia del arte colombiano apenas se está escribiendo. En medio de la improvisación y el diletantismo son muy pocos los escritos que se pueden destacar. Los aquí seleccionados son los más serios*”.⁹ Se reconoce una tradicional imprecisión histórica de los textos de la crítica, en los que se incluirían los textos respectivos de Gabriel Giraldo Jaramillo, Marta Traba y Eugenio Barney Cabrera, pues finalmente no los incluye dentro de lo que denomina ‘los más serios’. A partir del reconocimiento de que había muy pocos textos rescatables para la historiografía de la crítica de arte, la conclusión lógica era que la crítica de arte se encontraba todavía en un estado precario, aunque ya hubiera algunos textos rescatables.

En suma, Giraldo Jaramillo, Traba y Rubiano Caballero descalificaban los anteriores autores para demandar lo que cada uno consideraba una crítica moderna presuponiendo que su propia actividad crítica representaba una superación de un estado anterior siempre considerado como insuficiente. Según estos autores, en el país no existía una tradición de verdadera crítica por lo que no resultaba posible escribir la historia de ‘lo que no había existido’.¹⁰ Más precisamente se trató de una forma de anacronismo: se proyectó desde el presente unas presunciones sobre el ‘deber ser’ de la crítica de arte que, aunque resultarían pertinentes para la espacio temporalidad socio cultural de los respectivos autores, no eran extrapolables a otras espacio temporalidades, en especial, al reconocer que al momento de la última declaración en 1985, las prácticas de la crítica en el país ya implicaban

⁸ Cfr. Efrén Giraldo, *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano* (Medellín: Maestría en Historia del arte Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, La Carreta Editores E. U., 2007). Y del mismo autor, *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* (Medellín: La Carreta Editores E. U., 2007).

⁹ Germán Rubiano Caballero, «Aproximación a la crítica de arte en Colombia», en *Historia del arte colombiano* (Bogotá: Salvat Editores Colombiana S.A., 1986, vol. 5), 1360.

¹⁰ Es precisamente el reconocimiento del estado del campo artístico y cultural lo que revela la audacia social y cultural de las prácticas creativas, políticas y discursivas del arte precedentes. A lo largo del siglo XIX, se realizaron múltiples exposiciones 1841, 1842, 1845 y 1848, y posteriormente —después de un largo receso que revela la fragilidad del medio artístico—, en 1871, 1872, 1880 y 1881, cuyo denominador común era la exhibición de producciones artísticas, al lado de producciones industriales, artesanales y/o agropecuarias.

un periodo de casi siglo y medio. Un anacronismo¹¹ que negó la posibilidad de reconocer la historicidad —entendida como la interpretación y valoración histórica de un fenómeno particular en el contexto específico del que es tanto efecto como agente— de los fenómenos con un interés ideológico: preservar las posiciones propias dentro del campo del arte y la crítica de arte defendiendo una posición personal ante el reconocimiento de que por más influyente que fuera esta posición, no era inexpugnable dentro las constantes y virulentas luchas ‘propias’ del campo artístico.

De acuerdo a lo anunciado al inicio del texto, la noción a de anacronismo puede entenderse además como una posibilidad positiva en la interpretación de los fenómenos sociales que ayuda entender el mencionado el segundo estado y abre la posibilidad del tercer estado antes mencionado. El historiador italiano Carlo Ginzburg, analiza el anacronismo como un agente positivo e inherente a todo proceso de interpretación de histórica:

“...La solución que propone el historiador italiano está inspirada en el trabajo metodológico del antropólogo y lingüista estadounidense Kenneth Pike, quien propone establecer dos niveles de análisis... el de quienes hacen parte de esa cultura ‘otra’ es decir los actores, un nivel que denomina *emic*; y el de quienes la estudian es decir los observadores, un nivel que se denomina *etic*. El análisis que hace el observador parte de su contexto cultural y aporta un punto de partida que, como tal, solamente arroja resultados parciales y tentativos. Estos primeros resultados deben refinarse a medida que ese examen vaya incorporando los elementos culturales del contexto del actor, es decir del contexto que es objeto de estudio. Lo que Ginzburg rescata de este entramado teórico es la posibilidad de crear un sistema de equivalencias, una forma de traducción, en la que la diferencia entre ‘nuestras palabras y las de ellos’ se convierta en una síntesis más acorde a la cultura ‘otra’ ”.¹²

El anacronismo deja de ser un elemento que obstaculiza o impide la interpretación histórica y se convierte en un agente activo de la misma que opera dialógicamente entre el presente del historiador y el pasado de los actores o protagonistas de los hechos. Ineludiblemente, se parte desde el presente con los cuestionamientos —por principio, anacrónicos dado que la escritura de la Historia es siempre un acto situado en el presente del historiador — que

¹¹ Esta forma de anacronismo llevó a conclusiones del tipo: la crítica de arte en Colombia nace y muere con Marta Traba; la verdadera crítica de arte solo se verifica hasta la década de los cincuenta del siglo XX; la crítica de arte que no hace juicios de valor —fundamentados en una teoría específica del arte— sobre las obras particulares no es verdadera crítica; la llamada crítica literaria no constituye una forma legítima de crítica de arte; el discurso artístico basado en la opinión no es verdadera crítica de arte; o el devenir de la crítica de arte coincide con el proceso de nacimiento, consolidación y desaparición de la crítica moderna de arte.

¹² María Eugenia Chaves Maldonado, «El anacronismo en la historia: ¿error o posibilidad? A propósito de las reflexiones sobre el tiempo en Carlo Ginzburg, Marc Bloch y Georges Didi-Huberman», *Historia y Sociedad* (Revista del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín), No. 30, (2016): 54-55.

el historiador realiza a los hechos del pasado. Una vez estos últimos han sido cuestionados comienzan a revelar las primeras evidencias de una realidad pasada que solo es parcialmente inteligible mediante la lectura de indicios. Los cuestionamientos iniciales se modifican gradualmente por estas evidencias generando nuevos cuestionamientos y/o precisando los iniciales para posibilitar, una vez más, nuevas respuestas por parte de una segunda lectura de los hechos y así sucesivamente. Se trata de un indefinido proceso dialógico y diacrónico en el que el sujeto y el objeto tanto como el agente y el efecto se alternan: las preguntas desde el presente generan cada vez nuevas respuestas desde el pasado tanto como estas generan nuevas preguntas para el presente.

En el segundo estado de la historiografía de la crítica en Colombia, se ha superado la primera forma negativa y propuesto una forma positiva de anacronismo que permite reconocer la especificidad histórica de los procesos de la crítica como cuestionar la inercia cultural, aún hoy vigente, de la llamada crítica moderna. Esta superación y este cuestionamiento los han realizado Álvaro Medina, Ruth Nohemí Acuña Prieto, William Alfonso López Rosas, Carmen María Jaramillo Jiménez, y Víctor Alberto Quinche Ramírez¹³.

Álvaro Medina —en el texto *Procesos del arte en Colombia*— expone las especificidades del arte colombiano de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, estableciendo los procesos socioculturales que condujeron al arte moderno en Colombia. Medina analiza los procesos en los que, gradualmente, el academicismo fue desplazado del dominio de la escena artística en Colombia, los matices de las diferentes actitudes antiacademicistas y el papel social, cultural y estético de estas actitudes. Para el autor, estos procesos han ido desapareciendo de la memoria histórica y permitiendo la supervivencia de los prejuicios tradicionales sobre los procesos de la modernidad artística y cultural en Colombia mediante intereses ideológicos. Medina reconoce las confusiones historiográficas e históricas sobre los procesos tanto del modernismo como del inicio del arte moderno. Aunque no escapa del todo a la identificación

¹³ Aunque no realizan reflexiones autores historiográficos sobre la crítica de arte, también resultan significativos trabajos de autores como Alejandro Garay Celeita, Silvia Juliana Suárez Segura y Víctor Manuel Quinche Ramírez. En el trabajo de Garay Celeita, *La Exposición del Centenario: una aproximación a los procesos de configuración de nación desde el campo artístico colombiano*, se analizan los factores políticos, sociales, culturales y estéticos activos en la exposición y se considera el papel de la Escuela Nacional de Bellas Artes, los artistas, los críticos y el fallo de los jurados. En el trabajo de Suarez Segura, *“Arte serio”: el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922*, se analiza un momento definitivo de la recepción del arte europeo de vanguardia en el país. La crítica de arte se caracteriza en dos grupos, el primero, la “crítica de legos” identificada con opiniones —consideradas como “lugares comunes de las posiciones cerradas”— publicadas en las columnas de los diarios, y el segundo, la “crítica de expertos”, identificada con análisis muchos más estructurados publicados en las revistas *Cromos* y *El Gráfico*. Y en el trabajo de Quinche Ramírez, *La crítica de arte en Colombia: los primeros años*, se analizan hermenéuticamente algunas de las manifestaciones de la crítica demostrando que el nacimiento de la misma se puede considerar a partir de la segunda mitad del siglo XIX y reconociendo que se estableció como una práctica discursiva relativamente constante identificada con la estética academicista.

de la crítica de arte con la crítica moderna de arte, se reconocen las primeras hipótesis sociológicamente sustentadas de la historia y la crítica del arte en nuestro país.¹⁴

William Alfonso López Rosas —en el trabajo *La crítica de arte en el salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*— reevalúa muchos de los prejuicios historiográficos, culturales e ideológicos sobre la crítica de arte y se analizan las respectivas producciones discursivas demostrando el aporte de las mismas al proceso de configuración del campo artístico. Asimismo, analiza los discursos específicos de los críticos de arte, demostrando la aportación de los mismos al debate sobre el impresionismo. El autor considera los procesos de la configuración del lenguaje, los usos retóricos y las bases ideológicas de cada uno de los discursos de los críticos. Después de revisar las dos concepciones dominantes de crítica de arte, se propone una intermedia, definiendo la crítica de arte como “la reflexión pública del arte”. El mismo autor —en el texto *La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición*— establece dos concepciones de crítica, la primera, una concepción ampliada de crítica como “la literatura sobre el arte” y, la segunda, una concepción más restringida como “guía de la interpretación y evaluación de las obras de arte coetáneas”. Adicionalmente, se revisan tanto los factores de la crisis de la crítica de arte después del dominio de la crítica moderna del arte desde los cincuenta hasta los setentas del siglo XX, como las diversas reconfiguraciones de la crítica de arte hasta la actualidad. El autor prueba la existencia de una tradición de la crítica cuya memoria histórica y valor social, cultural y estético siguen pendientes por establecer, al igual que la historicidad de los respectivos discursos y funciones sociales.

Ruth Nohemí Acuña Prieto en la investigación, *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*, analiza múltiples aspectos que contribuyen a desmontar muchos de los prejuicios dominantes sobre la crítica, específicamente, las condiciones que posibilitaron la emergencia del campo artístico y la gradual autonomización del mismo. Acuña Prieto enfatiza el papel definitivo de las actividades de gestión, promoción, creación y formación artística, por parte de Alberto Urdaneta, que concluyeron con la génesis definitiva del campo artístico mediante: la inscripción ideológica del arte en el proyecto rege-

¹⁴ Medina rescata autores para la historiografía de la crítica de arte como Baldomero Sanín Cano, Jacinto Albarracín, Max Grillo, Pedro Carlos Manrique, Rubén J. Mosquera, Gustavo Santos y Roberto Pizano reconociendo los contextos socioculturales en los que operaron las respectivas producciones discursivas de estos autores.

neracionista de Estado-nación y social del mismo en medio de las élites; y la transformación de las imágenes como objetos de culto o documentos históricos en la de las imágenes como objetos con un valor estético autónomo. La autora revela la especificidad de las prácticas discursivas al momento de definir la configuración del campo tanto artístico como de la crítica considerando que no se definió en términos de unos tempranos antecedentes de la crítica moderna, sino en términos de la funcionalidad sociocultural de los discursos y de unos contenidos estéticos acordes al proyecto político mencionado.¹⁵

Carmen María Jaramillo Jiménez en el texto, *Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia*, reflexiona sobre los procesos de la crítica y renuncia a considerar estos procesos desde perspectivas idealistas y deterministas. Jaramillo Jiménez establece una mirada macrohistórica, analizando los procesos de configuración de la crítica como campo autónomo, enfatizando las diferencias de las condiciones socioculturales europeas respecto a las del contexto local y reconociendo una particular relación entre los circuitos e instituciones artísticas y la emergencia de la crítica de arte como campo cultural autónomo. Se verifican los estados diferentes de la crítica de arte en relación con los procesos de configuración del campo artístico, a la vez, en resonancia de los proyectos de Estado-nación. La autora considera que la década del veinte representa para la crítica una regresión respecto al debate sobre el impresionismo a inicios del siglo XX y analiza la crítica americanista considerándola como un factor de ampliación del mundo cultural y de renovación y actualización estética, pero insuficiente como la formulación de juicios propios de la reflexión artística.¹⁶

En síntesis, estos autores han reconocido las prácticas específicas de la crítica de arte, renunciando a la imposición de modelos abstractos y reconociendo las respectivas condiciones

¹⁵ También resulta muy significativo el texto de la autora en conjunto con Luz Guillermina Sinning Téllez, *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Ministerio de Cultura, 2011. En este se caracteriza históricamente, primero, el contexto artístico y cultural colombiano de la primera mitad del siglo XX para, entonces, incluir los respectivos debates estéticos. En este sentido, se trata de una perspectiva histórica que resalta la dimensión sociocultural tanto del campo artístico como del campo de la crítica de arte. Acuña Prieto también es autora del texto *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*, en el que se analizan sociológicamente —en las décadas mencionadas— las relaciones entre los factores sociopolíticos, las prácticas artísticas y las prácticas discursivas de la crítica de arte, específicamente, la actividad crítica de Marta Traba en relación con el contexto cultural dominante en el llamado Frente Nacional y la defensa del proyecto de modernidad artística en términos vanguardistas.

¹⁶ Aunque hasta aquí trata el período que interesa, la autora también considera el periodo de transición entre 1946 y 1949 como puerta a la consolidación del arte moderno, enfatizando el carácter intermedio de la crítica de arte y situándose entre el modernismo de los americanistas y el anuncio de los primeros lenguajes modernos en términos de las vanguardias europeas. Asimismo, considera la crítica de arte entre 1947 y 1956, cuando se comienza a concretar la pretensión de la autonomía tanto del campo artístico como de la misma crítica de arte en la producción discursiva de Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán. Hacia mediados de los cincuenta, considera un grupo de críticos de arte que legitimaron a los primeros artistas “realmente modernos”, alcanzaron un nivel profesional, introdujeron la crítica de arte a los medios masivos de información, inventaron un “modelo de fusión” en el que se integran aspectos de la modernidad vanguardista foránea con aspectos culturales del medio local, y finalmente, concretaron la mencionada autonomía. En la década del sesenta se consolidó un modelo beligerante de crítica moderna de arte que radicaliza esta autonomía, a la vez que la pone en crisis.

del surgimiento y circulación social, el valor cultural, los contenidos estéticos e ideológicos y las funciones sociales específicas. No solo han avanzado en términos de un invaluable conocimiento histórico de los fenómenos, sino que han contribuido a superar lo que aquí se ha llamado el primer estado de esta historiografía. Sin embargo, esta superación todavía se limita, en gran medida, a lo teórico, historiográfico e intelectual. La inercia cultural de los prejuicios, mistificaciones y mitificaciones de la crítica es todavía persistente y se requiere seguir insistiendo sobre la especificidad histórica de los fenómenos.

Ante la imposibilidad tanto de una concepción teleológica de los procesos de la crítica concebidos como de unas prácticas hacia una meta fija, la crítica moderna, se requiere seguir revisando el segundo estado y ampliando las posibilidades historiográficas tanto de perspectivas de análisis como de configuración del objeto de estudio en un tercer estado de la historiografía de la crítica de arte en el país.

Las anteriores consideraciones historiográficas e históricas sobre la crítica de arte no fueron derivadas de la comprobación de unos presupuestos y conceptos previamente formulados y configurados en una teoría dirigida definir la crítica de arte. Asimismo, tampoco de la comprobación de un modelo normativo de crítica, sino de la interpretación histórica de los fenómenos de la misma como experiencias socioculturales en contextos concretos. Por el contrario, se derivaron de la investigación específica¹⁷ de las prácticas de la crítica de arte entre 1886 y 1922 revelando la necesidad de: primero, replantear la crítica de arte como objeto de estudio, segundo, configurar periodos históricos que posibiliten el establecimiento de la especificidad histórica de los fenómenos considerados; y tercero, ampliar las perspectivas de análisis para evitar la ‘cosificación’ de los discursos.

Respecto a este objeto de estudio, se propone una noción ampliada de crítica entendida como *un discurso público sobre algún aspecto del mundo del arte con una función social específica relativa a un momento sociocultural dado*. Un proceso dialógico en el que la recíproca relación

¹⁷ Esta investigación la realizó el autor de este texto como tesis de grado para optar al título de doctor en el Programa de Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia (en junio de 2016). Al momento de la elaboración de este artículo, el respectivo libro se encontraba en proceso de publicación por parte de esta universidad. Esta investigación se compone de cinco capítulos correspondientes a cinco exposiciones consideradas como indicios de cinco estados del campo artístico. La totalidad de los respectivos capítulos se estructuran mediante: primero, una introducción en la que se incluye la especificidad de cada exposición y la respectiva información operativa y/o funcional (sedes, fechas de inauguración y cierre, artistas expositores, obras exhibidas, críticos e instituciones participantes, publicación de catálogos); segundo, un análisis de los aspectos ideológicos del contexto político, social y cultural que jugaron un rol fundamental en las posibilidades y en los límites del campo artístico y de la crítica de arte; y tercero, un examen individual de las prácticas discursivas, estableciendo las respectivas funciones, contenidos ideológicos y fundamentos estéticos de los autores considerados. En otras palabras, se intenta tanto de hacer justicia a la especificidad histórica de unos fenómenos determinados de la crítica de arte como de evitar las abstracciones y sobre generalizaciones que se han derivado de los intentos fallidos de entender la historicidad de la crítica de arte en términos de modelos normativos que, por principio, niegan esta historicidad.

entre los discursos de quienes ejercieron la crítica, las funciones que adquirieron en su circulación sociocultural y los contextos —de los que estos discursos y funciones fueron tanto efectos como agentes— se reconfigura constante e indefinidamente. Estas tres variables tienen una condición histórica por lo que no permanecen constantes y, menos aún la relación dialógica que generan. De este modo, la consideración de los *objetos* de la crítica—identificados tradicionalmente con los discursos— da paso a la consideración de los *fenómenos* de la crítica de arte. Esto implica considerar las prácticas discursivas como fenómenos socioculturales concretos, consistentes en la relación entre los objetos (los discursos “como tal”), los sujetos que los elaboraron (los “críticos de arte”), los sujetos que las consumieron (el llamado “público del arte”) y los respectivos contextos —incluidos los circuitos y las instituciones del arte— en los que tuvieron lugar socioculturalmente.

Este tipo de noción ampliada de crítica permite examinar el devenir histórico de los fenómenos posibilitando el reconocimiento de prácticas discursivas que habían sido descalificadas —precisamente desde la forma negativa de anacronismo mencionada— como crítica de arte o consideradas como un estado preliminar e insuficiente de una crítica moderna. A cambio de partir del “deber ser” de la crítica de arte, el análisis histórico se debe orientar a que “ha sido” la misma partiendo “desde abajo”, es decir, desde el sustrato que conforman las prácticas discursivas concretas y no desde modelos normativos de crítica de arte.

Respecto a estos periodos históricos, se requieren investigaciones más localizadas espacio temporalmente configurando periodos específicos no ‘omnicomprensivos’ —como el planteado al inicio de este texto entre 1886 y 1922— para acotar un conjunto de fenómenos cuya relativa coherencia pueda constituir legítimamente un periodo de la crítica de arte y precisar los contextos respectivos para aumentar el poder explicativo de los mismos. De este modo, resultara posible establecer generalizaciones de alcance medio sobre la especificidad de los fenómenos críticos mediante la consideración de las prácticas discursivas específicas, por ejemplo, las correspondientes a determinadas exposiciones de arte.

Este periodo entre 1886 y 1922 se justifica históricamente mediante: un hito fundacional, la fundación final de la Escuela de Bellas Artes; una continuidad, la relativa constancia de los presupuestos culturales y los valores estéticos del primer academicismo oficial en Colombia; y una ruptura, un cambio en la concepción de arte y cultura que cuestionó la estructura social subyacente en este academicismo). En este sentido las generalizaciones derivadas de estas consideraciones siempre tienen un carácter espacio temporal limitado y requieren ser confrontadas no solo con

generalizaciones obtenidas en niveles similares, sino a nivel micro y macro histórico.

Y respecto a estas perspectivas, se requiere no reducir las perspectivas de análisis a perspectivas de tipo hermenéutico que, si bien dan cuenta de los contenidos de los discursos, dejan de lado otras dimensiones de la crítica de arte como fenómeno socio cultural. Además se requiere considerar que estas perspectivas hermenéuticas no reduzcan la historicidad de los discursos a los supuestos ‘contenidos internos’ de los mismos —reducidos a los aspectos formales, lógicos y conceptuales del discurso— y consideren las condiciones históricas en las que los discursos encuentran su racionalidad y posibilidad de circulación social. De igual manera resultan, pertinentes las consideraciones sociológicas del arte que permitan tanto considerar el carácter dialógico de la relación arte y sociedad como precisar el sentido y la función social de los fenómenos culturales, incluidos los de la crítica de arte. Mientras que en el primer caso se puede considerar la teoría de la acción comunicativa de la teoría hermenéutica de Jürgen Habermas, en el segundo caso podría considerar la sociología del arte de Giulio Carlo Argan y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. Si bien no puede afirmarse que estos autores sean los únicos posibles, si puede reconocer la pertinencia de sus reflexiones al momentos de reconfigurar la crítica de arte como objeto de estudio histórico, sociológico y hermenéutico.

En suma, el aquí llamado tercer estado de la historiografía de la crítica en el país debe enfocarse en la gradual construcción de una *historia crítica* de la crítica de arte. *Historia* en el sentido de construir interpretaciones de los fenómenos sociales concretos en relación con contextos igualmente concretos, es decir, identificando historicidad con especificidad. Y *crítica* en el sentido tanto de “tomar distancia” para volver a ver los fenómenos socio culturales —frecuentemente ocultados por prejuicios sociales culturales, estéticos y/o teóricos— como de valorar la importancia histórica de los mismos al establecer esta especificidad.


Estos tres estados son traducibles en términos de anacronismo. El primer estado puede considerarse como un caso de ‘anacronismo lógico’ en el que se proyectaba unidireccionalmente la concepción de crítica moderna de arte desconociendo la especificidad histórica de los fenómenos. El segundo estado puede considerarse como un caso de ‘anacronismo dialógico’ en el que la proyección se realiza tanto desde el presente hacia el pasado como desde este último hacia el primero posibilitando la reconfiguración de la crítica como objeto de estudio y el reconocimiento de fenómenos antes descalificados como crítica. Y el tercer

estado, puede considerarse como un caso de ‘anacronismo dialógico y específico’ que, si bien funciona como el segundo, se centra en fenómenos particulares de la crítica de arte circunscritos en espacio temporalidades limitadas posibilitando el reconocimiento de la especificidad histórica de estos fenómenos y contribuyendo a una continua reconfiguración de la crítica de arte como objeto de estudio sociocultural.

Bibliografía

- A.V. *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura, Ediciones Uniandes, 2007.
- Acuña Prieto, Ruth Noemí. «El papel periódico ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia». Tesis (magister en sociología de la cultura). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá, 2002.
- Argan, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, S. A., 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Chaves Maldonado, María Eugenia. «El anacronismo en la historia: ¿error o posibilidad? A propósito de las reflexiones sobre el tiempo en Carlo Ginzburg, Marc Bloch y Georges Didi-Huberman». *Historia y Sociedad* (Revista del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín), No. 30, (2016): 45-73.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Bibliografía selecta del arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1955.
- _____. *La crítica de Arte en el siglo XIX, Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954.
- _____. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2010
- _____. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte* (volumen 2 y 4). Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1977.

- _____. *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1970.
- Jaramillo, Carmen María. «Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia». *Artes, La Revista*, No.7, vol. 4 (2004): 3-38.
- López Rosas, William Alfonso. «La crítica de arte en el salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia». Tesis magister en Historia y Teoría del arte. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá, 2005.
- Medina Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Sinning Téllez, Luz Guillermina y Acuña Prieto, Ruth Nohemí. *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2012.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- _____. *Marta Traba* (compilación de textos). Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A., 1984.



*Daniel Salazar
Velásquez: Retrato
musical de Medellín
a fines del siglo XIX*

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

*Médico, Magíster en Historia
Candidato a Doctorado en Artes*

*Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín; Universidad de Antioquia
lcrodrig@unal.edu.co; lcarlos.rodriguez@udea.edu.co*

*Daniel Salazar Velásquez:
Retrato musical de Medellín
a fines del siglo XIX*

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

Médico, Magíster en Historia
Candidato a Doctorado en Artes
Universidad Nacional de Colombia Sede
Medellín; Universidad de Antioquia
lcrodrig@unal.edu.co; lcarlos.rodriguez@udea.edu.co

Resumen

Luego de subrayar el papel fundamental que se le puede dar a la música en la investigación histórica, se presenta una síntesis del texto Daniel Salazar Velásquez: Retrato musical de Medellín a fines del siglo XIX, proyecto ganador de la Beca de Investigación sobre Patrimonio Cultural de Medellín, Convocatoria Pública 2014, Arte y Cultura para la Vida, Secretaría de Cultura Ciudadana, Alcaldía de Medellín, y luego incluido en la colección Textos de Pensamiento y Creación en las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, junto a un CD editado por la Universidad Eafit. Teniendo como protagonista al pianista y compositor antioqueño Daniel Salazar Velásquez (Medellín, 1840-1912), se buscó publicar un libro que incluyera una edición crítica de toda su obra pianística rescatada (en manuscritos y ediciones

previas) y un libro-texto estudio de su vida y análisis musicológico de dicha obra, y hacer una grabación con una selección de obras. Así se ha logrado enmarcar musical y culturalmente la época, gracias a una buena cantidad de obras cortas, como mazurcas, polcas, galopas, valeses, danzas, nocturnos, chotíses, caprichos y pasillos. Una pintura, como un retrato, de lo escuchado y sentido en el Medellín de aquellos años, hace poco más de una centuria. De una tierra y unas gentes que, como en el resto del país durante todo el siglo XIX, vivió gran cantidad de guerras intestinas, fratricidas y arruinadoras. Todo, como en una máquina del tiempo, lo trae esta música, bella y sencilla... Y lo más importante: nuestra...!

Palabras clave: Daniel Salazar Velásquez, Historia de Medellín, Música en Medellín, Compositores Antioqueños, Música Romántica Colombiana, Edición Musical Colombiana

Introducción: El papel de la música en la investigación musical

Tal como lo hemos escrito y mencionado muchas veces, tanto en la cátedra universitaria como en varios textos, y como se ha hecho con otros temas académicos, la música se convierte hoy en un objeto de investigación que abre una nueva perspectiva de estudio, permitiendo un importante avance en la historiografía nuestra, y sobre el cual se hace necesaria una mayor reflexión en lo metodológico, conceptual y teórico. Este artículo pretende contextualizar nuestros previos aportes al tema, con nuevas teorías, orientaciones y documentos, entendiendo la música como una preciosa oportunidad para describir otros aspectos, ricos e interesantes, profundos y complejos, de nuestra historia local en el siglo XIX, que en el tema específico de lo sonoro, no ha sido estudiado a fondo. Y es que las manifestaciones musicales se inscriben en el ámbito de lo que se denomina historia cultural.

En el estudio de la historia hay, en la actualidad, nuevos métodos, nuevas propuestas, nuevos análisis, nuevas direcciones, nuevas consideraciones, nuevos objetos de estudio, que ofrecen, entonces, nuevos retos, nuevas interpretaciones, nuevas miradas y nuevas audiciones, replanteando las antiguas formas de historiar los períodos y las épocas, de narrar los sucesos y las acciones de las personas, y de entender las formas de vida y las maneras de leer y asimilar los discursos. Esta nueva manera de escribir y entender la historia incluye grupos humanos diferentes a las élites participantes de dichos procesos, y recupera las diversas

manifestaciones de la cotidianidad, entre ellas las experiencias musicales y sonoras, con la intención de mostrar una situación quizás distinta a la que afirma que “la pólvora y el ruido de sables y machetes fue la música de fondo que orquestó la vida colombiana del siglo XIX”.¹

Los modernos conceptos de prácticas, imaginarios, representaciones, identidades, mentalidades, ideas, símbolos, memorias, inventarios, genealogías y demás, frutos del trabajo de las recientemente establecidas escuelas de historiadores de la cultura, nos permiten avanzar en múltiples análisis que pueden hacer más productivas las investigaciones sobre el siglo XIX, ofreciendo miradas más pausadas y comprensivas a los procesos de independencia, primeros tiempos republicanos, sucesivas constituciones, innumerables conflictos y guerras fratricidas, múltiples lenguajes políticos y espacios públicos.²

Las partituras son documentos que guardan textos, es decir objetos de susceptibles análisis hermeneúticos, y como cualquier otro escrito de valor histórico —testamentos, libros, revistas, periódicos, volantes, boletines, impresos y manuscritos—, en su lenguaje críptico tienen la facultad *sui generis* de “sonar”, de “ofrecer sonidos”, de “causar ruido”, al descifrarse, leerse e interpretarse, develando e insinuando un maravilloso complejo de valores que incluye usos, cotidianidades, gustos, costumbres, formas de población, arquetipos o modelos europeos (españoles, ingleses, italianos, franceses, germanos), ópticas para apreciar el mundo y maneras de gobernarlo, vivirlo, disfrutarlo o sufrirlo.

Igual consideración merecen también las muchísimas descripciones, crónicas y libros de viajeros, además de las incontables tradiciones orales que, con relación a la música de aquellos años, refieren “bundes”, “saraos”, bailes y fiestas populares y de élites.

¹ Jaramillo Castillo, Carlos Eduardo, “Guerras civiles y vida cotidiana”, en Castro Carvajal, Beatriz (editora). *Historia de la vida cotidiana en Colombia* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1996), 291.

² Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo y Ortega Martínez, Francisco Alberto (editores académicos). “Introducción”. *200 años de independencias. Las culturas políticas y sus legados* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, 2011), 15-16.



Daniel Salazar Velásquez

Sabido es que la música, lo mismo que un aroma querido y olvidado, tiene la virtud de llevarnos súbitamente a otro tiempo y a otro lugar.

Humberto Barrera Orrego

1 El libro

Teniendo como protagonista de esta historia al músico antioqueño Daniel Salazar Velásquez (Medellín, 1840-1912), y su infatigable trabajo artístico —como intérprete, compositor y director, y como divulgador—, en este libro se busca rescatar un momento clave pero desconocido de la historia musical de la ciudad, mediante una aproximación a su vida y un análisis musicológico de su obra (rescatando algunas de sus partituras manuscritas y en ediciones previas) y con el fin último de hacer tangible aquello de “escuchar nuestro pasado”, con la presentación de la grabación de una selección de sus piezas para piano.

El libro se divide en cuatro capítulos. En el primero se hace una contextualización de la cultura musical en la Medellín de fines del siglo XIX.

En el capítulo 2 se presenta propiamente la biografía de Daniel Salazar Velásquez: se expone su origen, familia y formación musical; se muestra su compromiso con la música

como ejercicio profesional; se alude a su amigo Juan de Dios Escobar Arango, y a la labor que cumplió Salazar en la Escuela de Música de Santa Cecilia. También se hace una reseña de su matrimonio, y su descendencia.

El capítulo 3 se ocupa de *La Lira Antioqueña*, el primer periódico musical de provincia del que se tiene noticia en Colombia, editado, dirigido y animado por Salazar Velásquez. Se habla de sus colaboradores, de los contenidos del periódico y en particular de la edición musical realizada en esta publicación.

En el cuarto y último capítulo se hace un análisis estilístico de algunos de los materiales musicales que integran el seguramente incompleto catálogo musical de Daniel Salazar Velásquez.

Un segundo libro, también fruto de esta investigación, reúne las partituras del compositor, editadas por el pianista Jorge H. Gómez, y un disco compacto con quince de esas obras completan este trabajo, interpretadas por el propio Gómez y por Lezly Berrío.

Tomando las palabras del prólogo, escrito por el maestro Juan Francisco Sans, catedrático y compositor venezolano, profesor titular e investigador de la Universidad Central de Venezuela: “A pesar de haber sido en el siglo XIX cuando tuvo lugar el albor de nuestras repúblicas y, por ende, de nuestras músicas nacionales, la investigación musicológica latinoamericana le ha prestado tradicionalmente muy poca atención a ese período. A la música latinoamericana del siglo XIX se la ha tratado con bastante desdén y con muy poco interés, lo que ha contribuido al enorme desconocimiento que tenemos en la actualidad acerca las prácticas musicales de esa época. A esto se aúna el que la investigación se ha centrado tradicionalmente en la música producida en las capitales de los Estados-nación que conforman la región, ofreciendo un panorama sesgado de las prácticas musicales en nuestros países, asumiendo como si la actividad musical de esas ciudades representara el todo. Hace falta, por tanto, una musicología que profundice en las prácticas musicales durante el siglo XIX en América Latina, pero que, a su vez, aborde las periferias de los centros de poder político y económico. Solo así podremos ir comprendiendo mejor cómo ha sido el proceso de construcción de la identidad a nivel nacional, y cuál ha sido el aporte de las periferias a este proceso”.³

³ Juan Francisco Sans, “Prólogo”, en Luis Carlos Rodríguez Álvarez y Jorge H. Gómez Betancur, *Daniel Salazar Velásquez: Retrato musical de Medellín a fines del siglo XIX* (Medellín: Textos de Pensamiento y Creación en las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2017), 5.

2 El contexto histórico, artístico y social

Con todos los tintes de un hallazgo romántico —en todo el sentido de la palabra—, la aparición de varios libros-cuadernos musicales que pertenecieron al pianista, compositor y director Daniel Salazar Velásquez dio la feliz oportunidad de reconocer las expresiones y los gustos musicales que enmarcaron los años finales del siglo XIX y los iniciales del siglo XX en Medellín.

El destino quiso que uno de sus descendientes heredara algunos efectos personales, entre ellos algunos de los cuadernos pautados del músico, y, avisado de su ignoto pero seguro valor, decidiera darlos a la luz pública como un homenaje a su pariente.

Se trata, en fin, de algunos cuadernos manuscritos con música para piano, que pertenecieron a Salazar Velásquez y fueron sus instrumentos de batallar artístico. Su tataranieto los ha hecho conocer a algunos músicos, periodistas, investigadores e instituciones de la ciudad, y gracias a su gentileza, se ha logrado enmarcar musicalmente la época.

Los documentos traen unas cincuenta piezas vocales y para piano, entre originales y transcritas, que interpretaba el pianista y compositor. Música religiosa, una zarzuela completa, fantasías a cuatro manos de óperas italianas y gran cantidad de obras cortas, como mazurcas, galopas, polcas, suites de valeses, danzas, *chotíses* (*schottisches*), nocturnos, caprichos y pasillos, en una gran variedad de estilos, calidades y tamaños. Obras de autores europeos románticos, adorados acá —como Giuseppe Verdi, Charles Gounod, Émile Waldteufel, Auguste Durand, Philipp Fahrbach y Ruperto Chapí—, y de algunos nacionales —como Pedro Morales Pino, Francisco Javier y Gonzalo Vidal, Samuel Uribe y Emiliano Pasos—, sin dejar de lado las creaciones del propio Daniel Salazar Velásquez.

Toda una pintura, como un retrato, de lo escuchado y sentido en el Medellín de aquellos años, hace más de una centuria, se adivina en estas melodías sencillas y agradables.

Esa especie de *belle époque* paisa estaba llena de contradicciones y vivía plenamente un romanticismo casi caduco. Se habla de una “Capital de la Montaña” mercantil e inundada de paisaje edénico, que todavía no se definía entre ciudad pequeña y aldea grande. La misma en la que vivía una población de aproximadamente 45 mil habitantes, con el 70% de analfabetismo, en la que se distinguían una élite fuerte, adinerada y no excluyente —integrada por comerciantes y empresarios de vida modesta, sencilla y frugal, que había sido la mayoría alternativamente agricultores y mineros, cuyo grupo era pujante en lo económico y estaba poco atraído por las actividades intelectuales, con una iniciativa que no denotaba marcados prejuicios de clase, sobre todo en lo concerniente a linajes—, y una inmensa población medio

campesina, orgullosa de su tierra y sus ancestros, y voluntariosa como ninguna en toda Colombia, y aún menos interesada por el arte y la cultura.

Una tierra y unas gentes que, como en el resto del país durante todo el siglo XIX, vivió gran cantidad de guerras civiles o conflictos internos, fratricidas y arruinadores. Como en una máquina del tiempo, todo lo trae esta música, así como en la literatura hicieron la reminiscencia Emiro Kastos (Juan de Dios Restrepo Ramos), Camilo Botero Guerra, Francisco de Paula Rendón, Tomás Carrasquilla, Eduardo Zuleta, Gabriel Latorre, Efe Gómez (Francisco Gómez Escobar) y Juan José Molina, entre muchos otros.

Un romanticismo con todos los ingredientes del que floreció en Europa unas décadas antes, pero con el agregado de una particular mentalidad mestiza y tropical, no siempre muy auténtica en su expresión. Y, en el ámbito europeo, tanto el nacionalismo musical como el costumbrismo pictórico y literario tienen origen en conceptos románticos, pero ambos perduran hasta finales de siglo, adoptando técnicas y estilos mucho más modernos.

Nuestro continente en general y Colombia en particular no pueden sustraerse a la situación vivida en Europa. Los compositores nativos, buscando un lenguaje propio, recurren al folclor, lo encuentran en la expresión vernácula.

Antioquia es provincia hasta 1863, luego estado hasta 1886 y departamento desde entonces. A lo largo de la centuria, las gentes antioqueñas padecen años de temor por la amenaza de los enfrentamientos militares y por las tristes noticias traídas de otras regiones.⁴

En medio de los conflictos políticos y las dificultades de todo orden en lo social y económico, en la ciudad de Medellín, sin embargo, se escuchaba algo de música. Los artistas profesionales, sin importar de dónde vinieran, no imponían sus músicas: simplemente, se dejaban llevar por los gustos de sus públicos. Salazar Velásquez, en la hipótesis de trabajo que se pretende demostrar, al ubicarlo como una especie de mediador cultural entre estas clases sociales, nos muestra que tocó sin problemas, para unos y para otros, tanto zarzuelas españolas y fantasías a cuatro manos de óperas italianas, y gran cantidad de obras cortas en el estilo de las piezas de salón —mazurcas, nocturnos, polcas, suites de valsés, galopas, *chotíses*, jotas y caprichos—, como bundes, vueltas, pasodobles, bambucos, danzas y pasillos de ambiente nativo o popular, de innegable origen mestizo.

⁴ Londoño, Patricia, "La vida diaria: usos y costumbres", en Jorge Orlando Melo (editor), *Historia de Antioquia* (Medellín: Suramericana de Seguros, 1988), 321.



La Lira Antioqueña

En ese ambiente citadino y parroquial de un Medellín de pioneros; en ese tránsito estético, entre lo romántico y lo nacionalista, debemos situar el itinerario vital y la creación musical de Daniel Salazar Velásquez.

Los autores nos esmeramos por ofrecer una acuciosa semblanza biográfica de Salazar Velásquez, adecuadamente enmarcada en el contexto histórico, geográfico, político y cultural en el cual desarrolló su exitosa carrera profesional en la capital antioqueña.

Nuestra tesis fundamental apunta a demostrar el mestizaje musical del compositor y pianista, quien sirvió de bisagra entre la élite antioqueña y las clases populares de la época, gracias a la permeabilidad social propia de una ciudad relativamente rica, pero aislada por obstáculos geográficos del resto del país. Salazar Velásquez asumió sin discriminaciones las prácticas musicales de unos y de otros, apropiándose como compositor e intérprete tanto de los géneros del salón burgués de la época (zarzuela y ópera, canciones, mazurcas, nocturnos, polcas, valeses, galopas, *chotíses*, jotas y caprichos), como de los géneros más populares (bundes, vueltas, pasodobles, bambucos, danzas y pasillos), desarrollando de este modo un sincretismo musical propio y particular. Se observa en este sincretismo un protonacionalismo

musical, la expresión particular de un romanticismo musical propiamente colombiano.

Y concluye Sans: “El trabajo documental se ve complementado con la edición de la *opera omnia* para piano de Daniel Salazar Velásquez en el libro de partituras. Si hay una carencia importante en lo que respecta a la música latinoamericana de todas las épocas, pero muy particularmente a la del siglo XIX, es la inexistencia de ediciones suficientes y acuciosas que nos habiliten a recrear hoy ese universo sonoro. La música tiene la virtud de evocar un momento histórico a través de lo sensible, y eso solo es posible si tenemos acceso a las partituras que nos permitan restituir el sonido de una época. El repertorio se pasea por los géneros más socorridos del salón decimonónico, con un énfasis previsible en el pasillo. Esta evidencia documental corrobora el hecho de cómo un género como el pasillo comienza a canonizarse localmente, para terminar convirtiéndose en un sello de identidad del gentilicio musical a nivel nacional. Los autores han enfocado su trabajo como una edición de uso, dirigida a todos aquellos pianistas que se animen a interpretar esta música”.⁵

Siguiendo al maestro Sans: “En América Latina contamos con ingentes cantidades de música para piano que merecen una edición sistemática, cuidada, no solo como curiosidad musicológica, sino básicamente para incrementar el repertorio del instrumento con música nativa. Esta legítima aspiración es imposible si no se permite a los ejecutantes mediante ediciones curadas por especialistas llegar a ese repertorio. En tal sentido, más allá de tratarse de un trabajo de musicología regional, la publicación de estas partituras representa una cuenta más de largo rosario que habría que completar para poder tener una idea más cabal e íntegra de cómo ha sido la música en el continente durante el siglo que va del nacimiento de nuestras repúblicas en 1830, hasta la aparición del cine sonoro y la radiodifusión, alrededor de 1930.

El piano fue el centro de las prácticas musicales en los siglos XIX y XX, por lo que buena parte de la producción musical latinoamericana, quizá la más característica y la de más alta calidad musical, se escribió para ese instrumento. Es por eso por lo que el rescate de esta música resulta fundamental para la comprensión histórica de la época”.⁶

⁵ Sans, *Ídem*

⁶ Sans, *ibídem*

Cuadro 1. Obras publicadas en el libro dedicado al compositor Daniel Salazar Velásquez

Núm.	Título	Ritmo	Observaciones y dedicatorias
1	<i>Cumpleaños</i>	Mazurca	Dedicada a mi amigo el Sr. Don Antonio Vengüecha
2	<i>Un premio</i>	Chotís	Abril de 1910. Compuesto y dedicado a mi nieto Jorge Hernández
3	<i>Maraya</i>	Valses	
4	<i>El primer amor</i>	Pasillo	Dedicado a mi amigo el señor Manuel Molina V.
5	<i>Una lágrima! En la tumba de Juan de Dios Escobar</i>	Pasillo	A la memoria de Juan de Dios Escobar
6	<i>La estrella del norte</i>	Polka	
7	<i>Rosita</i>	Mazurca	Dedicada a mi señora esposa Rosaura Moreno
8	<i>Schotisch</i>	Chotís	
9	<i>Tu inspiración</i>	Polca	Dedicada a la señora Teresa Lema de Gómez, la noche de su matrimonio
10	<i>Las dos hermanas</i>	Polca	
11	<i>Mazurka</i>	Mazurca	
12	<i>Polka</i>	Polca	
13	<i>La lira antioqueña</i>	Polca	Publicada previamente al primer número del periódico del mismo nombre. Dedicada a mi amigo el señor Juan José Molina A.
14	<i>Nocturno</i>	Nocturno	
15	<i>Amalia</i>	Polca	Posiblemente dedicada a su hija
16	<i>Memorias de un ángel</i>	Valse	
17	<i>El rubí</i>	Pasillo	Publicado en Litografía de Villaveces. Copia "Para el... de mi distinguida discípula la Señorita María Josefa Vélez B." (noviembre de 1886)
18	<i>El 20 de julio</i>	Polca militar	
19	<i>El velo de la desposada</i>	Pasillo	Dedicado a la estimable Señorita Magdalena Herrera el día de su matrimonio
20	<i>El club</i>	Galop	
21	<i>Tu afecto</i>	Pasillo	Dedicado a mi amigo Gonzalo Vidal
22	<i>María</i>	Polca	
23	<i>Placeres del campo</i>	Valses	Publicado en la <i>Revista Universidad de Antioquia</i> # 222
24	<i>Noche de luna</i>	Melodía - Capricho	
25	<i>Mazurka</i>	Mazurca	
26	<i>Acuérdate de mí</i>	Mazurca	Dedicada al señor José María Amador
27	<i>Elisa</i>	Polca	Posiblemente dedicada a su hija
28	<i>Antioquia soberana</i>	Mazurca	
29	<i>Desengaño</i>	Pasillo	
30	<i>Me creo feliz!</i>	Pasillo	
31	<i>Nochebuena</i>	Danza	
32	<i>Un adiós</i>	Pasillo	
31	<i>El eco</i>	Pasillo	
32	<i>Carmencita</i>	Danza	Publicada sin datos de fecha ni editorial
33	<i>Colombia</i>	Polca	Se conserva en un manuscrito del compositor
34	<i>La violeta</i>	Polca	Publicada en <i>Letras y Notas</i> # 3, agosto de 1889
35	<i>Rayos de la tarde</i>	Pasillo	Impreso en la Tipografía Musical del Externado Industrial de San Vicente



Primera página de la partitura del pasillo *Una lágrima en la tumba de Juan de Dios Escobar*

Esperamos que esta publicación sirva de acicate a los musicólogos colombianos para que continúen por esta línea de investigación, y procuren una activación en torno al rescate de tanta música que se encuentra esperando por ser inhumada, estudiada, publicada y difundida, para goce y disfrute de las nuevas generaciones.

Bibliografía

- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo y Ortega Martínez, Francisco Alberto (editores académicos). "Introducción", en *200 años de independencias. Las culturas políticas y sus legados* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, 2011).
- Jaramillo Castillo, Carlos Eduardo. "Guerras civiles y vida cotidiana", en Castro Carvajal, Beatriz (editora). *Historia de la vida cotidiana en Colombia* (Bogotá: Grupo Editorial, Norma, 1996).
- Londoño, Patricia, "La vida diaria: usos y costumbres", en Jorge Orlando Melo (editor), *Historia de Antioquia* (Medellín: Suramericana de Seguros, 1988).
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos y Jorge H. Gómez Betancur, *Daniel Salazar Velásquez: Retrato Musical de Medellín a fines del siglo XIX* (Medellín: Textos de Pensamiento y Creación en las Artes - Facultad de Artes - Universidad de Antioquia, 2017)

*Los ejemplos musicales
en la Musurgia
Universalis (1650) de
Athanasius Kircher,
S.J. (1601-1680) -
informe preliminar
de investigación*

Dr. Johann Hasler, PhD

*Los ejemplos musicales en
la Musurgia Universalis
(1650) de Athanasius Kircher,
S.J. (1601-1680) - informe
preliminar de investigación*

Dr. Johann Hasler, PhD

**Coordinador del grupo de investigación
“Artes y Modelos de Pensamiento”,
Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
johann.hasler@udea.edu.co**

Resumen

La enciclopedia musical “Musurgia Universalis” es una de la treintena de obras de Athanasius Kircher. S.J. (1601/02-1680), y vio la luz en Roma, en una única edición en 1650 (Pangrazi 2009). Circuló ampliamente durante el resto del siglo y hasta el siguiente, gracias a las redes de distribución de los jesuitas, y la comunidad intelectual internacional conocida como “La República de las Letras” (Feingold 2003; Casanova 2004; Daston 1991; Lux 1998). Gracias a su amplia circulación, se convirtió en una de las obras de mayor autoridad en teoría e historia de la música hasta el siglo XVIII.

El grupo de Investigación Artes y Modelos de Pensamiento de la Universidad de Antioquia ha estado estudiando la edición facsimilar en idioma original de este importante texto desde inicios de 2016, enfocándose principalmente en el contenido musical. Al presente hemos logrado hacer un recuento y descripción general de todas las apariciones de partituras en los dos volúmenes que componen la obra (más de 550 páginas con escritura musical), y en esta ponencia deseamos presentar nuestros resultados preliminares. Hemos encontrado que el autor plantea un acercamiento “evolutivo” al fenómeno sonoro, empezando con los sonidos de la naturaleza animal y ascendiendo, en una suerte de escalera de complejización creciente, a la música generada por Dios durante el proceso de la Creación del Universo, pasando por supuesto por la música humana en varias de sus expresiones y encarnaciones a lo largo de la historia de diversas culturas.

Palabras clave: Enciclopedismo barroco; Athanasius Kircher; *Musurgia Universalis* (1650); historiografía de la historia de la música; historia natural de la música.

En 2016 el grupo de investigación “Artes y Modelos de Pensamiento” de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia emprendió el estudio de la voluminosa enciclopedia musical del barroco *Musurgia Universalis* (publicada en 1650), una de las 32 obras del polímata jesuita Athanasius Kircher (1601-1680). Lo que nos llamó la atención de este libro, para efectos de este proyecto (cuyo título breve es “las partituras del libro *Musurgia Universalis*”) es justamente el importante contenido partiturográfico presente en él, que a nuestro buen saber y entender no ha sido descrito en detalle hasta el momento. El libro ya ha merecido la atención de investigadores anteriores en cuanto a su contenido visual, pues incluye numerosas ilustraciones (algunas de gran calidad tanto artística como gráfica) sobre instrumentos, anatomía de los órganos de producción y percepción del sonido, acústica, diseño de espacios para reverberación del sonido, autómatas musicales e instrumentos musicales autónomos, diferentes sistemas de afinación y otro sinnúmero de ilustraciones, grande y pequeñas, referentes a diversos temas relacionados con la música. Tal vez la ilustración más citada y reproducida en investigaciones recientes sea la de la transcripción en partitura de los cantos de diversas aves, dicho sea de paso bastante acertadas en cuanto a su transcripción musical, como ya

ha sido discutido por Head (1997). Incluso estas transcripciones han llegado a ser consideradas por algunos investigadores como el germen de la reciente e inicialmente controvertida disciplina de la zoomusicología (Szoeké, Gunn & Filip, 1969; Martinelli 2009, 13) (Figura 1).



Figura 1: Transcripción de cantos de aves en el libro 1 de la *Musurgia Universalis*.

Para el objetivo general de nuestra investigación (“Localizar, identificar, catalogar y describir todas las apariciones de notación musical en el libro *Musurgia Universalis*, independientemente de su longitud”) nuestro interés se centra en las instancias de notación musical que aparecen en la enciclopedia, por cortas que puedan resultar.

En un primer conteo pudimos constatar que de las 1,200 páginas totales que constituyen los dos tomos de la obra, 559 de ellas contenían notación musical, es decir un 46.58% de

su conteo total de páginas, casi la mitad de todas las páginas de la obra, en términos cuantitativos. En algunas instancias estas apariciones se limitan a una o pocas líneas de música por página (especialmente en los primeros libros de la Musurgia, que tratan de temas generales como la definición del sonido y su producción) (figura 2), en tanto que en los libros más enfocados en las técnicas de composición y el repertorio que las ejemplifica, hacia el centro de la obra, vemos página tras página tras página íntegramente presentadas como notación musical, pues en algunos casos se trata de la transcripción completa de largos fragmentos de obras de compositores de la talla de Palestrina, Gesualdo o Monteverdi (figura 3).

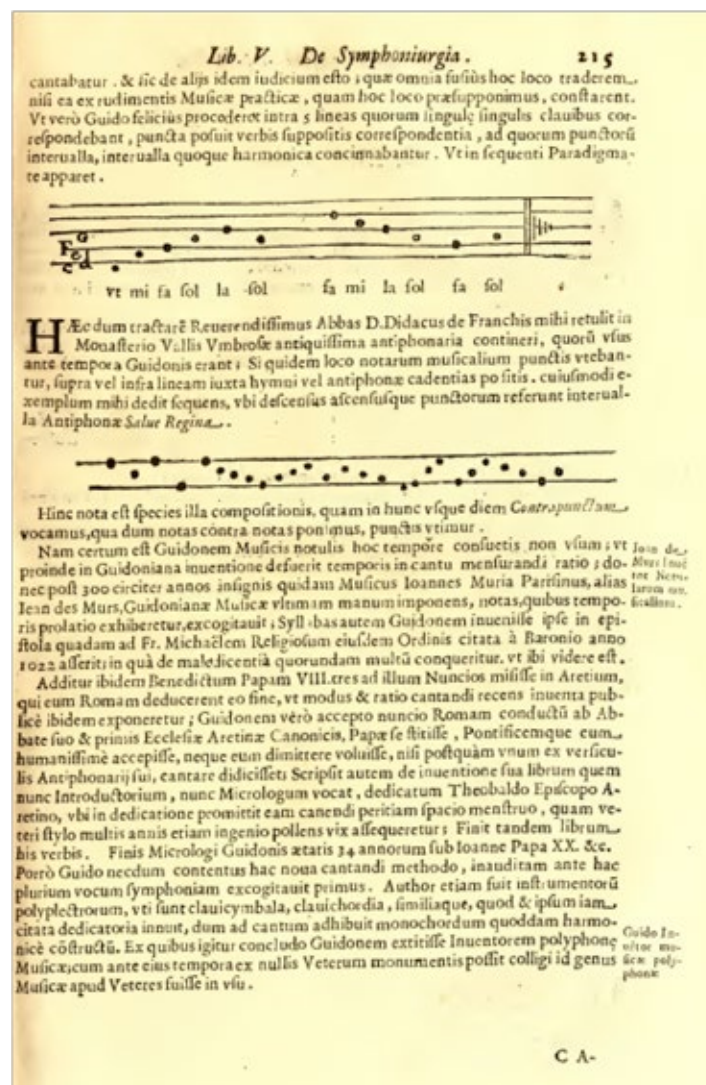


Figura 2: Ejemplo de una página de la Musurgia con poco contenido de notación musical.



Figura 3: Ejemplo de una página de la Musurgia íntegramente anotada en partitura.

Existen también varias páginas en donde la información musical (más específicamente la rítmica) hace parte de tablas que combinan letras, números y notación musical, notablemente los *pinax* o tablas que componen el Arca Musarrítmica o caja de composición musical aleatoria, a la que Kircher dedica gran parte del libro 8 (figuras 4 y 5).

PINAX II. MELOTETHICVS.
Contrapuncti simplicis.

Voces Polyfyllabae, quae penultima brevem habet.

VI. Toni		Voces Polyfyllabae, quae penultima brevem habet.					II. Toni	
		III.	IV.	V.	VI.	VII.		
P	8	77	77	77	77	77	G	8
E	7	88	88	88	88	88	F	7
D	6	99	99	99	99	99	E	6
C	5	100	100	100	100	100	D	5
B	4	111	111	111	111	111	C	4
A	3	122	122	122	122	122	B	3
G	2	133	133	133	133	133	A	2
F	1	144	144	144	144	144	G	1

Notae correspondentes numeris Pisicis.

III.	IV.	V.	VI.	VII.
77	88	99	100	111
88	99	100	111	122
99	100	111	122	133
100	111	122	133	144
111	122	133	144	155
122	133	144	155	166
133	144	155	166	177
144	155	166	177	188
155	166	177	188	199
166	177	188	199	200
177	188	199	200	211
188	199	200	211	222
199	200	211	222	233
200	211	222	233	244
211	222	233	244	255
222	233	244	255	266
233	244	255	266	277
244	255	266	277	288
255	266	277	288	299
266	277	288	299	300
277	288	299	300	311
288	299	300	311	322
299	300	311	322	333
300	311	322	333	344
311	322	333	344	355
322	333	344	355	366
333	344	355	366	377
344	355	366	377	388
355	366	377	388	399
366	377	388	399	400
377	388	399	400	411
388	399	400	411	422
399	400	411	422	433
400	411	422	433	444
411	422	433	444	455
422	433	444	455	466
433	444	455	466	477
444	455	466	477	488
455	466	477	488	499
466	477	488	499	500

Tripla, Tripla
maior, maior

Figura 4: Ejemplo de una *pinax* o tabla de datos para el Arca Musarrítmica, aparato mecánico que permite la generación aleatoria de música a partir de pies métricos y otros datos rítmicos dados (nótese la notación rítmica al final de la tabla).

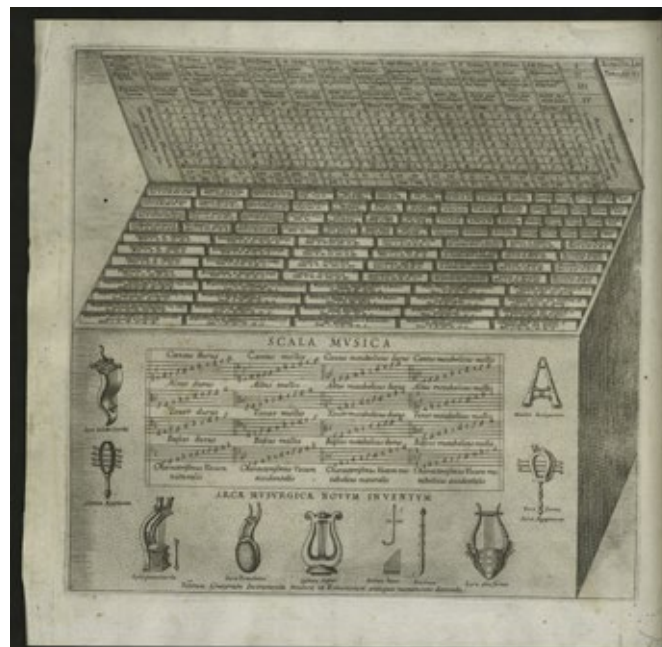


Figura 5: Ilustración del Arca Musarrítmica.

Tras realizar un inventario completo de todas las apariciones de notación musical en estas 1,200 páginas, logramos identificar más de 800 ejemplos musicales individuales a lo largo de los dos tomos de la obra. Es nuestra intención en esta ponencia presentar un informe preliminar de los hallazgos que hemos realizado hasta el momento.

La *Musurgia* agrupa sus diez libros en dos tomos, repartidos no equitativamente (el primer volumen supera las 700 páginas, en tanto que el segundo apenas si alcanza las 450) sino en relación a un plan teleológico de diseño de obra que quedará claro una vez hayamos descrito en detalle la temática de cada libro: en términos generales se trata de una visión evolucionista de la música, y por ello consideramos que la obra puede entenderse como una “historia natural de la música”, en un sentido comparable al que le da la historia de la ciencia a esta perspectiva de la modernidad temprana.

La *Musurgia* empieza desde lo más “primitivo” (los cantos de los animales y los órganos fisiológicos de producción y percepción del sonido) y avanza, evolutivamente – de ahí lo teleológico dentro del discurso de la historia natural – hasta lo más trascendente: así, el primer tomo agrupa los libros 1 al 7, y parece enfocarse en la música “de este mundo”: Los libros 1 y 2 se centran en los órganos de producción y recepción de sonido en los cuerpos físicos de humanos y animales. Los libros 3, 4 y 5 tratan de teoría musical (notación, teoría de intervalos, teoría armónica, contrapunto). El 6 es de organología (instrumentos). El último libro del primero tomo, el 7, trata de repertorio musical existente y bastante elaborado (obras ya compuestas, algunas de compositores reconocidos).

El segundo tomo, que incluye los libros 8, 9 y 10, vira la mirada hacia una música más trascendente, claramente externa al ser humano: el 8 trata de combinatoria y de cómo generar material musical con métodos matemáticos y de azar: claramente explora la música a un nivel más intelectual y “platónico”, en el sentido de generar música diseñada matemáticamente y no vinculada a los afectos humanos. El libro 9 trata de diversas maravillas musicales y sonoras y propone la aplicación de la música automáticamente generada a “músicos” también artificiales, como son los robots o autómatas musicales o “autofónicos” que se describen en este libro. Finalmente el décimo y último libro entra en especulaciones teológicas sobre el papel de la música en el diseño y creación del Universo, y en el plan Divino.

El porcentaje de cantidad de páginas con notación musical en relación al total de número de páginas de cada libro se especifica en la tabla 1, a continuación:

Número de libro y su título original	Temáticas generales tratadas	Número de páginas con notación musical	Número total de páginas de este libro	Porcentaje de páginas con notación musical
1, <i>Physiologicus</i>	Anatomía de producción y percepción del sonido; sonidos del reino animal.	2	42	4,7%
2, <i>Phylologicus</i>	Historia de la música de los hebreos y los griegos.	6	36	16,6%
3, <i>Arithmeticus</i>	Intervalos consonantes, escalas, tonos, modos, géneros (teoría básica).	24	78	30,7%
4, <i>Geometricus</i>	División del monocordio (intervalos de diferentes longitudes, escalas, diferentes sistemas de temperamento).	12	51	23,5%
5, <i>Symphoniurgus</i>	Composición melódica; uso de los intervalos; armonía y contrapunto a 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 voces.	190	202	94,5%
6, <i>De musica instrumentali</i>	Organología.	46	128	35,9%
7, <i>Diacriticus</i>	Teorías musicales “antiguas y modernas”.	117	188	62,2%
8, <i>Mirificus</i>	Pies métricos en el texto, composición automática y aleatoria a través de combinatoria musical.	143	203	70,4%
9, <i>Magicus</i>	Efectos de la música sobre los cuerpos y la salud; acústica y resonancias; autómatas musicales; criptografía musical, música aleatoria y matemáticamente generada.	24	176	13,6%
10, <i>Analogicus</i>	Sinfonías elementales y celestes; sinfonías angélicas; sinfonías políticas; la música natural de Dios.	8	114	7%

Tabla 1: porcentaje de notación musical en cada uno de los 10 libros de la *Musurgia*.

A través de esta sencilla tabulación podemos observar lo siguiente:

1. Los libros centrados en música que pudiéramos denominar como “natural” y “sobrenatural” (v.g. libros 1, 9 y 10) tienen menos ejemplos musicales, que no superan el 15% del total de páginas de cada libro (4,7%, 13,6% y 7% respectivamente).
2. Los libros centrados en historia y teoría básicas (2, 3, y 4) oscilan en contenido partiturográfico aproximadamente entre el 15% y el 30% de su total de páginas (16,6%, 30,7% y 23,5% respectivamente).
3. Los libros centrados en reglas, métodos o prácticas de composición musical (5, 7 y 8)

superam, en contenido partiturográfico, el 60% de su conteo total de páginas (94,5%, 62,2% y 70,4% respectivamente);

4. El libro sexto, dedicado a los instrumentos, sus posibilidades y algunos ejemplos de la escritura para los mismos (algo que podríamos considerar como intermedio entre los capítulos dedicados a la teoría y los que entran en detalles de la composición musical) contiene un 35,9% de páginas con notación en partituras.

Ante estos datos, queda claro que el uso de notaciones musicales en la *Musurgia Universalis* tiene más un sentido de ejemplificación de las teorías discutidas que meramente ilustrativo u ornamental, pues los libros dedicados a técnicas de composición incluyen decenas de páginas con ejemplos de las aplicaciones de dichas técnicas en obras selectas de compositores que aún hoy en día consideramos importantes y paradigmáticos de los estilos barroco temprano y renacentista tardío, como son Gesualdo, Monteverdi, Palestrina o Lassus.

El libro con mayor porcentaje de aparición de partituras en toda la obra, el libro 5, *Symphoniurgus* (con un asombroso 94,5% de sus páginas con notación musical) contiene ejemplos muy cortos de intervalos, escalas o cadencias armónicas y hasta de asuntos básicos de la música tal como la escritura de claves, alteraciones, ritmos o metros, pero en gran número, lo cual explica lo ubicuo de la notación musical en este libro (figura 6). De nuevo, el interés aquí está en ejemplificar lo que se explica, cuando sea necesario y con la densidad de notación musical que requiera, tanto en número de ejemplos como en extensión de los mismos.



Figura 6: Tipo de ejemplos cortos en el libro 5 de la *Musurgia*.

Tras esta primera fase de sondeo general de contenido e inventario de todas las apariciones de notación musical en la *Musurgia* nos enfrentamos a una segunda fase, menos descriptiva y más editorial: deseamos transcribir a notación musical moderna y publicar algunos los ejemplos más interesantes en esta enciclopedia: poco interés nos suscita la descripción de qué intervalos constituyen una escala, cuáles son las proporciones pitagóricas que los definen o cómo se escriben las claves, ritmos o metros, pues esta es información general que podemos encontrar en muchas otras fuentes, y que en muchos casos aún continúan vigentes en nuestros actuales manuales de solfeo de primeros niveles de formación musical. Pero otro asunto muy diferente es toparnos con la presentación de la *Symphonia pro chelybus omnibus numeris absolutissima, à 4, duoi violini, alto, & Basso di viola* de Gregorio Allegri (ca. 1582-1652), identificada por Hull ya en 1929 como “el primer cuarteto de cuerdas de la historia” (figura 7).




Figura 7: *Symphonia pro chelybus omnibus numeris absolutissima, à 4, duoi violini, alto, & Basso di viola* (figura 7) de Gregorio Allegri, primer cuarteto de la historia, presentado en el libro 6 de la *Musurgia*.

Estamos atentos, y con gran expectativa y emoción, a encontrar este tipo de joyas entre las más de 500 apariciones de notación musical en esta voluminosa y olvidada enciclopedia musical del barroco, que aspiraba a dar cuenta del estado de la historia, la teoría y la com-

posición de la música desde la época bíblica y la antigüedad clásica, pasando por su pasado reciente y su presente en lo que hoy denominamos la modernidad temprana, vislumbrando además un futuro utópico y modernista de máquinas que generan música sobre bases matemáticas, o la interpretan autónomamente sin más intervención humana que la de diseñar, construir y poner en movimiento los mecanismos que les daban la “vida artificial” producida por el ingenio del hombre. Y esperamos, en futuros encuentros y publicaciones, poder compartir con la comunidad académica nuestros hallazgos en este sentido.

Bibliografía

- Casanova, Pascale, and M. B. DeBevoise. *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Daston, Lorraine. “The Ideal and Reality of the Republic of Letters in the Enlightenment.” *Science in Context* 4, no. 02 (09 1991).
- Feingold, Mordechai. *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Head, Matthew. “Birdsong and the Origins of Music.” *Journal of the Royal Musical Association* 122, no. 1 (1997): 1-23.
- Hull, A. Eaglefield, & Gregorio Allegri. “The Earliest Known String-Quartet.” *The Musical Quarterly* 15, no. 1 (1929): 72-XI.
- Lux, D. S., and H. J. Cook. “Closed Circles or Open Networks?: Communicating at a Distance during the Scientific Revolution.” *History of Science* 36, no. 2 (06, 1998): 179-211.
- Martinelli, D. *Of birds, whales, and other musicians: an introduction to zoomusicology*. University of Scranton Press, 2009.
- Pangrazi, Tiziana. *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher: contenuti, fonti, terminologia*. Florencia: Leo S. Olschki, 2009.
- Szoeke, Peter, W. W. H. Gunn, & Moroslav Filip. “The Musical Microcosm of the Hermit Thrush: From Athanasius Kircher’s Naive Experiments of Musical Transcription of Bird Voice to Sound Microscopy and the Scientific Musical Representation of Bird Song” *Studia Museologica Academiae Scientiarum Hungaricae* No. 11 (1969).



*La relación entre arte
y narcotráfico en Cali
durante la década
de los años noventa*

María Fernanda Astaíza Cela

Magister en Historia de la Universidad del Valle
Instituto Departamental de Bellas Arte
mariaf.astaiza@gmail.com

La relación entre arte y narcotráfico en Cali durante la década de los años noventa

María Fernanda Astaíza Cela

**Magister en Historia de la Universidad del Valle
Instituto Departamental de Bellas Artes
mariaf.astaiza@gmail.com**

Resumen

La investigación se pregunta por la relación entre arte y narcotráfico en Cali hacia finales de la década de los años noventa, momento en que el Municipio sufre crisis en sus finanzas, presenta desestabilidad política y anomia generalizada. En el presente texto, se presenta inicialmente un breve panorama de la situación económica del municipio que propició ciertas dinámicas al interior de circuito del arte a nivel local, en medio de la bonanza que produjo el narcotráfico en todas las esferas sociales. A continuación, a través de la confrontación entre diferentes voces del campo del arte, se expone la incidencia del narcotráfico en el sector, el auge de las galerías, el consumo de arte decorativo, para así, finalmente, presentar las voces que cuestionaron reciamente la burbuja económica que provocó el narcotráfico y las repercusiones que se vivieron al interior del sector. Para identificar este auge y la posterior crisis que enmarca las dinámicas del campo del arte en Cali hacia finales de la década de los años

noventa, se realizó un seguimiento en fuentes primarias y secundarias como es la prensa local entre los años 1988 y 1999, los análisis económicos que revisan la crisis de la década de los años noventa, y, las entrevistas realizadas a críticos, curadores y coleccionistas de arte en diversas plataformas informativas que se han pronunciado sobre el tema y han reflexionado de manera crítica sobre el mismo.

Palabras clave: Arte, Narcotráfico, Cali, Campo del arte, Mercado del arte, Años noventa.

Durante los años setenta, la ciudad de Cali, que se había constituido en referencia nacional después de la celebración de los VI Juegos Panamericanos en 1971, fue tocada de manera definitiva por un fenómeno socioeconómico que puso en jaque al propio Estado: el narcotráfico. Lo cual impactó y modificó la relación de los caleños con ellos mismos, con su espacio y con la institucionalidad. No hubo campo que no estuviera permeado por esta problemática, que alteró incluso prácticas sociales y culturales. En ese orden de ideas, el campo del arte también se vio afectado y tales dinámicas se hicieron presentes a lo largo de las décadas subsiguientes. A continuación, se presenta un breve panorama de la situación económica del municipio que propició ciertas dinámicas al interior de circuito del arte a nivel local.

En términos de cifras económicas, en el transcurso de la década de los años noventa, Cali manifestó altas tasas de desempleo, pobreza y desigualdad social en comparación con otras ciudades del país. Es de anotar que, para el año 1998, el PIB consolidado nacional fue de -0,2 % y una tasa de desempleo del 15.9%¹. Producto de la corrupción, la politiquería, el clientelismo y la presencia del narcotráfico que inundaba todas las esferas privadas y públicas, se forjaron nuevas identidades sociales y una nueva violencia tanto en zonas rurales como urbanas, profundizada a la falta de presencia del Estado. Lo que predominaba entonces, era una democracia débil, sujeta desde varios frentes por las redes del narcotráfico que permeó la institucionalidad hasta niveles alarmantes de corrupción que, entre otras cosas, fue la garantía de impunidad para muchos funcionarios:

Aquéllos cuyas alianzas con algunos miembros de las Fuerzas Armadas o de aparatos de seguridad del Estado los hacen menos vulnerables a la acción justiciera estatal, en la medida

¹ Guillermo Maya, «Colombia, 1990-2000: Globalización y Crisis». *Revista Ensayos de Economía* 12, N° 20-21. (2002): 138.

en que utilizan la corrupción como recurso para ocultarse y desplegar más eficientemente sus intereses y sus violencias, no pueden juzgarse como menos complejos para la sociedad colombiana y su tambaleante democracia.²

Si bien las fuentes encontradas³ permiten hacer una relación de la incidencia del narcotráfico en la economía nacional, produciendo efectos de variabilidad, de momentos álgidos y de caídas dramáticas, hay que analizar la situación sin perder de vista que la economía ficticia sostuvo las finanzas nacionales y municipales durante algún tiempo, pero que en modo alguno fue una garantía de estabilidad económica e institucional. El esplendor fue aprovechado en todas las instancias de la sociedad, directa o indirectamente, lo que legitimó de alguna manera la dinámica de la circulación de esos dineros, que estaban soportando en gran parte la economía del municipio. Situación que fue imposible de sostener ante la caída de los carteles de la droga, y que reveló la magnitud real de la economía nacional y local.

Emerge así de forma progresiva a finales de los ochenta y durante la década de los años noventa la transformación de imaginarios y valores, situación que se hizo evidente en las aspiraciones económicas y sociales y en la posesión de bienes muebles e inmuebles de variada índole. En algunos escenarios de ciudad, el dinero fácil se hizo práctica consuetudinaria e impulsó relaciones sociales y laborales. Los valores sociales y culturales se transformaron y afectaron la vida cotidiana en sus relaciones humanas, su comunicación, costumbres, las nociones de lo ético y lo moral, el gusto, la estética de la ciudad y la estética individual; impactó comportamientos, resignificó valores culturales, pensamientos y creencias.

En ese orden de ideas, Carolina Villatoro⁴ expone la necesidad de «hacer una distinción entre los aspectos subjetivos o interiorizados y las formas objetivadas de la narcocultura», explicando que, las formas interiorizadas o subjetivas -tales como comportamientos y acciones individuales o colectivas-, se constituyen a partir de creencias, valores y pensamientos que pueden ser traducibles en obras, artefactos simbólicos y construcciones de relevancia para la

² Álvaro Camacho Guizado, *Narcotráfico y Sociedad en Colombia. Contribución a un Estudio Sobre Estado del Arte*. En *Boletín Socioeconómico CIDSE*. N° 24 y 25 (1992): 95

³ Existen diferentes hipótesis para explicar las razones de la crisis, que han sido recogidas en su mayoría por Juan José Echavarría, Israel Fainboim Yaker y Luis Alberto Zuleta. Las tres hipótesis formuladas por estos autores para explicar las causas de la crisis presentada en Valle del Cauca son: 1) la estructura económica de la región es diferente, “excesivamente especializada en sectores poco dinámicos, o en sectores abiertos, o endeudados, golpeados por la competencia internacional durante los noventa y expuestos a una alta volatilidad doméstica e internacional”; 2) la salida y entrada de los flujos del narcotráfico debido a la persecución del Cartel de Cali son la causa de la crisis; y 3) el problema fue una pérdida de competitividad de largo plazo en algunas industrias provocando una pérdida de competitividad relativa. En: Juan José Echavarría; Israel Fainboim Yaker; Luis Alberto Zuleta. *Economías Regionales en Crisis: El Caso del Valle del Cauca*. En *Cuadernos Fedesarrollo* No. 11 (2003). <http://www.repository.fedesarrollo.org.co/handle/11445/1908>

⁴ Carolina Villatoro, *Aspectos Socioculturales e Imágenes del Narcotráfico*. En *Revista Imagonautas* 3, N° 1. (2013): 66.

comunidad. Como resultado, lo subjetivo e interiorizado se encuentra estrechamente ligado a las formas objetivadas de cada contexto en donde se estudie este fenómeno, como son el lenguaje y los gestos, los hábitos, la moda y la vestimenta; los artefactos y artículos de consumo, los productos de la comunicación, la música, la literatura y la iconografía popular. Por su parte, Omar Rincón Rodríguez⁵ menciona sobre el fenómeno: «Mucho se habla de lo narco como una ética, pero su mejor autenticidad es estética»; de esta manera, el autor visibiliza que el fenómeno atraviesa parte de la cultura, manifestándose en la música popular, en la televisión o en el lenguaje y en algunos escenarios de la arquitectura.

En el caso de la influencia del narcotráfico en Cali es evidente la intervención y la participación que llegó a alcanzar en diversos ámbitos de la ciudadanía, lo que provocó el incremento de simpatizantes y apoyo que le permitieron insertarse en las dinámicas cotidianas de una fracción de la sociedad caleña⁶. Ante tal combinación de actores y factores, se llevaron a cabo formas de mecenazgo indirectas que surgieron de la necesidad de “adquirir cultura”. Necesidad que respondía, en términos de Armando Silva y Nelson González-Ortega⁷, a «factores estructurales de exclusión económica» en medio de una «lógica de la cultura de lucro», que irónicamente responden al mismo modelo de desarrollo vigente que el Estado colombiano persigue en medio de su ideal de modernidad.

Con el ascenso de las mafias, el mercado del arte y las galerías se multiplicaron ocasionando una especulación de dineros y una demanda de obras pictóricas en donde artistas consagrados y jóvenes con gran dominio de la técnica realizaron y vendieron obras sin mayor reflexión crítica y de naturaleza decorativa. Hacia finales de siglo, la adquisición de obras artísticas permitió que sectores de la sociedad pudieran ostentar a través de éstas, la idea del “buen gusto” de sus propietarios y su alto estatus de vida. Esta idea del arte como inversión, promovió que las obras se destinaran a intercambios para los cuales no existían precios establecidos. El mercado del arte y las galerías se multiplicaron durante el ascenso de las mafias, ocasionando una especulación de dineros en este campo y una demanda de obras pictóricas en donde artistas consagrados y jóvenes con gran dominio de la técnica, realizaron y vendie-

⁵ Omar Rincón, Narco.estética y narco.cultura en Narcolombia. En *Revista Nueva Sociedad* N° 222 (julio-agosto, 2009), <http://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/>.

⁶ Ver: Paola Ovalle, Narcotráfico y Poder. Campo de Lucha por la Legitimidad. En *Revista Athenea Digital* N° 17 (marzo 2010) <http://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n17/15788946n17p77.pdf>

⁷ Nelson González-Ortega, (Comp.) *Subculturas del narcotráfico en América Latina. Realidades geoeconómicas y geopolíticas y la representación sociocultural de una nueva ética y estética en Colombia, México y Brasil*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes; México: Universidad Nacional Autónoma de México; Oslo: Universidad de Oslo. (2015): 87.

ron obras sin mayor reflexión crítica y de naturaleza decorativa, lo que ocasionó una demanda que ha sido denominada por algunos agentes del mercado del arte como «el boom de la pintura»⁸. Dicho auge promocionó la inversión hacia cierto tipo de expresiones artísticas que, aunque tuvieran aportes conceptuales, respondían principalmente a un interés decorativo; como lo afirma la artista e historiadora Beatriz González: «a los narcos no le interesaban las instalaciones, no les interesaban esas cosas; los narcos querían cómo decorar sus casas»⁹.

Había una necesidad de poseer y exhibir, y en la posesión estaba la naturaleza del valor del arte. Las piezas se volvieron decorativas, la imagen de ellas generaba una idea del poder adquisitivo de su dueño, en tanto que la proporción entre el valor de uso y el valor de cambio de la pieza se medía por el número de objetos artísticos con los que contara el o los propietarios¹⁰. El coleccionista, curador y crítico de arte Halim Badawi¹¹ expone lo siguiente acerca del tema:

De hecho, en una audiencia celebrada en junio de 2007 ante un juez de conocimiento, Rasguño confesó que adquirió los Rubens a través de un intermediario muy cercano a (Santiago) Medina (anticuario), a quien conoció en 1990, cuando este último era gerente de la Empresa Colombiana de Nuevos Recursos para la Salud (Ecosalud), en donde fue declarado insubsistente por presuntas anomalías en su gestión. Medina decoró una de las fincas de Rasguño en Cartago y otras residencias de dos reconocidos narcotraficantes del Valle del Cauca, José Santacruz Londoño y Víctor Patiño Fômeque (alias La Fiera o El Químico).

Como podemos observar en la situación en la temporalidad revisada, aunque ha sido común la figura del narcotraficante con escasa formación académica que fue embaucado por falsificadores de arte, «víctima de su propio mal gusto», ésta no es más que una caricatura de la circunstancia que se hizo popular en el imaginario de los colombianos, ya que los narcotraficantes en su mayoría «conformaron grandes colecciones asesorados por reconocidos galeris-

⁸ Ministerio de Cultura de Colombia, *El arte no es como lo pintan*. En *PLÁSTICA arte contemporáneo en Colombia*. (Bogotá: 4DIRECCIONES Y El Vicio Producciones, 2005) (CD - ROM)

⁹ Ministerio de Cultura de Colombia, *El arte no es como lo pintan*.

¹⁰ «Grabados de Botticelli en el papel higiénico, cuadros de Picasso y Miró al lado de retratos tamaño gigante de los diferentes capos. Los mafiosos intentaron una y otra vez distinguirse de otros millonarios comprando costosas obras de arte, aunque la mayoría de ellos poco o nada sabía de pintura o escultura. Incluso, hay una anécdota de un periodista que una vez visitó a un narco y notó que en su residencia el mafioso tenía un cuadro de un afamado pintor colombiano que estaba roto en una parte. Cuando le preguntó el porqué de la fisura, el traficante le dijo que esa parte de la obra no le había gustado y entonces había decidido cortarlo y ponerle un marco nuevo. Otros narcotraficantes les tapaban los penes a los ángeles de los cuadros que compraban, porque consideraban que si otros los veían creerían que ellos eran homosexuales». Situaciones como esta se pueden encontrar en el artículo: Sebastián Jiménez Hernández, *El Excéntrico Gusto de los Narcos*. En *Periódico El Espectador* (13 de julio de 2012) <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/el-excentrico-gusto-de-los-narcos-articulo-359753>

¹¹ Halim Badawi, *Los Rubens de Rasguño. Arte y narcotráfico en Colombia*. En *Revista Arcadia* (septiembre 2015) <http://www.revistaarcadia.com/impreso/portada/articulo/pinturas-rubens-del-narcotraficante-rasguño/44270>

tas o a través de las grandes casas de subastas europeas y norteamericanas»¹². Sin embargo, sí podemos encontrar algunas historias de esta temporalidad donde en medio del ostento y el desconocimiento, los “mafiosos” accedieron a obras falsificadas de maestros de la historia del arte universal, como Badawi relata sobre una oportunidad en que Mauren José Ramírez le vendió por la suma de 1.000 millones de pesos cuatro jarrones de la dinastía Chen-Tsung a Pablo Escobar, que ante la negativa de un certificado de autenticidad por un curador de arte, que le respondió que los jarrones eran réplicas hechas en Ráquira (Boyacá), fue “abaleado” y así, ajusticiado por el gran capo.

Ahora bien, acerca del proceso que se vivió en Colombia con la pintura, Carolina Ponce de León comenta:

A finales de los años setenta, la reivindicación de la pintura a nivel mundial, transmitida por movimientos como la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, influyen notablemente en el arte producido en Colombia. Es una época en la que prevalece la pintura por encima de cualquier otro medio. [...] En Colombia, la pintura de los ochenta encontró un terreno propicio: un mercado dispuesto y ávido por ampliar la baraja de nombres y el aval otorgado por las salas de exposición oficiales. La «nueva pintura» se acomodó fácilmente al paradigma artístico del mercado del arte, sin tomar en cuenta el cambio que pudiera sufrir la obra en el traslado del taller del artista a la galería: la transformación de la obra (y de sus significados) en objeto de consumo y estatus social.¹³

Es decir, con los ejemplos citados, podemos observar que la proliferación del mercado del arte y las galerías en la transición de la década de los ochenta hacia los noventa promovió la inversión en dinero hacia cierto tipo de expresión artística que, aunque tuvieran aportes conceptuales, respondían a un interés decorativo sobre las mismas, fenómeno que fue paralelo al ascenso de las mafias de la droga y la sensación de opulencia que se vivía en el país. Con el fin de complementar la idea, se trae a colación las palabras de Jaime Irégui¹⁴, artista y gestor cultural, con relación a la situación:

¹² Halim Badawi, *Todos tan Falsos. Arte y falsificación en Colombia*. En *Revista Arcadia* (julio 2014)

¹³ <http://www.revistaarcadia.com/impres/a/arte/articulo/todos-tan-falsos/38045>

¹⁴ Carolina Ponce de León, *Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. (Bogotá, Instituto Distrital de Cultura. Colección Ensayos de Autor, 2005): 36, 39. Esta situación fue, poco a poco, correspondiendo históricamente a las nuevas prácticas que se originaron en el contexto del narcotráfico en Colombia, en que un nuevo tipo de mercado del arte impulsó la demanda de obras pictóricas para la decoración y exhibición.

¹⁵ Jaime Irégui. Artista plástico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con estudios de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Bogotá. Docente e investigador de la Universidad de los Andes. Fundador y director de Esfera Pública.

Hubo un problema grave en casi todas las galerías que, aprovechando la gran demanda de obra, casi todas se dedicaron a la venta o al mercado secundario; es decir, a promover un tipo de obra que tuviera bastante posibilidad comercial, que se estaba comprando mucho y que se utilizaba para todo tipo de negocios y promovieron, más que todo, la idea del arte como inversión.¹⁵

Se tiene, entonces, que en 1993 el número de galerías de arte en la ciudad de Cali llega a un número especialmente alto. Esto no es un dato suelto, sino que tiene que ver con el crecimiento de varios sectores de la economía jalonados por la bonanza económica, producto del narcotráfico. En el año de 1994, el PIB del municipio seguía subiendo, el crecimiento porcentual aumentó del 6% al 9 % y la oferta de las galerías en la prensa cultural comenzó su caída más pronunciada, hasta el punto en que desaparece de la prensa en 1996. Con relación a este movimiento, se puede decir que, entre los años 1995 y 1996, cuando cayó el Cartel de Cali y el PIB del municipio se desplomó, también desaparecieron los registros de las galerías de arte en la ciudad. La correspondencia es evidente.

El crecimiento y auge de aquellos espacios que se dedicaron a la exhibición y comercialización de obras a finales de los años ochenta y hasta mediados de la década de los noventa, comenzó a suscitar el interés de académicos, artistas y personas relacionadas con el campo del arte; sus agentes, sus cercanos y afiliados, hicieron manifiesta su postura en cuanto a la inconformidad ante este tipo de mercado y las pocas posibilidades que estos espacios abrían para los artistas jóvenes. Algunas de estas voces críticas tuvieron la oportunidad de verse reflejadas en la prensa cultural de la época, que se convirtió en una plataforma de exposición de la desazón que se sentía hacia algunos espacios y formas de comercialización de la obra plástica.

A este respecto, César Castillo expresa: «bajo el título genérico de “Grandes Maestros” se hallan obras muy dispares en calidad [...] de la casi veintena de artistas presentados, la mayoría figura más por el nombre o la fama de (la cual) vienen precedidos que por la calidad de obra exhibida»¹⁶. El autor expone:

Bajo el título genérico de “Grandes Maestros” se hallan obras muy dispares en calidad, entre otros de Carlos Granda, Fernando Botero, David Manzur, Ramírez Villamizar y Edgar Negret. De la casi veintena de artistas presentados, la mayoría figura más por el nombre o la fama de (la cual) vienen precedidos que por la calidad de obra exhibida.

¹⁵ Ministerio de Cultura de Colombia, El arte no es como lo pintan.

¹⁶ César Arturo Castillo, «Críticas a los grandes». *La Gaceta Cultural de El País*. (19 de marzo, 1995): 17.

Para los coleccionistas es una buena ocasión comercial, pero no tanto desde el punto de vista artístico, porque los consagrados en general se han quedado en simple reiteración de una fórmula que en su momento fue exitosa.¹⁷

Era tal la lógica de oferta y demanda de obras artísticas en Cali, que frente a la profusión de estos espacios Guido Hoyos escribía: «En Cali, cualquier lugar es una galería. Y cualquier dueño puede ser un marchante de arte»¹⁸. Este dictamen realizado con firmeza crítica hace hincapié más adelante entre los espacios que invertían, promovían y educaban un nuevo público hacia el consumo de nuevas prácticas artísticas, y aquellos otros “galeristas” que buscaban solo lucrarse con esta actividad sin responsabilidad alguna con relación a los artistas y espectadores. Hoyos manifiesta:

En Cali, cualquier lugar es una galería. Y cualquier dueño puede ser un marchante de arte. Aquellas se encuentran regadas por toda la ciudad con diferentes funciones, incluidas las que invierten y difunden arte. Todas mueven un mercado, pero son pocas las que promocionan talentos artísticos que buscan espacio en una ciudad que apenas los mira.¹⁹

Con lo anterior, se vuelve visible el abatimiento sobre la situación y la desazón con relación a la “desorientación” que causó el narcotráfico dentro del campo del arte, cuyo mercado fue de la mano de la bonanza y caída de la economía municipal, lo que provocó en medio de su pico económico más alto, connotaciones de expansión y diversificación de exposiciones y de piezas artísticas en museos y galerías de arte en Cali; de igual forma que afectó la manera en que aquellas piezas se convirtieron en objetos decorativos de quienes las adquirieron como mercancía. Esta situación es visible en la exposición que realizaba más adelante Oscar Muñoz en el artículo de Hoyos: «en la ciudad se cubre una demanda, pero no en la forma ideal, pues algunas galerías hacen concesiones dirigidas hacia un mercado decorativo», lo que denota la conformación de un mercado, cuyo uso social estaba más vinculado a la «espectacularización» y el estatus que hacia una reflexión estética y política de las mismas.

Así, este tipo de mercado avasalló a aquel menos accesible, como el de carácter crítico que fue adoptado por los paradigmas del arte conceptual, sin embargo, es importante hacer hincapié en que las transformaciones que sufrió el campo del arte en lo local que se han

¹⁷ César Arturo Castillo, «Críticas a los grandes».

¹⁸ Guido Hoyos, «Muchos cuadros y poco arte». *La Gaceta Cultural de El País*. (22 octubre, 1995): 14 - 15.

¹⁹ Guido Hoyos, «Muchos cuadros y poco arte».

expuesto previamente en este texto, no sólo se deben al auge de las galerías y su posterior caída del mercado, sino que también son una respuesta a la crisis a nivel institucional que el circuito del arte vivía en aquella temporalidad. De acuerdo con esto, es importante hacer hincapié en que las transformaciones que sufrió el campo del arte en lo local, no sólo se debe al cierre de las galerías y la caída del mercado, sino que también es un correlato de la crisis artística a nivel institucional, que, en esta oportunidad, por la extensión del tema a revisar no se ha podido exponer.

A manera de conclusión, podemos decir que el mercado del arte fue de la mano de la bonanza y caída de la economía municipal, lo que provocó en medio de su pico económico más altas connotaciones de expansión y diversificación de exposiciones y de piezas artísticas en museos y galerías de arte en Cali; de igual forma que afectó la manera en que aquellas piezas se convirtieron en objetos decorativos de quienes las adquirieron como mercancía. Las galerías de arte en lo local hicieron eco de la demanda y ampliaron la oferta de las piezas de exhibición que ya circulaban, entonces, como mercancía.

Referencias Bibliográficas

- Álvaro Camacho Guizado, *Narcotráfico y Sociedad en Colombia. Contribución a un Estudio Sobre Estado del Arte*. En *Boletín Socioeconómico CIDSE*. N° 24 y 25 (1992). 95
- Carolina Ponce de León, *Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. (Bogotá, Instituto Distrital de Cultura. Colección Ensayos de Autor, 2005): 36, 39.
- Carolina Villatoro, Aspectos Socioculturales e Imágenes del Narcotráfico. En *Revista Imagnautas* 3, N° 1. (2013): 66.
- César Arturo Castillo, «Críticas a los grandes». *La Gaceta Cultural de El País*. (19 de marzo, 1995): 17.
- Guido Hoyos, «Muchos cuadros y poco arte». *La Gaceta Cultural de El País*. (22 octubre, 1995): 14 - 15.
- Guillermo Maya, «Colombia, 1990-2000: Globalización y Crisis». *Revista Ensayos de Economía* 12, N° 20-21. (2002): 138.
- Halim Badawi, *Los Rubens de Rasguño. Arte y narcotráfico en Colombia*. En *Revista Arcadia* (septiembre 2015)
- <http://www.revistaarcadia.com/impresaportada/articulo/pinturas-rubens-del-narcotraficante-rasguno/44270>

Halim Badawi, *Todos tan Falsos. Arte y falsificación en Colombia*. En *Revista Arcadia* (julio 2014) <http://www.revistaarcadia.com/impresas/artes/articulo/todos-tan-falsos/38045>

Juan José Echavarría; Israel Fainboim Yaker; Luis Alberto Zuleta. Economías Regionales en Crisis: El Caso del Valle del Cauca. En *Cuadernos Fedesarrollo* No. 11 (2003). <http://www.repository.fedesarrollo.org.co/handle/11445/1908>


Ministerio de Cultura de Colombia, *El arte no es como lo pintan*. En *PLÁSTICA arte contemporáneo en Colombia*. (Bogotá: 4DIRECCIONES Y El Vicio Producciones, 2005) (CD - ROM)

Omar Rincón, *Narco.estética y narco.cultura en Narcolombia*. En *Revista Nueva Sociedad* N° 222 (julio-agosto, 2009), <http://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/>.

Nelson González-Ortega, (Comp.) *Subculturas del narcotráfico en América Latina. Realidades geoeconómicas y geopolíticas y la representación sociocultural de una nueva ética y estética en Colombia, México y Brasil*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes; México: Universidad Nacional Autónoma de México; Oslo: Universidad de Oslo. (2015): 87.

Paola Ovalle, *Narcotráfico y Poder. Campo de Lucha por la Legitimidad*. En *Revista Athenea Digital* N° 17 (marzo 2010) <http://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n17/15788946n17p77.pdf>

Sebastián Jiménez Hernández, *El Excéntrico Gusto de los Narcos*. En *Periódico El Espectador* (13 de julio de 2012) <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/el-excentrico-gusto-de-los-narcos-articulo-359753>



*Descubriendo
territorios: locaciones
del cine colombiano,
1993-2003*

Ana María Higueta González

*Historiadora y Magister en Estudios de la Cultura, mención en Artes y Estudios Visuales.
Universidad de Antioquia – Subdirección Observatorio de Culturas, Dirección de Cultura
Ciudadana, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes.*

landau08@gmail.com

anamariahiguitag@gmail.com

Descubriendo territorios: locaciones del cine colombiano, 1993-2003

Ana María Higueta González

**Historiadora y Magister en Estudios de la Cultura,
mención en Artes y Estudios Visuales.
Universidad de Antioquia – Subdirección Observatorio
de Culturas, Dirección de Cultura Ciudadana, Secretaría
Distrital de Cultura, Recreación y Deportes.
landau08@gmail.com - anamariahiguitag@gmail.com**

Resumen

Al considerar el cine como un medio para crear representaciones del mundo es indispensable preguntarse cómo recrea el espacio que nos rodea. Esta ponencia tiene como objetivo identificar cuáles han sido los espacios físicos de rodaje de las películas de ficción colombianas producidas entre 1993 y 2003. Mostrar los lugares de locación permite identificar los espacios físicos de nuestra geografía que el cine ha visibilizado e invisibilizado. En esta investigación la locación está directamente relacionada con la ubicación espacial de los lugares de la misma. Más específicamente con el territorio donde se asienta el rodaje de las películas, entendiendo este como una extensión terrestre delimitada que incluye una relación de poder

o posesión por parte de un individuo o grupo social.¹ En este caso, el espacio delimitado es Colombia (este estudio no busca minimizar la polivalencia del concepto “territorio” al reducirlo a una sola definición). Uno de los sistemas de representación propuesto por Stuart Hall consiste en conceptos no individuales sino en los diferentes modos de organizar, agrupar y clasificar conceptos y de establecer relaciones entre ellos.² Partiendo de esta idea, en el análisis que planteo de la relación cine y geografía propuse categorías como: lugar de narración, paisaje, locación departamento y locación localidad. Las fuentes utilizadas fueron las películas producidas en el periodo, la revista *Kinetoscopio* y catálogos de los filmes. La información fue registrada en una base de datos en Excel donde consigné diferentes aspectos técnicos y de contenido de las películas. El cine como práctica artística que deviene en una producción de sentido es esencial para entender procesos de apropiación de territorios de una sociedad.

Palabras clave: Cine argumental, Cine documental, Colombia, Geografía, Locaciones, Territorio.

Al considerar el cine como un medio para crear representaciones del mundo es indispensable preguntarse cómo recrea el espacio que nos rodea. Si bien es cierto que el espectador ve, en mayor o menor medida, un espacio geográfico alterado, esta representación contiene un alto grado de impacto en él. Esta ponencia parte de la pregunta por identificar cuáles han sido los espacios físicos de rodaje de las películas colombianas producidas entre 1993 y 2003 en el país.

La geografía define el espacio geográfico o el territorio geográfico como:

Una construcción intelectual particular del geógrafo, que permite dar cuenta, según Ferrer, de ‘ese territorio en un lenguaje científico’. Considerando de esta manera el espacio geográfico, lo diferenciaríamos del término ambiguo de territorio, que por supuesto corre el riesgo de confundirse como el sustento físico, cayendo en su definición como algo al margen de la sociedad; aunque desde luego, existen definiciones más precisas sobre el particular, como la de Geiger en la que precisa que ‘el territorio se refiere a una extensión terrestre delimitada que incluye una relación de poder o posesión por parte de un individuo o grupo social...’.³

¹ Jaime Vásquez, “Geografía y líneas de investigación geográfica”, en *Investigar en ciencias humanas: retos y perspectiva* (Cali: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 2002), 62.

² Stuart Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2010), 448

³ Jaime Vásquez, “Geografía y líneas de investigación geográfica”, en *Investigar en ciencias humanas: retos y perspectiva* (Cali: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 2002), 62.

En los últimos años, el concepto de territorio “se ha impuesto para referirse a las relaciones, tanto simbólicas, como materiales, que una sociedad mantiene con su espacio, concretamente con sus tierras”.⁴ Para entender entonces el cruce entre espacio narrativo, el que maneja el cine, y territorio tomaré como base la definición que de este plantea Stephen Heath. Esto además porque el espacio narrativo de las cintas no es simplemente una realidad teórica y práctica sino un tema político que ofrece diferentes perspectivas sobre los términos existentes de esa realidad.⁵ El espacio narrativo en el cine es el lugar para lo narrado. El espacio construido en las películas es una construcción fílmica de un espacio que toma elementos del espacio real. El espacio narrativo es el espacio representado en la unión de las imágenes. Las películas crean el espacio, toman el lugar como narrativa, y el sujeto también, establecido en la conversión del uno con el otro.⁶

La locación, en cambio, es definida como el lugar de ubicación de los personajes y las acciones. En ocasiones puede tomar parte activa del desarrollo de la historia y convertirse en protagonista. Se pueden seleccionar locaciones existentes, donde se organiza la acción; modificar locaciones reales con el fin de adaptarlas a las necesidades del filme, o construir lugares desde cero en estudio, para dar lugar a un espacio propio ya sea atendiendo o no a las dimensiones reales. Las locaciones pueden ser interiores, lugares cerrados como casas, oficinas, etc., o exteriores que se ubican en lugares abiertos, como campos, calles en ciudades, etc.⁷ Las locaciones y los elementos contenidos en ellas, pueden determinar el modo como interpretamos las acciones y la historia, de ahí la necesidad de analizar qué espacios de nuestra geografía han sido utilizados para este propósito.

En esta investigación la locación está relacionada con la ubicación espacial de los lugares de la misma. Más específicamente con el *territorio* donde se asienta el rodaje de las películas, entendiendo este como una extensión terrestre delimitada que incluye una relación de poder o posesión por parte de un individuo o grupo social.⁸ En este caso, el espacio delimitado es

⁴ Nicolas Ellison, (coor.), *Paisajes, espacios y territorios: reelaboraciones simbólicas y reconstrucciones identitarias en América Latina* (Quito: Aby-Yala, 2009), 15.

⁵ Stephen Heath, “Espacio narrativo”, Presentación: Ana Amado. Traducción: Vanina Leschziner. Versión original: Heath, Stephen, *Questions of cinema*, (Bloomington, Indiana University Press, 1981), 41.

⁶ Heath, “Espacio narrativo”, 23-40.

⁷ Pedro Adrián Zuluaga, ed., *Plan Audiovisual Nacional – PAN. Maletas de películas. Cartilla de conceptos audiovisuales*, (Bogotá, Ministerio de Cultura), 2009, 27.

⁸ Vásquez, “Geografía y líneas de investigación geográfica”, 62.

Colombia.⁹ Uno de los sistemas de representación propuesto por Stuart Hall consiste en conceptos no individuales sino en los diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos y de establecer relaciones entre ellos.¹⁰ Partiendo de esta idea, en el análisis que realicé de la relación cine y geografía propuse categorías como: tipo de lugar de narración, paisaje, locación departamento y locación localidad.

Una mirada a las locaciones del cine colombiano

Entre 1993 y 2003 se produjeron en Colombia 187 largometrajes, de ellos 129 son documentales y 58 argumentales.¹¹ Los espacios y escenarios de rodaje del documental colombiano del periodo de estudio abarcan una cantidad considerable de locaciones de nuestra geografía: de los 32 departamentos que componen el país 25 fueron lugar de rodaje de las historias de no ficción y 16 del argumental.

Las locaciones del cine documental producido en el país entre 1993 y 2003 son las siguientes:

1. Región Andina

Antioquia

- *A la rueda de paz y candela* (José Miguel Restrepo y Ana Victoria Ochoa, 1995): Medellín.
- *El sida puede matar el cuerpo más no el alma* (Juan Fernando Devis Ocampo, 1996): Medellín.
- *Debor Arte siglo XX* (Silvia Amaya, 1997): Envigado y Medellín. Biografía de la pintora Débora Arango.
- *Como poner a actuar pájaros* (Erwin Göggel, Sergio Navarro y Víctor Gaviria, 1998): Medellín.
- *Diario de Medellín* (Catalina Villar, 1998): Medellín.
- *El entable del cine* (Óscar Molina, 1998): Medellín.

⁹ Este estudio no busca desconocer o minimizar la polivalencia que encierra el concepto "territorio" al reducirlo a una sola definición. La producción académica de las ciencias sociales en torno al asunto del territorio es numerosa y compleja, por esta razón esta investigación se limitará a trabajar la relación locación/territorio de la manera antes mencionada.

¹⁰ Stuart Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, (Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010), 448.

¹¹ Esta cifra podría variar porque en la investigación solo contemplé las cintas rodadas en locaciones colombianas o que hicieran referencia a espacios narrativos en Colombia. Además está el asunto del metraje. Algunos catálogos toman como referencia para el corto de 7 minutos a 50 minutos. Mientras que otros lo hacen desde el minuto 7 al minuto 51. En este sentido algunas bases registran películas de 50 minutos de duración como cortometrajes.

- *Buscando a los arrieros* (Jorge Mario Álvarez, 1999)
- *Caicedo o la persistencia del olvido* (Berta Lucía Gutiérrez Gómez y Juan Guillermo Romero Toro, 2002): Caicedo.
- *De(s)amparo: polifonía familiar* (Gustavo Fernández, 2002): Se infiere que el lugar de locación fue Medellín. Otros lugares de filmación fueron: Francia, Suiza y Estados Unidos.
- *El reino encantado* (Ana María Marín y Óscar Molina, 2002): Medellín.
- *Negro profundo, historias de mineros* (Carlos César Arbeláez, 2002): Angelópolis.
- *Zona 2 - Mi 17* (Hemel Atehortúa, 2002): Medellín.
- *Cáceres: tunas, diablos y tamboras* (Carlos Augusto Giraldo Castro, 2003): Cáceres.

Cundinamarca

- *Germán Arciniegas y la historia* (Mady Samper, 1993): Bogotá. Es una entrevista. También aparece con fecha de estreno de 2003.
- *Bogotá en la mira* (Mady Samper, 1994): Bogotá
- *Bogotá ya no es la misma* (Mady Samper y Gloria Stella Pinilla, 1994): Bogotá. Sobre las ciclovías de la capital.
- *El ascensorista* (Jorge Echeverri, 1994): Bogotá. Documental ensayo.
- *La chicha bebida ancestral* (Mady Samper, 1994): Suba. Muestra la historia de la chica y cuenta con la participación de indígenas cunas de Suba.
- *La sala oscura* (Carlos Hernández, 1996): Bogotá. Sobre las salas de cine.
- *Los treinta años de La Candelaria* (Juan Guillermo Isaza, 1997): Bogotá. Historia del teatro La Candelaria.
- *Gaitán si, otro no* (María Valencia Gaitán, 1999). Se infiere que las entrevistas se hicieron en la ciudad de Bogotá. Es un documental con material de archivo. Los créditos no especifican lugares.
- *9 de abril de 1948* (María Valencia Gaitán, 2002): Bogotá. Es un documental con material de archivo que recoge los principales hechos del Bogotazo.¹²
- *Amazonía, cuentos de sabedores Majaño Sayo Dyga (Entre el águila y la anaconda)* (Roberto Triana Arenas, 2002): Bogotá.
- *Fusiles de madera* (Carlos Cárdenas Ángel y Carlos Duarte Torres, 2002): Trabajo

¹² Se conoce como el Bogotazo a los hechos violentos que desencadenó el asesinato del político Jorge Eliécer Gaitán ocurrido el 9 de abril de 1948 en Bogotá.

etnográfico sobre una comunidad del ELN que registra el ingreso de nuevos guerrilleros. El lugar es la Escuela de Instrucción Héroes de Puerto Colombia. No se especifica el lugar por las mismas características del documental. La primera parte fue rodada en Bogotá.

- *Paseo por el jardín del diablo* (Emmanuel Rojas, 2002): Bogotá.
- *Geometría y naturaleza (E. Ramírez Villamizar, vida y obra)* (Roberto Triana Arenas, 2003): Suba y La Vega.

Santander

- *Las mujeres del molino* (Claudia Patricia Bautista Arias, 2002): Montañas (municipio)
- *Memoria, perdón y olvido* (Elvira Beatriz Mejía y Aníbal Gutiérrez, 2002): Barrancabermeja.

Boyacá

- *Iguaque, mito y realidad* (Enrique Maldonado, 1994): Villa de Leyva.

Caldas

- *Manizales del alma, 150* (Jesús Muñoz y Mauricio Mendoza, 1999): Manizales.

Risaralda

- *Cultura cafetera* (Claudia Milena Hernández, 1999)

Documentales que comparten locaciones por departamento en la región andina

- *Colombia Elemental* (El trompo, la arepa y la corbata) (Diego García Moreno, 1995): Rodada en los municipios de Medellín – Antioquia, Sogamoso – Boyacá y Bogotá – Cundinamarca.
- *Infierno inolvidable* (Luis Alfredo Sánchez, 1995): filmada en Manizales – Caldas, Bogotá – Cundinamarca, Coello – Tolima y Buenaventura y Cali en el Valle del Cauca. Otras locaciones fuera de Colombia son París (Francia) y México D.F (México). Documental sobre el escritor Álvaro Mutis. Tiene puesta en escena. El documental recrea también los escenarios donde se desarrolla la obra de Mutis y personajes de su obra literaria como el mítico Maqrol el Gaviero. Los lugares de locación no se especifican en los créditos pero en el documental sí.
- *Barba Jacob, poeta maldito (el hechizado)* (Roberto Triana Arenas y Néstor Amórtégui, 2002): Se infiere que parte de la película fue filmada en Santa Rosas de Osos – Antioquia y en Bogotá – Cundinamarca. Documental con puesta en escena y varios testimonios por lo que se supone en diferentes lugares de Colombia. Los créditos no especifican las locaciones.

2. Región caribe

Bolívar:

- *Obregón siempre Obregón* (Claudio Umaña Ortega y Andrés López, 1993): Cartagena. Hay una entrevista hecha en Cartagena. Es un documental con material de archivo con fotos y videos del artista.
- *Cartagena, la heroica de Indias* (Enrique Cabellos, 1994): Cartagena.
- *La Cartagena de García Márquez* (Marta Yances, 1997): Cartagena
- *Un puente para la danza* (Marta Isabel Hinojosa y Martín Eduardo, 1997): Cartagena.
- *Las musas suben el telón Enrique Grau. Acercamiento a un proceso creativo* (Roberto Triana Arenas, 1999): Cartagena.
- *Totó la Momposina, una voz para Colombia* (Catalina Villar, 1999): Mompox y otros pueblos del caribe.
- *Filigranas de paz para Colombia* (Priscila Padilla, 2002): Mompox.
- *Su majestad el reinado* (Álvaro Perea, 2002): Cartagena.
- *Del Palenque de San Basilio* (Erwin Göggel, 2003): Registra la vida cotidiana en el Palenque. Tiene premios. Tiene puesta en escena.
- *Putchi'pu, pastores de palabras* (Felipe Paz, 2003): Limites Colombia – Venezuela. Registra la vida cotidiana de los indígenas de esa zona.

Córdoba

- *Sinú, tierra de agua* (Fernando Riaño, 2001): Bajo Sinú.
- *Do wabura, Adiós río* (Beatriz Bermúdez, 1996): Tierralta y curso de río Sinú. Documental de testimonio con entrevistas. Trata sobre la construcción de la hidroeléctrica Urrá I y su impacto en el medio ambiente.

Guajira

- *Guajira, el desierto y su gente* (María Pía Quiroga, 2001): Rodada en zonas de presencia indígena Wayuu.
- *Sedientos de sal* (Natalia Iastovsky, 2002)

Magdalena

- *Ciénaga grande* (Carlos Rendón Zipagauta y Jairo Serna Rosales, 1997): Ciénaga Grande.
- *Gabriel García Márquez, La escritura embrujada* (Yves Billon y Mauricio Martínez,

1999): Aracataca y otros lugares. Documental con material de archivo. Muestra diferentes momentos de la vida de Gabriel García Márquez: la entrega del premio nobel, una estancia en Cuba.

Atlántico

- *La bacanería un estilo de vida* (Hugo González, 1999): Barranquilla
- *La Sierra Nevada de Santa Marta es una reserva natural que comparte territorio con los departamentos de César, Guajira y Magdalena. En este espacio fue rodado el documental: Aborigen, los Wiwas* (Daniel Piñacué Achicué, 2002): La comunidad de los Wiwas tiene sus principales asentamientos entre la cuenca media-alta del río Ranchería y el río Cesar y Badillo.

3. Región Pacífica

Valle del Cauca

- *Oh vida* (Gerardo Otero, 1996): Cali.
- *Calicalabozo* (Jorge Navas y Mauricio Vergara, 1997): Cali.
- *La calle es un circo* (Elisa Álvarez, 1999): Cali.
- *Estanislao Zuleta, biografía de un pensador* (Antonio Dorado y Sandra Liliana Escobar, 2000): Documental de entrevistas. Tiene material de archivo. Los créditos no hacen mención de los lugares de las entrevistas pero se puede inferir que la mayoría fueron en Cali.
- *La María: relato de un secuestro* (Andrés Vergara Hurtado, 2000): Cali. Historia del Secuestro de La María.
- *Tiempo de miedo* (Óscar Campo, 2001): Cali.
- *Vía al mar* (Colbert García, 2001): Cali; Buenaventura.
- *Bajo una luna diferente* (Natalia Peña Beltrán, 2002): Centro del departamento.
- *Función de gala* (Pakiko Ordóñez, 2002): Cali.
- *Noticias de guerra en Colombia* (Óscar Campo y Andrés Santacruz, 2002): Cali y Suroccidente del país.
- *Antonio María Valencia, identidad de una nación sin memoria* (Juan Manuel Andrade, 2003). Cali.
- *Circo para todos* (Amanda Rueda y Luis Eduardo Merino Peláez, 2003): Cali.
- *El correr del tiempo* (María Fernanda Luna, 2003): Cali.

- *María I. Urrutia: ciudadana de oro fragmentos de una estrategia* (Ernesto Salmerón, 2003): Cali.
- *Petronio Álvarez “El cuco”* (Jorge Navas, 2003): Buenaventura. Biografía; juglar.
- *Venciendo la gravedad* (Harvy Manuel Muñoz, 2003): Palmira.

Choco

- *La canoa de la vida* (Diego García Moreno, 2001): Frontera entre Colombia y Panamá; Río Atrato.
- *Nunca más* (Fernando Restrepo y Marta Rodríguez, 2001): Cuenca del río Cacarica.
- *Alexis Lozano: madera pa’ rato* (Andrés Felipe Vásquez, 2003): Sin dato. Se infiere que es rodada en el Chocó, lugar de nacimiento y domicilio del cantante Alexis Lozano.
- *Comunidades de paz* (Colbert García, Carolina Barrera y Juana Schlenker, 2003): Urabá.
- *La selva madre del Chocó* (Lillyana Estrada, 2003): Nuquí; Arusí.

Cauca

- *Los hijos del trueno* (Marta Rodríguez y Silva, Lucas, 1999): Tierradentro, municipios de Belalcázar e Inzá.
- *La hoja sagrada* (Marta Rodríguez, 2002): Silvia; Jambaló. Comunidad Guambía.

Nariño

- *Se prendió la fiesta* (Christian Manguel, 2003): Tumaco.

4. Región de Amazonía

Amazonas

- *Nukak Maku: Los últimos nómadas verdes* (Carlos Rendón Zipagauta y Jean Christophe Lamy, 1993).
- *Los hombres del Manguare* (Freddy Gutiérrez Contreras, 1995): Sin registro de lugar específico.
- *Descubriendo el Amazonas* (Luis Eduardo Mejía Duque, 2002): Alto Mesay.
- *Crónica de un baile de muñeco* (Pablo Mora Calderón, 2003): Puerto Córdoba.

Vaupés

- *Masa Moaré, trabajo de gente* (Nohra Rodríguez Jiménez, 2001): Comunidad de San Miguel del río Pirá Paraná. Retrata la cultura de los indígenas Barasanos de la comunidad de San Miguel del río Piraparaná.

5. Región de Orinoquia

- Casanare
- *El mundo es plano* (Carlos Bernal, 1999): Entrevistas en un Hato ganadero del Casanare. Las entrevistas muestran a una artista plástica, un cuentero, un historiador, un ex guerrillero y un músico.

Documentales que comparten regiones:

1. Región Caribe y Andina

- *Diario de viaje* (Santiago Andrés Gómez, 1996): Rodado en Medellín y Yarumal, Antioquia y en Cartagena, Bolívar. Tiene material de archivo. *Roadmovie* en su primera parte.
- *Campo para la mujer* (Mady Samper, 1999): Documental que retrata el trabajo comunitario de mujeres en Córdoba, Huila, Sucre y Tolima.
- *Crónica en la provincia* (Alberto Salcedo Ramos, 1999): filmado en Medellín, Antioquia, Barranquilla - Atlántico, Cartagena - Bolívar, Ibagué - Tolima y Cali - Valle.
- *Mucho gusto* (Luis Ospina, 1997): por las características del documental se infiere que fue rodado en Cundinamarca, Antioquia y la Costa Caribe. Es un ensayo documental. Las entrevistas son en habitaciones o espacios cerrados. Los créditos no ofrecen información sobre los lugares de las entrevistas.
- *Colombia Horizontal (La cama, la hamaca, la estera, la acera y el ataúd)* (Diego García Moreno, 1999): Rodada en Medellín - Antioquia, en el Resguardo Zenú de Tuchún - Córdoba, en Bogotá - Cundinamarca y en el Clan Ipuana de Jepirra, Cabo de la Vela - Guajira.

2. Región Caribe y Pacífica

- *Expedición a la diversidad* (Fernando Riaño, 2000): Guajira parte alta del departamento y Chocó.

3. Región Caribe, Orinoquia y Amazonía

- *El silencio roto* (Felipe Paz, 2001): Filmado en los municipios de Carmen de Bolívar - Bolívar, Doncello - Caquetá y Mesetas - Meta. La introducción de la cinta dice: "Este documental narra historias cotidianas de tres regiones del país donde el conflicto armado es particularmente intenso". La introducción de la película ubica con mapas los departamentos donde se desarrollan las historias.

4. Región Andina y Orinoquia

- *Memoria de los silenciados: El baile rojo* (Yezid Campos Zornosa, 2003): Medellín Antioquia, Bogotá – Cundinamarca y el Meta, sin especificar municipios. Los créditos no especifican las ciudades de las entrevistas. Pero el material de archivo muestra lugares como Segovia (Antioquia); Bogotá (Cundinamarca); y Meta. Otros lugares de las entrevistas son Suiza, Suecia y España.

5. Región Orinoquia y Amazonia

- *La vida vive* (Alexandra Cardona Restrepo, 2002): Zona de distención.

Las locaciones de los argumentales discriminadas por las regiones del país, para las que se tienen datos son:

1. Región Andina

Cundinamarca

- *La estrategia del Caracol* (Sergio Cabrera, 1993): Bogotá.
- *Nieve tropical* (Ciro Durán y Jack Nessim, 1993): Bogotá. Otra locación es Ciudad de Nueva York, Estado de Nueva York - Estados Unidos.
- *La gente de la universal* (Felipe Aljure y Guillermo Calle, 1994): Bogotá.
- *La mujer del piso alto* (Ricardo Coral Dorado, 1996): Bogotá.
- *La nave de los sueños* (Ciro Durán, 1996): esta película desarrolla la mayoría de su trama en una locación interior ubicada en un galpón de la zona industrial de Bogotá, la película cuenta la aventura de seis latinoamericanos en su afán por llegar a Nueva York de contrabando a bordo de un buque de carga. El filme sumerge al espectador durante 90 minutos en la bodega del barco. La locación fuera de Colombia es Stuted Island, Nueva York (Estados Unidos).
- *Posición viciada* (Ricardo Coral Dorado, 1998): La trama se desarrolla en una sola locación en el camerino de un equipo de fútbol pero pude establecer que es en Bogotá en el estadio Metropolitano de Techo.
- *Todo está oscuro* (Ana Díez, 1998): Bogotá.¹³
- *Directo Chapinero* (Carlos Mario Urrea, 1999) filmada en La Palma y Bogotá.

¹³ Esta película es una Coproducción entre Colombia, Cuba, España y Grecia. Figura con nacionalidad española en algunas bases de datos. Proimagenes la señala como colombiana a pesar de su elenco mayoritariamente español incluyendo la dirección.

- *Diástole y sístole* (Harold Trompetero, 2000): Bogotá.
- *En mi reloj siempre son las 5 y las 15 o rock a la carrera* (María Amaral, 2000): Bogotá.
- *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral Dorado, 2000): Bogotá.
- *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000): Bogotá.
- *Bogotá 2016*. Es una película compuesta por tres historias: *La venus virtual* dirigida por Ricardo Guerra y Jaime Sánchez; *Zapping* Alessandro Basile; y *¿Quién paga el pato?* de Pablo Mora. La película fue rodada en Bogotá y está ambientada en un futuro distópico.¹⁴
- *Desasosiego* (Guillermo Álvarez, 2001): esta película se infiere que fue rodada en Bogotá.
- *El intruso* (Guillermo Álvarez, 2001): esta película se infiere que fue rodada en Cundinamarca. La historia se desarrolla en Pueblotrande, un pueblo ficticio pero cercano a Bogotá por lo que se puede apreciar en la película.
- *La pena máxima* (Jorge Echeverri, 2001): Bogotá.
- *After party, the movie* (Julio César Luna, 2002): Bogotá.
- *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002): Bogotá.
- *El carro* (Luis Orjuela, 2003): Bogotá.
- *Hábitos sucios* (Carlos Palau, 2003): Bogotá.

Antioquia

- *La deuda o la insólita y no menos asombrosa resurrección y segunda muerte de Alí Ibrahim María de los Altos Pozos y Resuello, llamado el Turco* (José Manuel Álvarez, 1997): Santa fe de Antioquia.
- *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998): Medellín.
- *La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000): Medellín.

Boyacá

- *Cenizas de amor* (Pablo Mora, 1994): Ventaquemada y Turmequé.
- *El alma del maíz* (Patricia Restrepo, Teresa Saldarriaga y Rodrigo Ospina, 1995): rodada en Villa de Leyva, Chiquizá, Tunja, Duitama y Guateque. Es una historia ambientada en la Colonia.

¹⁴ El tiempo distópico se refiere a la construcción de visiones imperfectas del futuro. Para ampliar el tema recomiendo la lectura de la edición número 108 de la revista *Kinetoscopio* dedicada a este tópico, publicación del Centro Colombo Americano de Medellín.

Santander

- *Amores ilícitos* (Heriberto Fiorillo, 1995): filmada en Barichara. Reconstrucción histórica ambientada en la Colonia. El espacio narrativo de la película es en Antioquia pero se filmó en Barichara.
- *Bituima 1780* (Luis Alberto Restrepo, 1995): rodada en Cabrera, San Gil y Barichara. Película ambientada en el periodo colonial. Fue un largometraje para televisión.

Tolima

- *Los niños invisibles* (Lisandro Duque, 2001): rodada en Ambalema.
- *Argumentales que comparten locaciones por departamento en la región Andina*
- *Águilas no cazan moscas* (Sergio Cabrera, 1994): Bogotá, Cundinamarca y Barichara, Santander.
- *Edipo Alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996): rodada en Salamina, Caldas y Bogotá, Cundinamarca.
- *Soplo de vida* (Luis Ospina, 2000): rodada en Bogotá, Cundinamarca y Honda, Tolima. La película tiene imágenes de archivo de Armero, lugar de una la tragedia ocasionada por la erupción del volcán Nevado del Ruiz en 1985.
- *Kalibre 35* (Raúl García, 2001): rodada en Bogotá, Cundinamarca y Villa de Leyva Boyacá.
- *Te busco* (Ricardo Coral Dorado, 2002): rodada en Bogotá y Melgar, Tolima.
- *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003): rodada en Bogotá y en Tolima en el municipio San Bernardo, vereda La Tebaida.

2. Región Caribe

Barranquilla

- *El último carnaval: Una historia verdadera* (Ernesto McCausland, 1997): Barranquilla.
- *Argumental que comparten locaciones por departamento en la región Caribe*
- *Siniestro* (Ernesto McCausland, 2001): rodada en ambientes rurales y urbanos comparte locaciones en los departamentos del Atlántico, La Guajira, Magdalena y Sucre.
- *Sierra Nevada de Santa Marta*
- *Amanecer de dos soles* (Manuel José Quinto, 1997): esta película rodada en la Sierra Nevada de Santa Marta cuenta la historia de amor entre dos indígenas en un entorno marcado por la diversidad natural.

3. Región Pacífica

Valle del Cauca

- *Un ángel del pantano* (Óscar Campo y Olga Gutiérrez, 1997): filmada en Cali.
- *Con los ojos del recuerdo* (Bernardo Díaz, 1998): rodada en Tuluá. Es una cinta ambientada en los años setenta.
- *El sobre verde* (Luis Felipe Cardona y Libardo Jiménez, 1999): rodada en Buenaventura y Cali.

Cauca

- *Anduriña* (Gustavo Medina, 1995): rodada en Santander de Quilichao.
- *Cinema S.O.S.* (Gustavo Medina, 2000): filmada en Santander de Quilichao.

Argumentales que comparten locación entre regiones

1. Región Andina y Orinoco.

- *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998): Bogotá, Cundinamarca y Meta. La locación en este último departamento no está especificada en los créditos.

2. Región Andina y Pacífica

- *Terminal* (Jorge Echeverri, 2001): es una película que comparte locaciones en tres departamentos Apartadó -Antioquia-, Utría, Chocó y Bogotá, Cundinamarca.

3. Región Andina y Caribe

- *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002): esta cinta comparte locaciones en tres departamentos: Magangué y Mompox en el departamento de Bolívar, Santa Marta en Magdalena, esto para la región caribe y Bogotá en Cundinamarca

La región Andina, Caribe y Pacífica lideran las zonas con mayor número de rodajes en sus paisajes. Las capitales de los departamentos más influyentes del país son a su vez los lugares preferidos para el escenario de las películas. Tanto para el documental como para el argumental sobresalen ciudades como Bogotá, Medellín y Cali. En este sentido, la centralización de la realización audiovisual no solo es evidente en la preparación de los audiovisuales sino también en los rodajes. Una preparación entendida en términos de preproducción, producción y posproducción: construcción y desarrollo de la idea, personal técnico, logística y rodaje.

Indagar sobre los lugares de locación del cine nacional permite preguntarse cosas como: qué influye en la selección de una locación: el espacio narrativo que plantea la historia, asuntos logísticos o financieros o una centralización de la cultura. La revisión de las locaciones de las películas del país permite hacer otras asociaciones con las variables que confluyen en la producción de una cinta: relación con el espacio narrativo; relación con el debate sobre la existencia o no de *cines nacionales* en cinematografías particulares como la de Colombia que no hace parte de las grandes industrias internacionales ni tradicionales; la economía versus las locaciones y cómo cambian la dinámica de estos lugares. Hablar o pensar sobre las locaciones del cine colombiano es introducir un nuevo tema en la historiografía del cine colombiano.

Una aproximación sobre las relaciones entre cine y espacio geográfico permitirá identificar una serie de rasgos y tendencias que servirán como base de futuras investigaciones en el campo de los estudios visuales y la geografía cultural, que respondan a fenómenos particulares de nuestro cine, como cuál es el impacto del cine en la formación del imaginario geográfico colectivo y qué tratamiento le da el cine colombiano al espacio geográfico que retrata en sus historias ya sea que correspondan o no a espacios narrativos identificables con Colombia o no.

Finalmente me gustaría terminar esta reflexión sobre cine y espacio geográfico señalando la validez de las preguntas por la relación de cualquier práctica artística con el espacio físico que nos rodea y del que hacemos parte activa. Válidas en el sentido que intentan responder a cuestiones importantes en la historia de Colombia como es el tema de la tierra. Una variable que ha marcado el desarrollo histórico, social, económico y cultural del país desde su génesis. Durante los años de conflicto los cambios en la configuración geoespacial del país no pueden dissociarse del abandono y el despojo de tierras que han acompañado la disputa territorial, sus consecuencias en la sociedad no solo en lo material sino en lo cultural y social. El cine es una muestra evidente de los significados sociales que puede tener el espacio geográfico para una sociedad.

Para una georeferenciación de los lugares utilizados como locaciones del cine colombiano ver los anexos no. 1 y no. 2.

Fuentes y bibliografía

Filmografía

Largometrajes colombianos de ficción y documental producidos entre 1993 y 2003.

Publicación periódica

Kinetoscopio, Medellín, 1993 - 2003

Bibliografía

Ellison, Nicolas (coor.), *Paisajes, espacios y territorios: reelaboraciones simbólicas y reconstrucciones identitarias en América Latina*, Quito: Abya-Yala, 2009.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Carteles de largometrajes colombianos en cine 1925-2012*, Bogotá: Proimagenes Colombia, 2012.

Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

Heath, Stephen, "Espacio narrativo", Presentación: Ana Amado. Traducción: Vanina Leschziner. Versión original: Heath, Stephen, *Questions of cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Higson, Andrew, "La limitante imaginación del cine nacional", *Criterios*, no. 59, (2014): 995-1010.

Ministerio de Cultura – Dirección de Cinematografía. *Colombia de película. Nuestro cine para todos. Cartilla de Historia de Cine Colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013.

Ministerio de Cultura. *Ruta de apreciación cinematográfica*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2008.

Patiño Ospina, Sandra Carolina. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de cine y televisión, 2009.

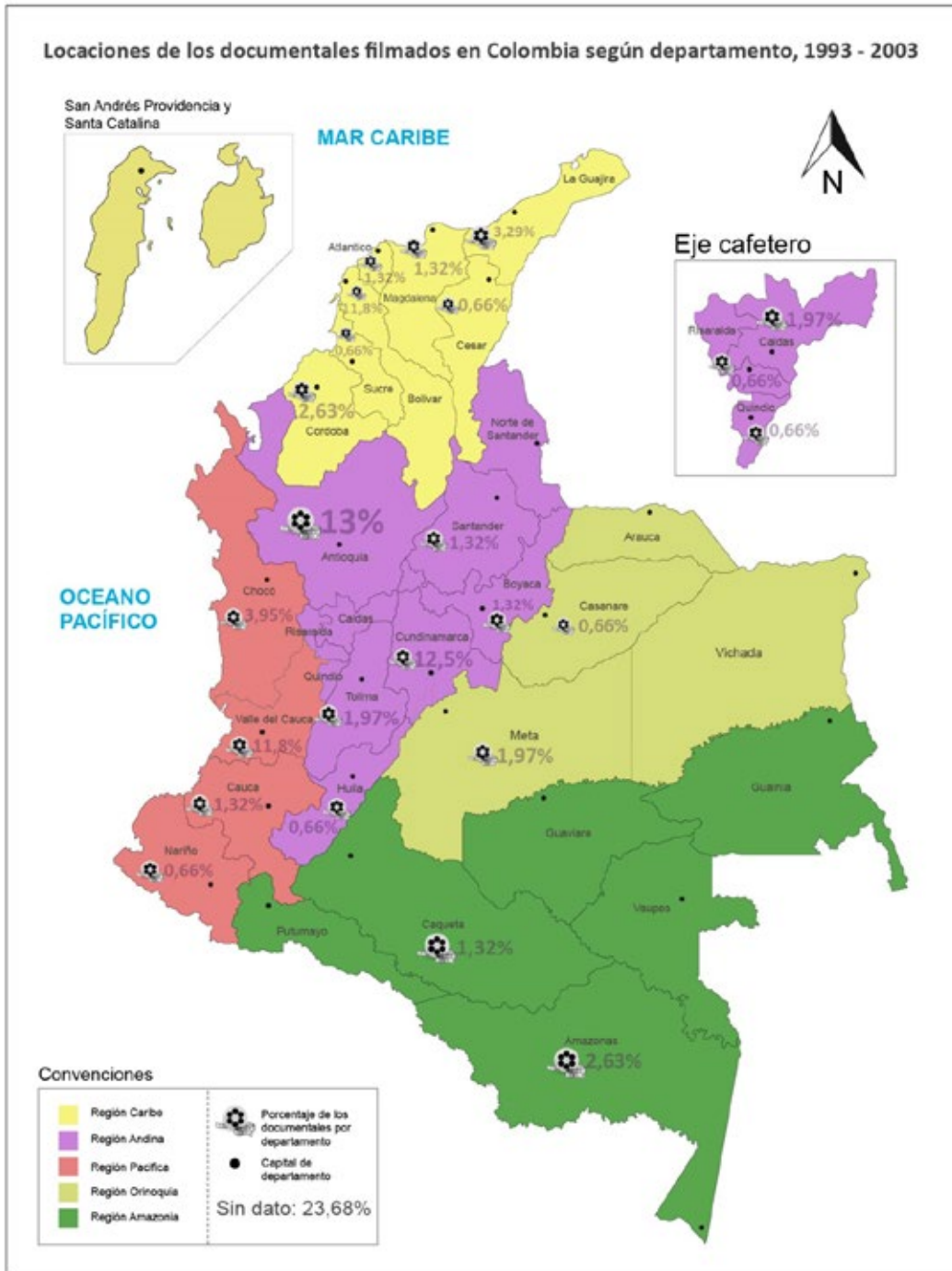
Sorlin, Pierre, "¿Existen los cines nacionales?", *Secuencias*, no. 7, (1997), 33-40.

Vásquez Sánchez, Jaime, "Geografía y líneas de investigación geográfica", en *Investigar en ciencias humanas: retos y perspectiva*. Cali: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 2002, 55-74.

Zuluaga, Pedro Adrián, ed., *Plan Audiovisual Nacional – PAN. Maletas de películas. Cartilla de conceptos audiovisuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009.

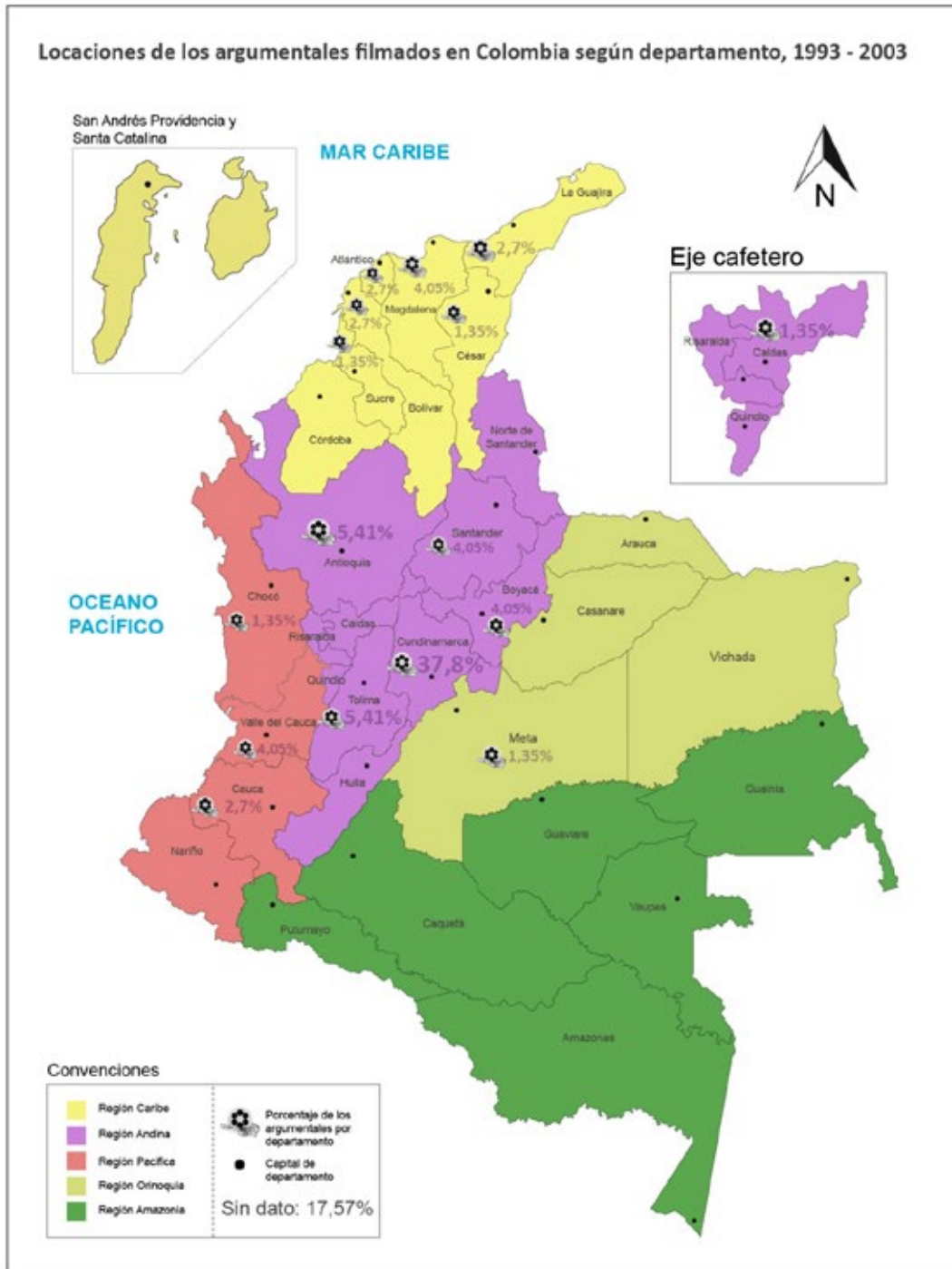
Zuluaga, Pedro Adrián. ¡Acción! Cine en Colombia. Bogotá: Museo Nacional, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Ministerio de Cultura, 2007.

Anexo No. 1

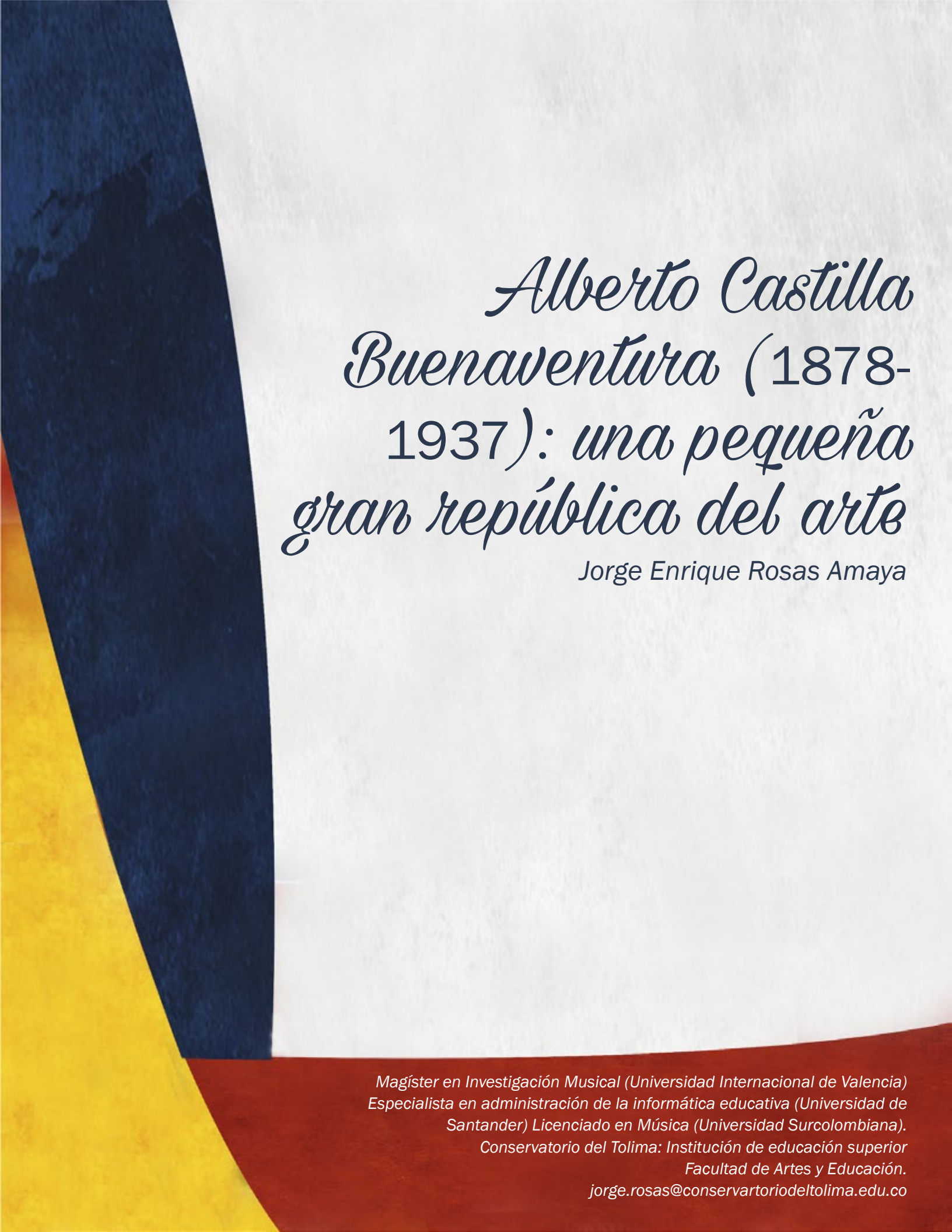


Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos "Cine y espacio geográfico en Colombia, 1993 a 2003".

Anexo no. 2



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos "Cine y espacio geográfico en Colombia, 1993 a 2003".



*Alberto Castilla
Buenaventura (1878-
1937): una pequeña
gran república del arte*

Jorge Enrique Rosas Amaya

*Magíster en Investigación Musical (Universidad Internacional de Valencia)
Especialista en administración de la informática educativa (Universidad de
Santander) Licenciado en Música (Universidad Surcolombiana).
Conservatorio del Tolima: Institución de educación superior
Facultad de Artes y Educación.
jorge.rosas@conservatoriodeltolima.edu.co*

Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937): una pequeña gran república del arte

Jorge Enrique Rosas Amaya

Magíster en Investigación Musical (Universidad Internacional de Valencia) Especialista en administración de la informática educativa (Universidad de Santander) Licenciado en Música (Universidad Surcolombiana). Conservatorio del Tolima: Institución de educación superior - Facultad de Artes y Educación. jorge.rosas@conservatoriodeltolima.edu.co

Resumen

Alberto Castilla Buenaventura (1878- 1937) representa una de las expresiones mas visibles, de la memoria colectiva e identidad artística del pueblo Colombiano, quien en calidad de músico, diseño el sueño de crear en la ciudad de Ibagué “Una pequeña gran republica del Arte”. Para tal fin, proyecto diversas estrategias relacionadas con la transmisión de mensajes culturales, a través de hechos históricos como testimonio. Favoreciendo bienes materiales y patrimoniales, con el objetivo de transformar un entorno caracterizado por realidades políticas, sociales, culturales y económicas, durante el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde el arte fue la principal herramienta para enfrentar una etapa de posconflicto en el departamento del Tolima. A partir del hallazgo de fuentes documentales

escritas, iconográficas y fotográficas; se pretende señalar las subestructuras abordadas por el maestro Castilla, que sirvieron como herramienta para formar de Ibagué, un epicentro social y cultural de la época. Como evidencias, destacamos hechos patrimoniales e históricos que son parte de la transmisión de la reminiscencia colectiva, evidente por toda la ciudad. Este trabajo de investigación inicia con una aproximación bibliográfica, seguidamente por una breve reseña histórica de Ibagué, posteriormente se divide en capítulos que se relacionan entre sí, los que abordan diferentes facetas, clasificadas en ejes temáticos como: antecedentes políticos, arquitectónicos y culturales. Para concluir en un capítulo final que presenta la obra musical y artística del Maestro Castilla, como un personaje influyente en el patrimonio cultural Colombiano revelando la creación de una pequeña gran república del arte.

Palabras clave: Castilla, Memoria colectiva, Posconflicto, Fuentes, Patrimonio, Arte

1. Objetivo de estudio

El objetivo principal de este trabajo de investigación, es indicar antecedentes históricos que cumplan la función social de construir una identidad colectiva, equivalente en la ciudad de Ibagué como una pequeña gran república del arte, concebida desde la labor patrimonial realizada por el maestro Alberto Castilla Buenaventura. Para tal fin se refrendan fuentes documentales divididas en diferentes enfoques, que abarcan antecedentes políticos, sociales y culturales, formando la consonancia patrimonial de su obra.

Como objetivos secundarios podemos mencionar:

- Reconstruir el contexto histórico de la creación de la pequeña gran república del arte.
- Determinar las características estilísticas del corpus musical de Alberto Castilla Buenaventura.
- Recopilar el patrimonio cultural producido por Alberto Castilla Buenaventura.
- Identificar las diferentes estructuras arquitectónicas promovidas por Alberto Castilla Buenaventura.

3. Justificación del tema

Se considera que la forma más pertinente de “ponderar” y “concebir” la historia es desde el contexto y espacio que poblamos (Carbonarri,2010), en este sentido, diversos factores intervienen en la construcción de la memoria colectiva de una determina región. La historia cultural de una ciudad se enlaza con la morfología de ella, la que hace referencia a la forma y distribución en los espacios urbanos alrededor de ella, al uso intensivo del suelo, a los edificios colectivos, a la infraestructura de comunicaciones, entre otras. La ciudad es el elemento articulador más importante de las sociedades humanas (espacio, relaciones e intercambios) (Anzano,2010). Allí emerge el ADN social, político y cultural de los seres humanos y de su interacción con los demás, brotan los caracteres individuales y colectivos que diseñan las tipologías morales de una determinada población.

Ibagué capital del departamento del Tolima, ubicada a unos doscientos kilómetros de distancia aproximadamente de Bogotá, ciudad capital de Colombia, en su recorrido histórico relata una fase de crecimiento cultural sin igual. A principios del siglo XX florece un sueño encarnado en la persona de Alberto Castilla Buenaventura, en convertir una pequeña ciudad, que era hasta entonces núcleo de crisis social y económica de la época, en una gran metrópolis del arte en Colombia. Este trabajo de investigación es fruto de la admiración visible por mas de ciento once años de historia (1906-2017), contemplados en escenarios arquitectónicos, pinturas, esculturas, edificios, sala de conciertos, entre otros, que relatan un cambio acontecido dentro de la ciudad, dando como resultado una transformación en el estilo de vida sus habitantes. Este documento se escribe con la finalidad de documentar los orígenes del movimiento social y cultural presidido por el maestro Castilla, abandonado del arte en Colombia que obtuvo efectos significativos, como por ejemplo la creación de uno de los mas importantes conservatorios de Música de Latinoamérica “*el Conservatorio del Tolima*” que en la actualidad funciona como colegio, escuela de Música y Facultad de Artes y educación.

El aporte teórico-practico de este documento se centra en la recopilación de datos históricos, por medio de un escrito académico organizado, que reúna información importante y relevante en la línea del tiempo de Ibagué, como ciudad proyectada a un futuro próximo donde es el arte un elemento regenerador de fibras sociales.

Este trabajo de investigación beneficia a docentes, investigadores y estudiante interesados en el análisis de la historia musical de la ciudad de Ibagué y de Colombia, escrita desde la perspectiva artística y descrita a través de la vida y obra del maestro Castilla. También favorece a la memoria documental de la ciudad de Ibagué, como un texto de consulta e investigación.

4. Alberto castilla buenaventura (1878- 1937) una aproximación bibliográfica

Alberto Castilla Buenaventura nació el 9 de abril de 1878 en la ciudad de Bogotá capital de Colombia, hijo de Clodomiro Castilla Baena¹ su padre fue procedente del departamento de Antioquia y de padres Tolimenses, abogado de profesión, literato, periodista, magistrado del tribunal, diputado de la asamblea y poeta, se destaca su labor como periodista participando en diversos escritos publicados en la época. De su padre el maestro Castilla heredo su perfil profesional y esa inclinación hacia el arte. Su madre Mercedes Buenaventura Galindo, prima hermana de Juan Napomuceno Buenaventura, quien fue padre de Leonor Buenaventura de Valencia² compositora Tolimense conocida como “*la novia de Ibagué*”.

Alberto Castilla mayor de dos hermanos, Francisco y Jorge, en su hogar convivían la cultura, el arte, la literatura y la política, fruto de la formación académica y cultural de sus padres, influencia determinante en el desarrollo de su vida personal y profesional. Las raíces familiares del maestro Castilla, tenían sus orígenes en el departamento del Tolima, la descendencia paterna y materna eran oriundos de este región Colombiana, razón por la cual encontramos su arraigo profundo por este territorio (Perdomo 1975).

Inicia su educación musical a temprana edad interpretando como instrumento principal el tiple³ y posteriormente el piano, formación impartida en el seno de su hogar por sus progenitores (Villegas 1962). Desde el año 1884 hasta 1892 realiza sus estudios de primaria y bachillerato en el colegio Araujo de la ciudad de Bogotá, obteniendo su grado de bachiller a los catorce años de edad, ese mismo año ingresa a la escuela de Ingenieros de Bogotá, retirándose al poco tiempo, por seguir el sueño de dedicarse al arte. En el año de 1893 viaja a Europa, específicamente a Italia, influenciado por el texto *Voyage en Italie* escrito por el filósofo e historiador Hippolyte Taine⁴ dispuesto a aprender de la mano de los mejores artistas del momento, destrezas y estilos propios del viejo continente (Pardo 1997).

Al regresar a Colombia en el año de 1898, ingresa a estudiar a la Academia Nacional de

¹ Nacido el 20 agosto 1840 en Medellín, Antioquia, Colombia fallecido el 13 agosto 1906 en Medellín Abogado, poeta, escritor.

² (1914-2007),La llamada “novia de Ibagué”, doña Leonor Buenaventura de Valencia, fue una de las compositoras más afamadas del país. Autora de villancicos, misas, bambucos, pasillos, zarzuelas para niños, canciones infantiles y boleros. Su composición musical más conocida es *Ibaguereña*, dedicada a su hermana, quien falleció a los 20 años de edad. Doña Leonor nació en Ibagué.

³ Guillermo Abadía Morales adelanta en 1973 la hipótesis de que el tiple es una adaptación colombo - venezolana de la guitarra hispano - morisca, a partir de tres alternativas.

⁴ Taine, H. A. (1876). *Voyage en Italie*. Hachette

Música⁵, fue discípulo del Maestro Julio Quevedo Arévalo (1880 – 1942) con quien estudio armonía, piano, solfeo y instrumentos de cuerda. En eso mismo año mueren sus padres. En 1899 da inicio la guerra de los mil días (1899-1902) , motivo por el cual todas las instituciones publicas del país cesan actividades y cierran sus puertas. Viaja al departamento del Tolima y al mando del General José Joaquín Caicedo Rocha milita las fuerzas liberales Colombianas, durante dicha confrontación bélica, recibe una derrota rotunda por parte del frente conservador (Caballero 1980). Una vez finalizada la guerra el Maestro Castilla decide radicarse en este departamento ubicado al sur de Colombia, cuya capital es Ibagué. Desde el año 1902 hasta el jueves 10 de junio de 1937 fecha de su fallecimiento, Alberto Castilla Buenaventura vivo en la ciudad de Ibagué donde inicia el sueño de crear “Una pequeña gran republica del arte”. El maestro Castilla es reconocido ampliamente como un personaje “Polifacético” por sus diversas actividades como: Periodista, Ingeniero civil, Poeta, Historiador, Matemático, Docente, Político, músico y compositor.

3. Una pequeña gran república del arte

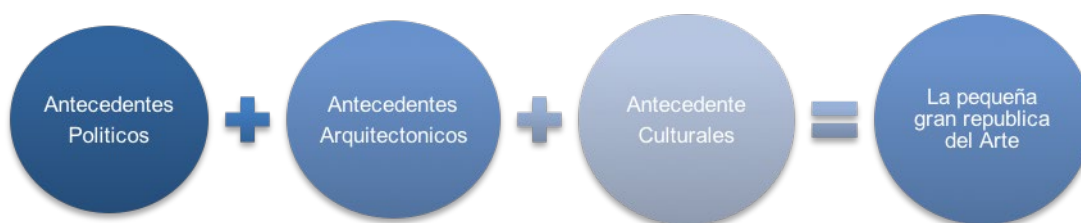
Este termino “Una pequeña gran republica del arte” fue acuñado por primera vez por el maestro Castilla, en una carta escrita el dieciséis de septiembre de 1935 al Director Nacional de Bellas Artes mientras organizaba para enero del siguiente año el primer congreso Nacional de Música.

“Un centro cultural, pedagógico, educativo, amplio y democrático, abierto a todas las urgencias espirituales, cualquiera que sea la mente en que residan y lugar cuyo ambiente artístico sea tan grato y sutil que nadie puede dejar de respirarlo. Porque es mi anhelo que el conservatorio llegue a ser – y en esa aspiración se me asocia el gobierno del Tolima y la ciudad de Ibagué- una pequeña gran republica del Arte”. (Pardo, 1997, p. 145)

Este lema que abarca la intención de convertir a la ciudad de Ibagué (1550), en un epicentro cultural y artístico de la época. Para lograr tal sueño, fue necesario enfrentar un sin numero de aciertos y desaciertos, llevándolo a desarrollar el papel de gestor cultural, con el objetivo de intervenir dentro del sector publico, para permitir el fácil acceso de la sociedad, a manifestaciones artísticas y culturales, mitigando las consecuencias del conflicto armado por medio

⁵ El Conservatorio Nacional de Música actual nació como Academia Nacional de Música en 1882 como parte de la instalación del proyecto de ‘Regeneración’ de Rafael Núñez

del arte. Cabe resaltar que a pesar de la formación netamente musical, sus capacidades políticas, literarias, arquitectónicas entre otras, sirvieron como estandarte para incursionar en diversos aspectos de la sociedad Ibaguereña, rediseñando la estructura de una ciudad, fruto de esta iniciativa, establece la sociedad de embellecimiento de Ibagué (1905)⁶ quien logro sus primeros fondos con la “*veladas lirico literarias*” con el objetivo de crear espacios culturales de sano esparcimiento y a su vez recolectar ingresos económicos. A continuación se hace referencia de las principales antecedentes hallados por esta investigación para hacer posible la creación de la pequeña gran republica del Arte:



3.1 ANTECEDENTES POLÍTICOS

3.1.1 Militante en la guerra de los mil días

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se vivió en territorio colombiano un periodo de transición, que llevaría una serie de contradicciones entre los partidos políticos homogéneos (partido liberal y partido conservador). El conflicto político colombiano trasciende la mera disputa entre la misma elite dominante por el aparato estatal y su estructura burocrática, ya que además incluye grupos políticos que han defendido diferentes sectores económicos que comienzan a incursionar en el mercado mundial. El auge de la economía cafetera estuvo estrechamente relacionado con la crisis política y económica de Colombia en 1899. La caída de los precios internacionales del café produjo una reducción drástica en los ingresos de aduana lo que propició una enorme crisis fiscal, que se vio agravada por la incapacidad del gobierno de los conservadores nacionalistas de proponer alternativas de política económica que pudieran atenuar los malos resultados económicos (Bergquist 1981) Los liberales comenzaron una campaña contra las políticas de la regeneración conservadora sumadas a las presiones ejercidas por los comerciantes. La de Guerra de los mil días inicio el 17 de oc-

⁶ La sociedad de embellecimiento y ornato, fue creada el 16 de julio de 1905, con la intención de recoger fondos con fines cívicos.

tubre de 1889 y finalizó el 21 de noviembre de 1902, la cual tuvo como resultado, el triunfo del partido Conservador y una profunda crisis económica en todo el país. Aunque esta guerra se conoció como la de los mil días, en realidad duró poco más de 1.100 días, prevalecieron los combates intensos y cruentos como la batalla de Peralonso, y la de Palonegro donde la muerte recorrió todo el territorio Nacional.

El departamento del Tolima fue centro de epicentro de diversas pugnas militares, donde el maestro Alberto Castilla se incorpora a los frentes de guerra del general José Joaquín Caicedo Rocha, quien dirigía las fuerzas armadas revolucionarias liberales del departamento del Tolima. Allí, Castilla buscó defender sus ideales como liberal radical, combatiendo al lado de Tulio Varón por un período de dos años. Durante este tiempo, Castilla logró algunos ascensos como militante, pero pese a todos los esfuerzos hechos para conseguir la victoria tuvo que soportar la amargura de la derrota de esta causa libertaria (Perdomo, 1980).

3.1.2 La pequeña gran República de la política

La mayor inspiración e influencia política proviene de su padre, Clodomiro Castilla (1840-1898) Abogado de profesión, quien ejerció la carrera judicial, ocupando cargos como magistrado de el Tribunal Supremo del Tolima, asamblea departamental del Tolima y Cundinamarca, senador de Antioquia. El ejercicio de la política siempre estuvo presente en su vida, razón por la cual dentro de sus estrategias para la creación de la pequeña gran República del arte, su ingreso a la política a nivel regional y nacional tuvo gran relevancia, ocupando distintos cargos directivos y políticos desde donde aseguraban el apoyo político y económico para sus diferentes proyectos, de una ciudad que se debatía entre la cultura y el olvido de la guerra. Dentro los cargos políticos más destacados podemos mencionar:

Tabla 1: Cargos políticos ocupados por Alberto Castilla

Miembro de la sociedad de Embellecimiento (1905)
Director de la Escuela orquesta (1906)
Director del Conservatorio del Tolima (1909)
Junta de solemnizacion del centenario de la Independencia nacional.(1910)
Director banda militar musical de Ibagué (1910)
Fundador y miembro del “el circulo” centro social (1912)
Secretario de Hacienda (1913)
Representante a la cámara (1915)
Representante al congreso (1918)
Diputado a la asamblea del Tolima (1920)
Director de periódico El cronista (1921)
Secretario de gobierno (1931)

3.2 ANTECEDENTES ARQUITECTÓNICOS

Desde que termino sus estudios escolares, el maestro Castilla sintió gran interés por los temas de arquitectura e ingeniería, matriculándose en la Escuela de Ingeniería de Bogotá (nunca se graduo); en su paso por este claustro educativo, adquirió conocimientos básicos de esta disciplina, que más adelante pondría en práctica para la construcción no solo académica, sino iconográfica en diversos lugares a nivel regional y nacional. A lo largo y ancho del territorio Colombiano se encuentran diferentes obras arquitectónicas, que contaron con la participación como ingeniero del maestro Castilla, podemos destacar las obras realizadas en el ferrocarril del Pacifico, que permitirían la comunicación comercial entre el Mar pacifico Colombiano con el interior, por medio del trazado de las líneas férreas, facilitando la exportación e importación el comercio con el puerto de Buenaventura con el resto del mundo.

A nivel regional sobresale su trabajo, en el diseño de varias carreteras que conectan entre si al Departamento del Tolima con su ciudad capital, trayendo avance y prosperidad, a municipios anteriormente limitados por dificultades de acceso; de igual forma se tienen fuentes documentales, que corroboran la construcción varios puentes y edificios iconográficos atribuidos al Maestro Castilla. Por otro lado, Con Martín Restrepo y Joaquín Castilla trazó Alberto Castilla el primer acueducto de Ibagué que iba de la pila de la Plaza de Bolívar a la casa donde vivió y murió en la carretera Cuarta entre calles 10 y 11. Casa de Emma Castilla de Melo, hija de Joaquín y prima de Alberto Castilla (Melo 2007). También se la atribuye la realización del primer plano de la ciudad que identifica la importancia de su labor como Ingeniero.

3.2.1 La pequeña gran Republica de la Arquitectura

- Edificio Conservatorio del Tolima y Sala de Conciertos Alberto Castilla:

En la antigua casona que servía como edificio de administración pública de la ciudad de Ibagué, se instala por primera vez el conservatorio del Tolima, ubicado en la carrera primera con calle novena, el sitio es un espacio en el centro de la ciudad de hermosas proporciones, adornado con una fuente central y dos pisos sostenido con columnas en madera, su estilo arquitectónico es republicano y representa una de las edificaciones más emblemáticas de la ciudad (Silva, 1990).

En el año de 1932, el sueño de construir un recinto apropiado para los conciertos que ofrecía el Conservatorio del Tolima, y en su calidad de Secretario de Hacienda de Ibagué, el Maestro Castilla da inicio a la gestión para su construcción, la cual llevo inicialmente el nombre de sala Beethoven en honor al famoso compositor alemán, del aquí allí aun reposa un Busto en bronce. La obra fue financiada una parte por el gobierno departamental y por el dinero del sueldo donado por trece meses de su cargo como director del maestro Castilla. Al interior de la sala se encuentran dieciséis retratos en forma de medallón, pintados en óleo por el pintor Domingo Moreno (1882- 1948)⁷, representando los principales exponentes de la historia de la música, con arquitectura Neo clásica francesa que resaltan las decoraciones en yeso y los apliques que dan realce a las tonalidades, el auditorio cuenta con capacidad de cuatrocientos espectadores. Los detalles que propusieron en su época el arquitecto Helí Moreno Otero, el escultor Félix María Otálora, y el ingeniero Alfonso Pulcio, el maestro Castilla fue quien elabora los planos de la sala. Esta sala fue inaugurada en Octubre de 1934, catalogada como una de las mejores salas de concierto en Latinoamérica. Después de la muerte del Maestro Castilla, el nombre de sala cambia para dar tributo a su creador y gestor.

En 1994 se declara el edificio del Conservatorio como Monumento Nacional, mediante la Ley 112 y dos años más tarde se hace la declaratoria de la Sala Alberto Castilla. Esta sala fue restaurada por el Ministerio de Cultura y reinaugurada en abril del año 2000. Es considerada como uno de los recintos con mejor acústica en la región, pues su sede principal es la encargada de los concursos de coros polifónicos y de la orquesta sinfónica del Conservatorio. Entre el 11 y 12 de octubre se realizaron dos conciertos de inauguración de la sala Alberto Castilla, el repertorio interpretado por parte de la orquesta de docentes y alumnos del conservatorio, incluía dentro del repertorio música de Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Quevedo, Verdi, Schubert, Mozart, entre otros, hecho sin precedentes en la urbe Ibaguereña.

⁷ Moreno Otero fue miembro de número de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, galardón más que sobresaliente en un país donde por aquellas épocas eran tan exigentes en cuestiones de arte

- Primer Plano de la Ciudad de Ibagué

En la historia de las transformaciones territoriales, la imagen como documento, nos habla de la ciudad en distintas épocas; el plano por ejemplo, nos habla de la distribución de las calles, la topografía, los espacios públicos y otros elementos que nos ayudan a comprender la morfología; o, la trama urbana. En Colombia, el indagar por las imágenes de la ciudad, plantea problemas que están relacionados con la incapacidad de conservar documentos históricos presentes en muchas ciudades; pues, exceptuando a Bogotá, Medellín y en menor grado otras pocas ciudades, la mayoría de los archivos históricos se encuentran en malas condiciones. La cartografía, durante mucho tiempo fue eliminada cada vez que se hacía un nuevo mapa de la ciudad o se trazaban nuevos linderos en las parcelas particulares y la cartografía histórica de muchas ciudades, sólo se puede estudiar fragmentariamente con algunos mapas que han sobrevivido en el Archivo General de la Nación, ubicado en la ciudad de Bogotá (González 2003).

3.3 ANTECEDENTES CULTURALES

3.3.1 La pequeña gran Republica de la Pintura

La historia establece que hacia el año de 1933 se le encargó al maestro Domingo Moreno Otero, también llamado '*Domoro*', quien nació el 3 de enero de 1882 en La Concepción (Santander) la elaboración de dieciséis medallones en óleo sobre lienzo con marcos en yeso, dorado y policromado, representando retratos de grandes maestros de la música clásica y barroca. Dichos medallones adornan la sala Alberto Castilla ofreciendo al espectador un aire artístico sin igual, remembrando las mejores épocas de la historia de la música y sus máximos exponentes.

Respecto a las pinturas se evidenciaron intervenciones para ser restauradas anteriores en algunas de ellas. Sin embargo, no se conoce informe alguno que dé cuenta de los procesos realizados y sus responsables. En el año 2002, las actividades de conservación y restauración fueron ejecutadas teniendo en cuenta la política de la Fundación Funcores⁸, con un taller de puertas abiertas donde la comunidad tuvo acceso permanente para conocer la importancia de las obras y los procesos realizados. Adicionalmente, se llevaron a cabo conversatorios abiertos al público para la difusión tanto de los procesos como de las obras mismas.

⁸ Funcores: Es una organización cultural sin ánimo de lucro constituida en 1998, Bogotá-Colombia. Agrupa a profesionales, técnicos y expertos de gran trayectoria en la defensa y conservación del patrimonio cultural, tanto en el sector público como en el privado, en las áreas de arte, restauración, arquitectura, antropología, arqueología, historia, turismo, pedagogía, química, física, y biología, entre otras.

3.3.2 La pequeña gran Republica de la Escultura

La escultura se hace presente dentro de la pequeña gran republica del Arte, manifestada en diversas formas. La más representativa es el busto en bronce de Beethoven, que le dio el nombre inicial a la sala de conciertos, ubica en la tarima del claustro musical, como homenaje a tu selecto músico. El gobernador Andrés Rocha en su discurso de Inauguración de la sala de conciertos expreso: *“Hallase aquí también un bronce evocador y verídico de quien en la dinastía de los maestros de la música ha sido siempre el dueño de la supremacía, sin que nadie haya sido jamás osado a disputársela.”* (Pardo 1997).

También podemos resaltar como hecho representativo después de la muerte de Castilla, a modo de homenaje la realización de una escultura en forma de busto, ubicada en el patio interior del conservatorio del Tolima, adornada por arboles a su alrededor, frente a la sala de conciertos, donde reposan los restos mortales del maestro. En este lugar se simboliza el impacto y perpetuidad de la obra propuesta a lo largo de una vida rodeada de servicio a la comunidad y la cultura de Colombia. La idea de Castilla era más completa e incluyente; no solo comprendía la conformación de una orquesta permanente sino soñaba con una institución donde se cultivarán todas las artes.

3.3.3 La pequeña gran Republica de las Letras

Otra de las perspectivas destacadas del maestro Alberto Castilla, fue su roll como escritor y periodista, también influenciado principalmente por su padre y por distintos autores de los cuales era ávido lector. Además ayudado por su formación académica e intelectual, que le permitieron sobresalir como un escritor destacado en el medio cultural Ibaguereño. Podemos clasificar su quehacer literario, en primera instancia, integrada por libros publicados bajo su autoría, dentro los que podemos mencionar:

Tabla 2: Libros publicados por Alberto Castilla

Lecciones de Armonía (1931)
Grandes Artistas cuyos lienzos y bronceos ilustran la sala de conciertos del Conservatorio del Tolima. (1934)
Reminiscencias de Ibagué “El paraíso” (1922)

El libro lecciones de Armonía, fue creado por el maestro Castilla (1931 – 1932) obra dedica al entonces gobernador del Tolima Antonio Rocha, *“Al ciudadano de espíritu de selección,*

quien, desde su bufete de gobernante del Tolima, ha tenido el buen sentido y la elegancia de impulsar el Conservatorio". (texto de dedicatoria) El libro es un pequeño folleto que reduce las principales lecciones de armonía de Durand, Lavignac y Pedrell,. En este libro Castilla presenta ordenados los principios teóricos de la armonía musical para ser implementados por los docentes del Conservatorio facilitando así la enseñanza musical en el claustro educativo. También es celebre su escrito titulado Reminiscencias de Ibagué□, en el cual estudia la historia de la hacienda El Paraíso, de propiedad de don José□ María Varón y doña Mariana Durán, de quienes descienden muchas de las familias más conocidas de Ibagué.

En segunda instancia, podemos citar escritos realizados para algunas revistas culturales de la época y cartas personales que incluyen poemas y correspondencia personal.

Tabla 3: Escritos publicados por Alberto Castilla

La gran crónica del Tolima (1930)
Lilia (1907).
Batalla de la Rusia (1935).
La convención Liberal del Chicoral (1917)
El apellido varón (1925).
Entre uñas largas avance el ferrocarril del Tolima (1910).

Otro suceso histórico, que sobresale es la publicación por parte del maestro Castilla, de artículos específicos sobre músicos y escritores importantes de la época, publicados en el año de 1934 en la naciente revista Arte. Fuente literaria de gran importancia en el contexto de la ciudad y por ende en el desarrollo histórico de la memoria colectiva, gracias a su contenido cultural. Podemos destacar los artículos realizados a Pedro Morales Pino (1863- 1926)⁹, Emilio Murillo (1880- 1942)¹⁰ y Luis A Calvo (1882- 1945).¹¹A continuación referenciamos las revistas mas importante de la época donde el maestro Castilla tuvo influencia:

⁹ Compositor y músico Colombiano, Su labor como músico permitió dar a conocer y expandir por otros territorios géneros musicales colombianos como el bambuco, los pasillos y la danza, además incorpora música europea a formatos musicales típicos.

¹⁰ Compositor, tiplista Colombiano, destacado por su corriente nacionalista en la música Colombiana y su amplio repertorio.

¹¹ Músico y compositor Colombiano, destacado pianista, creador de un amplio repertorio de la música tradicional y académica.

Tabla 4: Revistas participe Alberto Castilla

Tropical (1907).
El nuevo Tolima (1907).
El cronista (1920).
Página históricas (1932)
Arte (1934)
Bodegón (1935)

Otra de las facetas a resaltar del maestro Castilla fue sus habilidades como historiador y analista de acontecimientos históricos sociales de Colombia. Como modelo de ello, un artículo publicado en 1921 en el periódico el Tiempo, donde relata las hazañas del comandante liberal Tulio Varón en aras de evitar su captura por parte del ejército conservador, hechos suscitados dentro del departamento del Tolima, en medio la guerra de los mil días, al finalizar la jornada se describe la baja de mil doscientos soldados de ambos bandos (Pardo 1997).

3.3.4 La pequeña gran República de la música: Conservatorio del Tolima

El pionero de la música en la ciudad de Ibagué, fue Antonio Sequera, organista de Cartagena, quien ejercía como párroco de la ciudad. Dictaba clases de canto y instrumento (Perdomo 1975). En 1886 dos familias Ibaguereñas Sicard y Melendro tomaron la batuta de la enseñanza musical y fundaron la “Escuela de cuerda y piano” que posteriormente se trasladó al colegio San Simón, con el nombre de “Academia de música de Ibagué” bajo la dirección del maestro Vargas, tiempo después suspendida por falta de recursos económicos. En 1906 el maestro Alberto Castilla funda la “Escuela orquesta”, alquila una casa, llama a Pacho Lamus y Pablo Domínguez, como docentes de solfeo, flauta, violín y piano para iniciar sus labores académicas musicales. Por decreto oficial en 1909 se declara establecimiento oficial la Academia de Música y se nombra a Edmundo Vargas como director y al Maestro Castilla en calidad de *Ad Honorem*. Durante los años siguientes la supresión de la ayuda económica por parte del gobierno, implicó el cierre y la apertura en varias ocasiones, del Conservatorio, pero la gestión por parte de los directivos del plantel, y la voluntad política por parte del gobierno, han logrado sostener y clasificar, este lugar soñado por Castilla en uno de los más importantes instituciones musicales en Colombia. La Escuela de Música empezó a funcionar primero para varones y después abrió cursos para damas bajo la dirección de la señora Tulia de Páramo y, mediante el Decreto No. 191 de 1909 fue declarado establecimiento oficial. La creación del Conservatorio hizo parte de

un espíritu nacionalista que, como en otros países latinoamericanos, buscaba destacar y darle importancia a la música de cada país. En Colombia se fundaron, además del Conservatorio Nacional de Bogotá, el de Cali, el de Cartagena y el del Tolima. Respondían a la necesidad de construir identidad nacional a partir de la música universal y local especialmente dirigida hacia los jóvenes. El Maestro Alberto Castilla fue su primer director. Más tarde, considerando que los programas eran de calidad se reconoció el nombre de Conservatorio de Música del Tolima mediante el Decreto No. 31 del 3 de mayo de 1920 (Villegas 1962)

3.3.5 La pequeña gran Republica del Primer congreso Nacional de Música

Por medio un programa radial de la época, proveniente del conservatorio de Música de Buenos Aires, Argentina, llegan noticias sobre un congreso eucarístico en 1935, que reunía los principales exponentes del país sobre el tema. Idea retumbo profundamente en el Maestro Castilla llevándolo a imaginar un evento similar con temas de Música y Arte en general en la ciudad de Ibagué.

Una vez creado el Conservatorio de Música del Tolima y construida la sala de conciertos, surge la idea en 1935, por parte de Alberto Castilla, de realizar un congreso nacional de Música en la ciudad de Ibagué, cuyo eje temático gira entorno de las problemáticas existentes de la música en Colombia; problemáticas pedagógicas, educativas musicales, metodologías musicales, entre otras; serian tratadas por medio de conferencias, ponencias y conciertos. Este tipo de eventos anteriormente no se había pensado en realizar en el país. Este proyecto recibe el aval por parte del gobierno, y desde la Dirección Nacional de Bellas Artes, en cabeza de Gustavo Santos, se inicia el proceso logístico necesario para tal congreso. El objetivo principal era la divulgación y apropiación del conocimiento de problemáticas en torno a la pedagogía musical y el arte. De esta manera, se realizó en 1936 en el Conservatorio de Ibagué, el primer Congreso Nacional de la Música entre el 15 y 19 de enero. En este congreso por primera vez en la historia de la música en Colombia, se reúnen los principales artífices y gestores del gremio musical, para sentarse a conversar sobre sus experiencias e inquietudes y formular discusión de carácter académico en pro de la música. Señala Fernando Gil Araque en su artículo sobre Los congresos nacionales de la Música de 1936 y 1937 que en esos dos años se hizo más por la cultura musical del país que en las tres décadas anteriores.

3.3.6 La pequeña gran Republica Musical de Alberto C. Buenaventura

El principal aporte a la cultura musical colombiana, por parte del maestro Castilla, es la extensa producción musical, fruto de muchos años de dedicación a la composición de obras musicales con ritmos propios de colombianos. A continuación se hacen referencia de algunas de las obras musicales compuestas por el maestro Castilla las cuales incluyen ritmos como: Sanjuaneros, Bambucos, Guabinas, Pasillos, entre otros, que hacen parte de la idiosincrasia del pueblo Colombiano.

Tabla 5: Producción musical Alberto Castilla

Giana
La guabina Tolimense
La reliquia
Arrullo
Rondinella
Tu rizo
Himno de la marcha del regimiento de caballería del Tolima
Barcarola
Bunde tolimense
Himno de la victoria
Mistela
Arrurru
Fuentecilla
Romanza Agua del cielo
Cacareo
A belén corriendo
Trisagio al sagrado corazón de Jesús
Tropical
Picaleña
Beatriz
Misa de réquiem
Romanza 9
Chipalo
Vai ven
Fantasía III
Talura
Agnus dei
María Amalia

3.3.7 La pequeña gran Republica del Himno el Bunde Tolimense

Una de las características más importantes de las obras musicales de Alberto Castilla, es su fundamentación teórica basada en ritmos colombianos principalmente guabina y pasillo, son de formato instrumental y durante toda la composición no modula a otros centros tonales (Sánchez 2010). El Bunde Tolimense es la mezcla de aires musicales y autóctonos de nuestro departamento. Ese fue el logro del maestro Alberto Castilla Buenaventura, al componer el Bunde Tolimense, pues en su composición combino el Bambuco, la rajaleña, el Torbellino y en especial las guabinas características de esta región

3.3.8 La pequeña gran Republica de los Coros del Tolima

Después de la creación del Conservatorio del Tolima, diversas agrupaciones surgen en torno a la nueva corriente artística y cultural que ronda la ciudad, sobresaliendo entre ellos el “*Coros del Tolima*” agrupación coral y vocal que nace a raíz de la conformación de los coros masculinos, femeninos y el de niños, conocido como el famoso “*muñequero*”. Estos coros son integrados por personas de todas las clases sociales de la ciudad, que se unen en torno a la música y estructuran la columna vertebral artística musical del Conservatorio a mediados de los años treinta. Los coros del Tolima representan el sentimiento artístico musical del pueblo Ibaguereño, cargado de belleza y exaltación por la tierra y la raza. El Coro del Tolima fueron creados por el maestro Castilla y después de su muerte bajo la dirección de Alfredo Squarretta, Cesar A Ciociano y otros músicos italianos fue el proyecto artístico más destacado del Conservatorio entre 1937 y 1975, el cual surgió de los Congresos Nacionales de Música y entraría a formar parte del surgimiento del Movimiento Coral Colombiano con los Concursos Polifónicos de Ibagué (Galindo 2016). En años posteriores el muñequero estaría dirigido por Leonor Buenaventura de Valencia quien lo consagraría como uno de los pilares del Conservatorio (Pardo 1997).

Tabla 8: Condecoraciones coros del Tolima

Cruz de Boyacá
Medalla del civismo- municipio de Ibagué
Libro de oro del departamento
Copa de plata del festival de las américas Miami
Medalla del 2 concilio Vaticano- entregada su santidad Pablo VI
Escudo de armas de la policía Nacional
Tarjeta de plata del ministerio de informaciones y turismo de España
Tarjeta de plata de la sociedad de amor de Ibagué
Tarjeta de plata club de los leones en Neiva
Medalla de amor al Caquetá
Tarjeta de plata de la colonia Tolimense residente en Bogotá
Diploma XVII concurso polifónico internacional “Guido D Arezzo en Italia
Segundo puesto en 36 coros del mundo en 1969
En 1981 el coro del Tolima graba un disco
En 1982 ganador festival de coros en Sevigliano en Italia

Conclusiones

Este trabajo de investigación responde al interés de hondar en hechos representativos de la historia musical en Colombia, acontecidos en la ciudad Ibagué durante el siglo XIX y XX de la mano del Maestro Alberto Castilla Buenaventura, quien a través de su vida y obra creo espacios artísticos y culturales, que con el paso del tiempo dieron lugar a hechos patrimoniales regionales y nacionales, creando así “*Una pequeña gran republica del arte*” dentro de la urge Ibaguereña. Obra diseña desde sus cimientos con la creación del primer acueducto, el primer plano de la ciudad, diferentes edificios y carreteras para facilitar su acceso y mejorar el estilo de vida de la población de la época. Desde el ámbito político se facilitaron leyes, decretos, partidas económicas y algunos beneficios por parte del gobierno municipal, Departamental y Nacional para abastecer los interés artísticos de la ciudad. La literatura jugo un papel fundamental en la creación de la republica del arte, abriendo espacios de reflexión e interacción por medio de revistas, artículos, libros, ponencias, poesías, entre otras. Otro aspecto influyente fue las diferentes manifestaciones artísticas como a la pintura, la escultura y la arquitectura que llenaron los espacios físicos de la ciudad, iluminando cada rincón con su belleza y estructurando una ciudad con aroma artístico por sus calles. Edificios como el Conservatorio del Tolima y la Sala de conciertos Alberto Casilla que fueron catalogados como

patrimonio histórico colombiano, son símbolo de la obra creadora que caracteriza la ciudad. La Música es sin igual, la manifestación mas característica de la cultura, carta de presentación política Ibaguereña frente el mundo. El conservatorio del Tolima, los coros del Tolima, el primer congreso nacional de música, la formación de músicos de alto nivel profesional, dan fe de los aportes musicales brindados por dicha institución a la música en Colombia.

Todo este hecho histórico reunido en una sola persona, con el único objetivo de servir incansablemente a una comunidad que vivió la experiencia de conocer a uno de los gestores mas importante e influyentes, escrito en las paginas y los muros a lo ancho y largo de la ciudad de Ibagué.

Fuentes bibliográficas


FUENTES PRIMARIAS

- González Pacheco, Helio Fabio. “Historia de la música en el Tolima.” Ibagué Fundación para el Desarrollo de la Democracia Antonio García (1986).
- Cubillos Torres, Farley, Juan David Herreño Ibañez, July Andrea Ortiz Prada, Viky Esmeralda Ruiz betancurt. «Alberto Castilla buenaventura (1878-1937): gestor y pionero del conservatorio del Tolima» Tesis de pregrado. Conservatorio del Tolima. 2010
- Galindo Palma, Humberto. «César A. Ciociano (1899–1951): un músico italiano en Colombia» Tesis Maestría. Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá. 2016.
- González. Historia de la música en el Tolima. Fundación para el Desarrollo de la Democracia” Antonio García”. 1986.
- Pardo Viña, Carlos Orlando. Algunas curiosidades de Ibagué. El Público. 2010.
- Pardo Viña, Carlos Orlando. Protagonistas del Tolima Siglo XX. Ibagué-Bogotá Pijao editores 1995.
- Pardo Viña, Carlos Orlando. Itinerario de una hazaña. Santa fé: Pijaos editores. 1997.
- Escobar, José Ignacio Perdomo. Historia de la música en Colombia. Plaza y Janes, 1980.
- Puerta Zuluaga, David. Los Caminos del tiple. Bogotá: Ediciones AMP Damel. 1988.
- Ricaurte, Enrique Ortega. San Bonifacio de Ibagué del Valle de las Lanzas: documentos para su historia. Vol. 21. Minerva, 1952.
- Ruiz Caicedo, Hugo. Ibagué: ayer, hoy y mañana. Alcaldía Popular de Ibagué, 1990.
- Ruiz, Efraim Otero. Ibagué, Médicos y Medicina, 1941-1980. Revista Medicina 29.1. 2007: 52-54.

- Sánchez, Sergio Andrés. El bunde Tolimense ¿ritmo o mito?. Revista música cultura y pensamiento, p 99 – 112. 2010
- Silva, Carlos Mauricio. Taine, H. A. (1876). Voyage en Italie. Hachette. 1990
- Villegas Villegas, Hector. Reseña Histórica del Conservatorio del Tolima. Tolima: Contraloría General del Departamento. 1962.
- Coymat, Álvaro Cuartas. Ibagué ciudad histórica. Vol. 101. Pijao Editores, 1994.
- Martínez Silva, Carlos. “Historia de la forma urbana de Ibagué.” Compendio de historia de Ibagué. Tomo 2. 2003

FUENTES SECUNDARIAS

- Lozano, Gonzalo París. Guerrilleros del Tolima. El Ancora Editores, 1984.
- Bateman, Alfredo D., et al. Historia de los ferrocarriles de Colombia. Página Maestra, 2005.
- Torres, Julio Valdivieso. Visión histórica de la música en los dos santanderes. compositores e intérpretes. Bucaramanga, Colombia: (Sic) Editorial. 958-708-144-7. 2005
- Caballero, Lucas. Memorias de la Guerra de los Mil Días. El Áncora Editores, 1980.
- Morales, Alfredo Octavio Marulanda, Gladys González Arévalos. Pedro Morales Pino: la gloria recobrada. Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, 1994.
- Galindo Palma, Humberto. Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida: Blanca Álvarez de Parra, Isabel Chava Rubio, Leonor Buenaventura de Valencia. Conservatorio del Tolima. 2009.
- Mora, Laura Varela, and Yuri Romero Picón. Surcando amaneceres: historia de los agrarios de Sumapaz y Oriente del Tolima. Fondo Editorial Uan Universidad Antonio Narino, 2007.



*La identidad payanesa
dentro de la música
del compositor
Francisco Torres*

Ana María Rojas Leal

Músico con énfasis en Violín
Estudiante de Maestría en Musicología
Universidad de los Andes
am.rojas956@uniandes.edu.co

La identidad payanesa dentro de la música del compositor Francisco Torres

Ana María Rojas Leal

**Músico con énfasis en Violín
Estudiante de Maestría en Musicología
Universidad de los Andes
am.rojas956@uniandes.edu.co**

Resumen

En los últimos años, la historia de la música en Colombia se ha venido abriendo a las manifestaciones de diferentes regiones. Esta necesidad permitió una reconstrucción histórica de las tradiciones donde surgió un exponente importante pero desconocido de la tradición payanesa llamado Francisco Torres (1890 - 1980). Este compositor payanés que adoptó varios estilos musicales: música de salón, música litúrgica y música militar. Torres logró establecer su música en una de las celebraciones más importantes como lo es la Semana Santa para de esta manera fortalecer las tradiciones.

Dado que la Semana Santa ha sido insignia de Popayán, es importante presentar la música y el compositor. Su música se encuentra vigente en diversas instituciones como la Infantería de Marina y la Junta Pro semana Santa y atravesó todas las fronteras existentes en las clases sociales de Popayán dado que fortaleció su cultura y tradición apoyando diversas festividades. ¿Cuál es la importancia del compositor en la estructura cultural de Popayán?

Las fuentes primarias que sustentan esta investigación provienen de colecciones o archivos privados, entrevistas y consulta de prensa. Por medio de esta comunicación, se busca aportar nuevos conocimientos sobre la historia musical de Popayán, exponiendo su biografía, presentando su obra y mostrando el contexto social. Así, podemos intentar dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo la música de Torres mitigó la necesidad de identidad impulsándola y fortaleciéndola por medio del uso de géneros musicales “nacionales”?

Palabras clave: *Francisco Torres, Tradición, Festividades, Identidad, Nación, Música en Popayán.*

Introducción

La música en Colombia es uno de los rasgos sociales que nos identifica culturalmente. La música en si genera cambios en la persona, pero combinados con tradición crea un sentimiento de pertenencia dentro de la Nación. una agrupación de tradiciones son las festividades. Los colombianos disfrutaban las festividades que fueron establecidas por diferentes regiones con ánimo de fortalecer la identidad nacional. Pero, ¿qué es lo que nos identifica de estas?, ¿qué es lo que nos convierte en colombianos, paisas, llaneros, caucanos?

Los géneros musicales colombianos son reconocidos aún por los más jóvenes gracias a las festividades que acompañan. La salsa como música característica de la feria de Cali, los grupos de chirimías para la navidad en Popayán, el festival del bambuco en Huila son unos ejemplos en el que la música sobresale. Las celebraciones litúrgicas, como es el caso de la Semana Santa o la navidad, de igual forma están llenas de música escrita por compositores colombianos. Las festividades en general nos permiten entender cuál es la identidad de cada lugar, sin embargo, ¿Quiénes son los que ayudan a mantener esta identidad? ¿Quiénes son los compositores que aparecen en estas festividades? ¿Qué ha hecho posible que estas festividades se mantengan a lo largo de los años?

Son estas preguntas las que aparecen al momento de realizar una investigación y gracias a estas sobresalió un nombre: Francisco Torres (1890 - 1980). Este compositor resaltó en el contexto payanes por su versatilidad e ingenio compositivo. Pero, ¿Por qué no es reconocido? Los compositores más relevantes del siglo XX fueron Pedro Morales Pino (1863 - 1926), Luis

A. Calvo (1882 - 1945), Adolfo Mejía (1905 - 1973), Guillermo Uribe Holguín (1880 - 1971)¹. Todos estos compositores lograron salir de su ciudad natal y mostrar su música incluso de manera internacional. pese a esto, compositores como Francisco Torres son los que fortalecen las tradiciones locales convirtiéndolas en indispensables para la identidad nacional.

Para entender este compositor es importante iniciar por el contexto en el que se desarrolló y como este influyó en su composición. Entender la música por medio del manejo social posterior a esto se expondrá la importancia de los géneros musicales tradicionales en este contexto y finalmente se presentará a Francisco Torres Rada y su música.

La necesidad de identidad desde el ámbito artístico colombiano del siglo XX

A finales del siglo XIX, Colombia experimentó cambios drásticos en su estructura constitucional a causa de la constitución de 1886. Gracias a Rafael Núñez (presidente de la república entre 1884 y 1886) y el movimiento político regeneración (precursor de esta nueva constitución) se evidenció una organización diferente a nivel político, geográfico, social y de forma más contundente una nueva inclinación cultural y artística².

Este partido político fue conformado por conservadores y liberales más centralistas que radicales, y apareció en contraposición con el liberalismo radical planteado en la antigua constitución de 1863. Debido a que la organización política pasó de ser federalista a centralista, apareció la necesidad de incorporarse a este nuevo orden. Uno de los casos es el estado del Gran Cauca. Este estado desaparece para dar paso a tres nuevos departamentos: Cauca, Valle del Cauca y Nariño.

En medio de la búsqueda de esta nueva identidad dentro de la nación, Popayán, Cali y Pasto³, capitales de los departamentos que componían al gran Cauca, eran las encargadas de plantear y proponer ideas que permitieran el ingreso al nuevo orden, por lo que iniciaron la búsqueda de características sociales y culturales que permitieran convertirse en ciudades de gran relevancia para la nación. Las artes en general tuvieron dos inclinaciones: el arte burgués y el arte como medio de expresión.

¹ Miñana, B. Carlos. De fastos a fiestas: navidad y chirimías en Popayán. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997

² Alberto Escobar Wilson-White, *Popayán: 470 años de historia y patrimonio* (Popayán: Letrarte Editores, 2006): 57

³ Gerson Ledezma Meneses. «El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del primer centenario de la independencia (1910 - 1919)». *Revista Memoria y sociedad* 11 No 22. (2007): 73 - 74

El arte burgués de principios de siglo trató de mantener las mismas características donde se plasmaban bodegones, paisajes o retratos de personas pertenecientes a la elite⁴. A pesar de ello, los artistas desarrollaron un nuevo arte llamado Bachué (similar a los muralistas mexicanos) que inició en Bogotá y se desarrolló en ciudades de alto desempeño artístico como Medellín, Popayán, entre otras. En esta corriente, artistas como Pedro Nel Gómez (1899) o Rómulo Roza (1899 - 1964) plasmaban la situación sociopolítica de nuestro país. De igual forma, El indigenismo se desarrolló para convertirse en una referencia prácticamente indispensable tanto para Colombia como para el resto de los países latinoamericanos⁵. Esta corriente se enfocaba en fortalecer el lado indígena dentro de las pinturas y murales. Estas corrientes artísticas no solo afectaron al arte plástico sino también a la música que marcó la nueva identidad de estas ciudades.

Popayán logró llamar la atención gracias al fortalecimiento de festividades como la Semana Santa y la creación de nuevas como lo fue la conmemoración de la Independencia o Festival de Pubenza (actualmente Carnaval de Pubenza)⁶. La fiesta de conmemoración de la Independencia causó rivalidad con Pasto y Cali por la disputa del establecimiento de los lugares con reminiscencia de la nacionalidad. Sin embargo, a pesar de que Popayán propuso diversas festividades, la que fortaleció su importancia dentro de la nación fue Semana Santa. Todas estas festividades se vieron caracterizadas por tres puntos importantes: la inclusión de la sociedad a ser partícipe de estas (no importa su estatus social), la tradición y la música.⁷

Los géneros musicales tradicionales

Tras siglos de mantener costumbres españolas, los colombianos empezaron a fortalecer los géneros musicales tradicionales iniciando el siglo XX. Según Bárbara G. Myerhoff, la música es la “forma por la que la cultura se presenta ella misma a ella misma (...), crea un mundo en el que la cultura puede aparecer”.⁸ En el caso de Colombia, esta cultura se caracteriza por tener diversos géneros en cada una de sus regiones.

⁴ José M. Bastidas E, *Compositores Nariñenses De La Zona Andina* (San Juan de Pasto: Universidad De Nariño, 2014): 10.

⁵ Escobar, *Popayán: 470...*, 60

⁶ Maria Victoria Casas Figueroa, *Entre el vals vienés y el pasillo criollo: música de salón en el valle del cauca 1897 - 1930*. (Cali: Programa Editorial 2013), 25.

⁷ Ledezma Meneses. «El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del primer centenario de la independencia (1910 - 1919)». 71

⁸ Carlos Miñana. «Fiesta y música: Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia» de *fiestas y rituales*, ed. por John Galán Casanova (Lima: Dupligráficas 2009): 201.

Estos géneros fueron catalogados por el ministerio de cultura en compañía con la Biblioteca Nacional. Para el Plan Nacional de Música del Ministerio de Cultura para el año 2005. Gracias al plan Nacional se creó un centro de Documentación Musical que fue el encargado de cartografiar la música. A esta cartografía se le llamó ejes musicales tradicionales. Una de las razones por la que se realizó la cartografía es la relación que articula los relatos del patrimonio sonoro con la creación y las prácticas musicales.

Estos ejes se organizaron en doce grupos teniendo en cuenta tres características: Agrupación, ubicación geográfica y géneros. En algunos lugares las agrupaciones no tienen nombre por lo que es conocida por la instrumentación.

La organización de estos ejes se puede evidenciar en la siguiente tabla donde cada eje se encuentra desglosado por sus tres características. A pesar de que existen más de cincuenta géneros colombianos, en la tabla se encuentran únicamente los más utilizados como lo son el bambuco o el pasillo.

Tabla 1: Ejes musicales y características.

EJES MUSICALES	CIUDADES	CONJUNTOS	GENEROS
Caribe – Occidental	Atlántico Bolívar Córdoba Sucre	Grupo de millos Papayera Ensamble de acordeón. Grupo de gaitas.	Chandé, Cumbia, Fandango, Guacherna, Mapalé, Mercumbé, Porro, Tambora.
Caribe – Oriental	Guajira Magdalena Cesar	Conjunto de acordeón Conjunto de cuerdas	Aires vallenato, paseo, son, merengue, puya, tambora, abumbacao.
Pacífico Norte	Chocó	Chirimía	Bunde, Calipso, Contradanza, Jota,
Pacífico Sur	Nariño Cauca Valle del cauca	Conjunto de marimba Cantos a Capella.	Boga, currulao, arrullo, pregón, patecoré
Andino Nor Occidental	Antioquia Risaralda Quindío Caldas	Bandola Tiple Guitarra Cucharas, Güiro Maracas	Bolero, Chotis, Contradanza, Trova paisa, Pasillo, Parranda, Pasodoble, Vueltas antioqueñas.
Andino Centro – oriente	Cundinamarca Boyacá Santander Norte de Santander.	Bandola, Tiple Guitarra Cucharas, Güiro Requinto	Bambuco, Carranga, Carrilera, Guabina, Pasillo, Torbellino, Vals, Rumba criolla, Rumba campesina.

Andino Centro – Sur	Tolima Huila	Cucamba Estudiantina	Bambuco fiestero, Bunde, rajaleña, caña.
Andino Sur – occidental	Nariño Cauca, Putumayo	Banda de flautas Cuerdas andinas	Sanjuanito, Marcha andina, Carnavalito,
Llanero	Vichada Meta Arauca Casanare Guaviare	Arpa llanera Bandola llanera Cuatro Maracas Bajo eléctrico	Joropo, Galerón, Gavilán, Pajarillo, Pasaje llanero, Poema, Contrapunteo, Corrio.
Frontera Amazónico	Amazonas Putumayo Vaupés	Murga amazónica Batucada	Brega, Danzón, Lambada, Zamba, Sanjuanito.
Isleño	San Andrés Providencia.	Ensamble Popular y tradicional Ensamble eclesiástico	Calipso, Reggae, Zoka, Pasillo isleño,
Valles interandinos.	Partes orientales de Cauca y Valle.	Instrumentos de estudiantinas.	Fuga, torbellino negro, Son patiano.

Sin embargo, unos pocos fueron los que predominaron en la nueva organización musical trazada y aceptada por la elite colombiana desde Bogotá. Ledezma plantea que estos se escogieron por las clases altas debido a que el cambio político forjó una lucha horizontal de las clases sociales⁹. Géneros como la puya¹⁰ cayeron en decadencia mientras que otros como el bambuco y el pasillo sobresalieron para convertirse en parte de la identidad de la nación.

La música de salón de la colonia paso a ser de música europea a música tradicional con influencia europea. Ana María Ochoa argumenta que “(...) la tradición está ligada a la ansiedad que producen las transformaciones radicales de la naciente modernidad (...)”¹¹. Según esto, la necesidad de preservar las tradiciones genera malestar por lo que, en medio de esta transición, de las nuevas expectativas musicales y de los cambios políticos es importante tener ideas nuevas y frescas dentro de la composición que permitan que la transición no sea tan drástica. Un compositor que logró realizar esa transición fue Francisco Torres.

⁹ Diego Castrillón Arboleda, *Muros de bronce: Popayán y sus estancias históricas* (Popayán: Confacauca, 1994): 25

¹⁰ La puya es un estilo de vallenato perteneciente al departamento del Magdalena. En su armonía y ritmo se asemeja al merengue, pero su instrumentación es diferente, como el acordeón en la puya que no se usa en el merengue. La Puya es de tiempo acelerado y no tiene letra por lo que es netamente instrumental.

¹¹ Ana María Ochoa, «Tradición, género y nación en el bambuco» *A Contratiempo: Música y Danza*. n.º 9 (1997): 36

Francisco Torres (1890 - 1980)

Saturnino Torres¹² fue Maestro de capilla de la Catedral de Popayán el cual se casó con Luisa Rada. De sus doce hijos, tres de ellos se dedicaron de lleno a la música: Jorge, Saturnino hijo, Francisco.

Francisco Torres fue un compositor nacido en Popayán el 29 de enero de 1890. La influencia musical provino de su padre quien al trabajar como Maestro de Capilla tenía la necesidad de componer obras nuevas para las misas además de ser el organista.

Pacho Torres (como comúnmente era reconocido) desarrolla su música en medio del periodo conocido como la violencia. Esta violencia se enfoca en mantener el poder dentro del partido político al que pertenecen: conservadores o liberales. Los conservadores buscaban mantener la sociedad con sus características pasadas mientras que el liberalismo intentaba modificar la normatividad que estaba establecida por la iglesia. Sus once hermanos adquirieron conocimientos musicales de su padre Saturnino al igual que Pacho Torres, pero Saturnino Torres hijo y Jorge Torres fueron sus tutores por muchos años, dado que Pacho era el menor de ellos. A pesar de que Pacho era liberal, su relación tanto entre personas de los dos partidos era cordial.

Inició su vida musical estudiando violín y piano, pero una enfermedad en sus manos le causó graves problemas articulares por lo que tuvo que dejar el violín. Sin embargo, no desistió jamás y continuó su educación musical enfocado en el piano. Aunque tuvo conocimientos de lectura musical, su educación pianística se fortaleció a la edad de dieciocho años con las clases de piano recibidas por parte del Maestro Néstor Gonzales¹³. Durante los años 1909 a 1911, el maestro le enseñó la música de compositores como Chopin, Mendelssohn y Schubert. Néstor González ayudó a Pacho a entender sus estilos compositivos, fortaleciendo más la necesidad de Torres de explorar y explotar el instrumento. Una de las características que más admiró Pacho fue la versatilidad de la melodía y la importancia del acompañamiento de esta.¹⁴

De la exploración del instrumento surge en interés en la composición. La obra más antigua hallada hasta el momento se llama *Bohemias*, un valse escrito en 1910. Posterior a su educación con el maestro Gonzales, Pacho Torres trabajó como profesor de piano particular. Para dictar las clases de piano, Torres solicitaba que tuvieran el instrumento en casa, petición que en algunas ocasiones llevó a que muchos adquirieran el instrumento. De esta

¹² Las fechas de nacimiento y muerte del maestro Saturnino se encuentran en el archivo de la catedral de Popayán, por lo que actualmente es desconocido.

¹³ Néstor Gonzales fue un pianista profesional que llegó para el año de 1908 a Popayán. Estuvo durante cuatro años en la ciudad.

¹⁴ Fundación Abigail Tejada Campo, *Música tradicional Caucana en el siglo XX: Memoria colectiva y patrimonio cultural caucano*. (Cauca: Editorial López 2011): 18

manera, Pacho apoyó el desarrollo musical payanés, particularmente del desarrollo de la música doméstica o de salón. Torres utilizaba sus composiciones de salón para enseñarlas a sus estudiantes. Obras como *Cuando llora la Luna* o *¿Por qué bajas los ojos?* En medio de estas clases, conoció a la que fue su esposa, Ana Julia Fajardo de Torres y con quien tuvo seis hijos, cinco mujeres y un hombre.

Pacho se mantuvo dictando las clases de piano hasta el fin de sus días donde también incluyó a sus hijos. Sin embargo, estas clases no lograban darle el apoyo necesario para poder mantener a su familia por lo que ingreso como sindicalista (llamado actualmente tesorero) al Hospital de Popayán. Por veinte años continuó dictando clases y trabajando en el hospital. La relación con su hermano Saturnino era cercana. Saturnino hijo pertenecía a un grupo llamado la Vifer, grupo conocido por la habilidad de sus músicos y por su música fiestera. Benjamín Iragorri Diez era el director de esta y de igual manera el compositor del grupo.¹⁵

Este prestigioso grupo tomaba fuerza en la sociedad payanesa al igual que la amistad entre Pacho y Benjamín que compartían conocimientos musicales los cuales se veían reflejados en la música que ellos interpretaban. Torres fundó un conjunto¹⁶ al igual que Iragorri entre 1915 y 1920, sin embargo, este estaba enfocado en la música “clásica”¹⁷ más que en la popular. Al mismo tiempo Luis Enrique Nieto escribía su música para el Clavel Rojo,¹⁸ de la misma manera que Torres, Nieto buscaba la manera de fortalecer la identidad colombiana en su departamento por medio de sus composiciones, y al igual que Torres logró establecer tradiciones dentro de la sociedad pastusa.

A medida que pasaban los años, Torres deseaba poder tener más herramientas que le permitieran desarrollar su composición. Y como una chispa de suerte, Iragorri le planteó la posibilidad de ser el director de la Banda del Batallón Junín, a lo que Torres accedió y por medio de su recomendación ingresó como director de la banda el año de 1948. Durante su estancia en la dirección de la banda, Torres compuso himnos para el batallón, (como el Himno a la infantería de Marina, el ganador del concurso para seleccionar la obra representativa de este lugar) música colombiana para banda, y música sacra.

La banda del batallón Junín fue dirigida por el maestro Leonardo Pazos quien fue de des-

¹⁵ Fundación Abigail Tejada Campo, *Música tradicional Caucana...*, 23

¹⁶ Francisco Torres no le puso nombre al conjunto.

¹⁷ Comúnmente conocida como clásica, pero en general es música académica europea.

¹⁸ Luis Gabriel Mesa, *Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel rojo*. (Pasto: Fondo Mixto de cultura de Nariño 2015): 7

endencia española y educación musical venezolana. Dirigió la banda desde el año 1917 hasta el año 1936. La banda del batallón estuvo sin director oficial hasta 1948 cuando Torres fue nombrado. La banda participó siempre en la celebración de Semana Santa y Navidad.

Por estas celebraciones nace el interés de la música sacra ya que en estas celebraciones participaban todas las entidades de Popayán. Torres aportó en el desarrollo de las procesiones y la novena de aguinaldos. De sus obras más conocidas están las marchas fúnebres, *Belén*, y *Ave Maria* y villancicos *Noel*.

Finalmente, Torres se jubiló de la banda en el año 1970 con un gran agradecimiento de parte de sus músicos los cuales continuaron trabajando con él para la Semana Santa. Gracias a los aportes musicales y sociales de Torres, el día 28 de diciembre de 1978 se realizó un tributo por parte de la ciudad de Popayán al maestro. Después de jubilado, Torres continuó con su conjunto de música clásica que había fundado de joven y dictando clases. En el año 1975 le fue detectado cáncer el cual se encontraba muy avanzado por lo que el 8 de junio de 1980 falleció en la ciudad de Popayán.

Se le realizó una conmemoración post – mortem en el año de 2009 por la Junta pro Semana Santa. De esta conmemoración fue grabado un CD con marchas utilizadas en Semana Santa el cual fue grabado por la Junta.¹⁹

La música de Francisco Torres

El hecho de que Torres perteneciera a una familia de músicos le permitió tener el apoyo suficiente para desde muy joven escoger su profesión. Una de las herramientas que permitió que la obra de Torres evolucionara musicalmente fue el trabajo con la Banda del batallón. En las retretas, Torres mostraba canciones conocidas y populares con arreglos hechos por el mismo y en algunas ocasiones música propia²⁰. La música de Torres tiene características importantes asociadas al estilo compositivo de Chopin y Schubert. Chopin al igual que Schubert brindan un listado completo de herramientas como cromatismos en la armonía, la melodía y los diseños melódicos agregados de sus obras. Chopin mostro en su época lo que era el romanticismo de las sutilezas obtenidas dentro de una escritura cromática. Uno de los aportes

¹⁹ Este documento se encuentra dentro del museo de la Junta Pro – Semana Santa del cual logré obtener una copia.

²⁰ Joanne Rappaport, *The politics of memory: native historical interpretation in the colombian andes*. (Durham: Duke University Press, 1998): 16

de gran relevancia es el uso de géneros tradicionales polacos con características de música académica, lo que permitió el ingreso de este estilo compositivo al canon musical²¹.

Al igual que Chopin, Torres utilizó géneros musicales colombianos con estructura académica. Su estilo compositivo muestra la necesidad de utilizar la técnica vienesa de interpretación²². En la mayoría de sus obras se evidencia la presencia de introducción, donde se plantea un motivo inicial el cual es desarrollado con la exposición de la melodía. Sus obras son melodía acompañada, aunque la melodía varíe entre las voces. Su música de salón está influenciada por los géneros tradicionales donde se denota una necesidad de versatilidad en el piano y la armonía, lo cual indica una evolución progresiva en sus obras. Esta evolución se debe a la experimentación sonora en este instrumento.

Imagen 1: Anita – Bolero. Francisco Torres

Anita
Bolero

Francisco Torres

En este ejemplo, se evidencia la introducción para iniciar con la melodía en el compás 8. La mano izquierda se encarga de realizar el ritmo de bolero con la armonía mientras que la mano derecha plantea la línea melódica. Utiliza ornamentos para complejizar la melodía mientras que juega con

²¹ Vicente Salas Viu, «Chopin y las dos caras del romanticismo», *Revista Musical Chilena* 5 n.º 35-36 (1949): 61

²² La técnica de interpretación vienesa es articulada pero ligera en comparación con la técnica inglesa que era virtuosa y de sonido frondoso.

la armonía. Aunque no aparecen matices y cambios de intensidad, la música y su movimiento muestran la necesidad de realizar estos cambios a medida que plantea motivos melódicos.

Al igual que Chopin, las composiciones de Torres se inclinan hacia la interpretación estilo escuela vienesa²³. Sus obras fúnebres sacan a colación una corriente literaria llamada *Sturm und Drang*²⁴ la cual se enfocaba en la sensibilidad y las emociones en la música. Torres componía desde el piano para el resto de los formatos, por lo que la disposición armónica en la banda era avanzada y se evidencia gran manejo en orquestación. Torres escribió obras vocales, para piano y banda, no obstante, no escribía la letra de sus obras. Utilizaba poemas existentes para poner música sobre esta, característica que al parecer era utilizada por muchos compositores como Carmen Elisa Hernández (1960 -) o Rodrigo Zúñiga (1967 -) en Popayán²⁵.

Aportes de la música de Francisco Torres a la Identidad de Popayán

La música de Francisco Torres sobrepasó las fronteras. Sus composiciones no solo están dentro de una entidad como el ejército, sino que también es utilizada en una de las festividades más importantes de Popayán como lo es la Semana Santa y la navidad para fortalecer tradiciones. Su música resalta las melodías y los ritmos colombianos utilizando armonías no convencionales para la época.

Uno de los puntos clave dentro de la música de Torres es precisamente la emocionalidad plasmada en sus composiciones. El uso de las melodías con acompañamiento para desarrollar la melodía. Sus refinamientos estilísticos permiten que sus obras sean de mayor agrado y aceptación por el público. La maleabilidad en su estilo compositivo le permite sobrepasar cualquier frontera. Torres logró por medio de su estilo compositivo fortalecer la identidad en cada uno de los aspectos en que se desarrolló: la identidad militar por medio de sus himnos, la tradición payanesa por medio de su participación en la Semana Santa y la sociedad colombiana por medio de su música para salón donde compuso obras con diferentes géneros tradicionales colombianos.

Ya una analizado el como la identidad de Popayán se encuentra en la música de Torres, ¿Cuál fue el aporte de este a identidad nacional?, ¿Cómo aportó Torres a la evolución del arte colombiano?

²³ La escuela vienesa de piano era reconocida por tener un sonido ligero y ornamentado mientras que la escuela inglesa era reconocida por su virtuosismo y sonido fuerte.

²⁴ Sturm und Drang fue una corriente literaria que influenció tanto a la música como al arte. Fue antecesora al romanticismo y trabajaba en pro de las emociones, fortaleció la libertad de expresión y la subjetividad. Lo más importante era la estética del arte.

²⁵ Fundación Abigail Tejada Campo, *Música tradicional Caucana...*, 52 - 55

Bibliografía

LIBROS

- Miñana, Carlos. «Fiesta y música: Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia» en *fiestas y rituales*, editado por John Galán Casanova, 200 – 220. Lima: Dupli-gráficas, 2009.
- Bastidas E, José M. *Compositores Nariñenses De La Zona Andina*. San Juan de Pasto: Universidad De Nariño, 2014.
- Casas Figueroa, María Victoria. *Entre el vals vienés y el pasillo criollo: música de salón en el valle del cauca 1897 - 1930*. Cali: Programa Editorial, 2013
- Castrillón Arboleda. Diego, *Muros de bronce: Popayán y sus estancias históricas*. Popayán: Confacauca, 1994.
- Escobar Wilson-White, Alberto. *Popayán: 470 años de historia y patrimonio*. Popayán: Letrarte Editores, 2006.
- Fundación Abigail Tejada Campo. *Música tradicional Caucana en el siglo XX: Memoria colectiva y patrimonio cultural caucano*. Cauca: Editorial López, 2011
- Martínez Delgado, Luis, *Popayán, ciudad procera*. Bogotá: Kelly, 1974
- Mesa, Luis Gabriel. *Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clave rojo*. Pasto: Fondo Mixto de cultura de Nariño, 2015.
- Miñana, B. Carlos. *De fastos a fiestas: navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.
- Rappaport, Joanne. *The politics of memory: native historical interpretation in the colombian andes*. Durham: Duke University Press, 1998
- Rodríguez Melo, Martha Enna, Azula Cajal, Maria del Pilar y León Rengifo, Fernando. *La música para piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007.


ARTICULOS

- Ayala Diago, Cesar. “Popayán, dos décadas de historia política”. *Revista UIS* 5 No 1. (2000): 13-48.
- Ledezma Meneses, Gerson. “El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del primer centenario de la independencia (1910 - 1919)”. *Revista Memoria y sociedad* 11 No 22. (2007): 69 – 86.

López Vivas, José N. "Transformaciones socio demográficas y políticas regionales: poblamiento, urbanización, migración y cambio político en Popayán 1963-2005" Tesis de maestría, Universidad del Valle. 2011

Ochoa, Ana María. «Tradición, género y nación en el bambuco» *A Contratiempo: Música y Danza*. n.º 9. (1997): 35-44.

Salas Viu, Vicente. «Chopin y las dos caras del romanticismo», *Revista Musical Chilena* 5 n.º 35-36 (1949): 4 - 68



Legado musical y cultural del coro del Tolima (1948-1969)

Mg. Andrea Hernández Guayara*

Mg. Edna Victoria Boada**

*Licenciada en Música del Conservatorio del Tolima y Magister en Docencia de la Universidad de la Salle Coordinadora Académica. Conservatorio del Tolima
andrea.hernandez@conservatoriodeltolima.edu.co

**Maestra en Música de la Universidad Nacional y Magister en Música de la Universidad EAFIT
Docente de piano principal. Conservatorio del Tolima
edna.boada@conservatoriodeltolima.edu.co

Legado musical y cultural del coro del Tolima (1948-1969)

Mg. Andrea Hernández Guayara

Licenciada en Música del Conservatorio del Tolima y
Magister en Docencia de la Universidad de la Salle
Coordinadora Académica. Conservatorio del Tolima
andrea.hernandez@conservatoriodeltolima.edu.co

Mg. Edna Victoria Boada

Maestra en Música de la Universidad Nacional y
Magister en Música de la Universidad EAFIT
Docente de piano principal. Conservatorio del Tolima
edna.boada@conservatoriodeltolima.edu.co

Resumen

En el departamento del Tolima se consolidó a inicios del siglo XX la agrupación Coro del Tolima¹, que finalizó sus actividades en los años 90. Dicha agrupación llegó a contar con más de cien (100) participantes y sus presentaciones a nivel nacional e internacional fortalecieron la identidad de Ibagué como ciudad musical dentro de las cuales se destacan las giras realizadas durante 1948 - 1969. También, esta agrupación dejó un importante número de arreglos sobre música colombiana elaborados por compositores nacionales y directores extranjeros.

¹ Proyecto de investigación desarrollado por las Investigadoras y Edna Victoria Boada Valencia (investigador principal) y Andrea Hernández Guayara (Co-investigadora) en el Conservatorio del Tolima durante 2013 y 2014.

A partir de lo anterior, se planteó el desarrollo de una investigación orientada desde la pregunta ¿De qué manera dar a conocer el legado musical del Coro del Tolima y resaltar su importancia cultural a nivel regional y nacional durante 1948-1969, teniendo en cuenta dicha pregunta, se trazó como objetivo dar a conocer el legado musical del Coro del Tolima.

Este proyecto se desarrolló en tres etapas: consulta bibliográfica y entrevistas a los participantes, inventario de arreglos corales sobre música colombiana y análisis de 21 arreglos musicales seleccionados. Los resultados de este proyecto fueron consolidados en dos artículos, uno donde se describe la trayectoria musical del Coro (1948 y 1969) y otro, que contiene el análisis musical de 21 arreglos seleccionados del repertorio interpretado por esta agrupación, de los cuales 15 fueron editados.

Palabras clave: Legado, cultura, coro, música colombiana, arreglos e identidad regional.

Introducción

La enseñanza musical por medio del canto coral² fue cohesionador social al integrar diversas comunidades de escasos recursos en países europeos y latinoamericanos a inicios del siglo XX, al ser una práctica que no demandaba de conocimientos musicales, de hecho, el director adecuaba adecuar y seleccionaba el repertorio de la agrupación, según las necesidades y el nivel de los coristas. Esta actividad tuvo un gran desarrollo gracias a las políticas gubernamentales implementadas en Latinoamérica.³

Colombia no fue ajena al desarrollo de estas políticas y durante el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), la Dirección de Artes en cabeza de Gustavo Santos Montejo, promovió la creación de coros y orfeones compuestos por estudiantes y obreros, como un medio para el desarrollo de una “sana labor social”⁴. Estas agrupaciones se conformaban en “fábricas y lugares apartados, donde la población era en su mayoría campesina”⁵.

Consecuente con lo anterior entre los años 30 y 50 se conformaron en el país agrupaciones como El Orfeón Antioqueño, La Coral Bravo Márquez, La coral Tomas Luis de Victoria y el

² Coro: es una agrupación musical que integra a un grupo “personas que aúnan sus voces para cantar. Esta expresión se encuentra en todos los niveles y en todas las sociedades humanas existentes y se conserva en diversos estados de complejidad. (DMEH, 1999, p. 22)

³ Gil, *La ciudad que en-canta prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín 1937-1961*

⁴ Gil, *La ciudad que en-canta prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín 1937-1961*, 242.

⁵ Gil, *La ciudad que en-canta prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín 1937-1961*, 241.

Coro de la Capilla Coltejer en Medellín, La Coral Palestrina en Cali, la Coral “Pedro Biava” en Barranquilla, la Sociedad Coral Antonio Varela Pérez y Sociedad Coral Bach en Bogotá.⁶

Al igual que en las grandes capitales, en la ciudad de Ibagué, se conformó a inicios de los años 40 el Coro del Tolima también llamado “Masas Corales del Conservatorio del Tolima”, agrupación que llegó a contar con 80 personas. Algunos de sus directores, compositores y arreglistas fueron Alfredo Squarcetta, Joaquino Bonavolontá, Giuseppe Gagliano, César Ciociano, Quarto Testa, Vicente Sanchis, Wolfgang Krumholz, Lucho Bermúdez, Aurelio Lucena y José Ignacio Camacho, quienes adecuaron música tradicional colombiana para esta agrupación.

En el presente documento se hace un recuento de los hechos más importantes que permitieron la conformación y desarrollo de esta agrupación durante 1948 hasta 1969.⁷

Inicios de la actividad coral en Ibagué

En la última década del siglo XIX en la ciudad Ibagué se gestaron iniciativas que permitieron a los ibaguereños acceder a la educación musical mediante la fundación de la Banda Militar (1889) y la inclusión de la clase de música en el Colegio San Simón a cargo del maestro Temístocles Vargas en 1891.⁸, muestra de ello, en el libro “Reseña histórica del Conservatorio de Música del Tolima” se registra en el programa de mano de la clausura del Colegio San Simón del 30 de noviembre de 1891, la participación de un coro que interpretó el Himno Nacional de Colombia con acompañamiento de una pequeña orquesta y la obra El ángel del hogar, composición del maestro Temístocles Vargas interpretada por voces femeninas y acompañamiento de piano. Esta es la primera evidencia encontrada de la actividad coral en la ciudad de Ibagué.

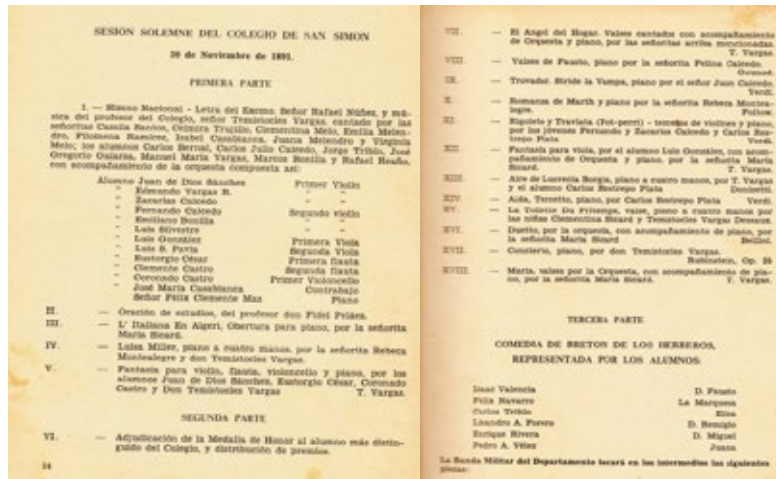
⁶ María Eugenia Londoño y Jorge Betancour, *Los coros. Estudio de la realidad musical en Colombia: parte IV*. (1 ed. Instituto Colombiano de Cultura, subdirección de publicaciones culturales, División de publicaciones. Bogotá. 1983)

⁵ Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló, *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores. 1999)

⁷ En la investigación se definió este lapso pues el coro realizó un número importante de giras a nivel nacional e internacional y obtuvo sus primeros premios.

⁸ Hector Villegas Villegas, *Reseña Histórica del Conservatorio de Música del Tolima*. (Contraloría General del Departamento 1962).

Ilustración 1. Sesión solemne del Colegio de San Simón.



Fuente: Villegas (1962). *Reseña histórica del Conservatorio de Música del Tolima*. Segunda parte.

Más adelante, en el mismo libro registró una presentación realizada en el año 1892 por el Coro de señoritas pertenecientes a la academia del maestro Vargas. Esta primera escuela de canto se conformó por las señoritas Filomena, Ana, Silvia y Otilia Ramírez, Emilia y Juana Melendro, Clementina y Laura Sicard, Celmira Mazuera, Elvira Galvis, Elisa Urueña y Josefina Caicedo, todas ellas alumnas particulares del maestro Temístocles Vargas.⁹ Posteriormente, en 1906 Alberto Castilla creó la Escuela Orquesta, que en 1909 se convertiría en la “Academia de Música de Ibagué”, la cual contaba con un coro femenino.

Ilustración 3. Estudiantes de la Academia de Música del Tolima (aprox. 1908).



Fuente: Fotografía tomada del archivo del Conservatorio del Tolima. Coro femenino (1908).¹⁰

⁹ Villegas, *Reseña Histórica del Conservatorio de Música del Tolima*

¹⁰ Sentadas, de izquierda a derecha, están Julia Vela, Inés Buenaventura, Victoria Caicedo, Tulia de Páramo (Profesora de piano), Sarita Molano y Elvira Vela. De pies, de izquierda a derecha están Helena de Rengifo, Sixta Tulia Caicedo, Julia Santofimio, Raquel Casas, Elvira Valenzuela e Islena Vela. (Revista Arte, 1979. Pág. 6).

Otros registros al respecto de la actividad coral en Ibagué se encuentran en el la Biblioteca Nacional de Colombia, donde reposa la portada y guía instrumental del *Himno de la Academia de Música del Tolima* compuesto por el maestro Guillermo Quevedo Zornoza, para conmemorar el primer centenario de la independencia nacional. Según datos encontrados en este documento, la obra fue cantada el 20 de julio de 1910 por el coro y la orquesta de la institución.

En 1920 por decreto de la Gobernación del Tolima, la Academia de Música cambió su denominación por Conservatorio de Música del Tolima. En este mismo año, el maestro Quevedo¹¹ solicitó a Pedro Pablo López el préstamo de obras para coro, quien le suministró la “Te Deum” de Sindici, que contaba con partituras para violín, flauta, cornetín, contrabajo y cuatro (4) voces. (Pedro Pablo López, carta dirigida a Quevedo, 1920). Al parecer esta obra también fue interpretada durante la conmemoración Independencia.

En años posteriores, la Revista Arte¹² registró la presentación un concierto de coro fuera de Ibagué: “1924, -en este año los Coros del Tolima hicieron su primera gira artística a la ciudad de Girardot-. La agrupación estaba dirigida por el maestro Miguel Uribe”. A parte de este dato, no se encuentran programas de mano o información alterna que sustenten que esta fuese la primera aparición del Coro del Tolima.

En 1929 el Conservatorio de Música del Tolima organizó el concierto “*Gran festival a beneficio de la junta de mejoras públicas*”. En el programa se registró la participación de un coro conformado por veinticinco (25) “distinguidas damas de la sociedad”¹³ y quince (15) “caballeros”¹⁴, junto con la Orquesta del Conservatorio para cantar el Himno de la institución. La agrupación fue dirigida por el maestro Martín Alberto Rueda.

El 2 de diciembre 1934 siendo director de la institución el maestro Alberto Castilla y sub-director Martín Alberto Rueda, se presentó en el Concierto de Final de año, obras nacionales y extranjeras, así como composiciones corales de Martín Alberto Rueda.¹⁵

Otro registro sobre la actividad coral en Ibagué se encuentra en el cartel publicitario del primer *Congreso Nacional de la Música* realizado en 1936. En el documento se anuncia la participación del Coro del Seminario con la Orquesta del Conservatorio el miércoles

¹¹ El maestro Guillermo Quevedo Zornoza fue director del Conservatorio de Música del Tolima durante los periodos de 1910-1923 y 1927-1928 (La Tribuna Gaitanista, 1951). De igual manera se encuentran registros de su participación en la dirección del plantel hasta 1938.

¹² Floro Saavedra Espinosa “Los Coros del Conservatorio de Música del Tolima”, *Arte*, entregas 51 y 52 (1979): 11.

¹³ Conservatorio del Tolima, *Gran festival a beneficio de la junta de mejoras públicas*, Programa de mano, (1929)

¹⁴ Conservatorio del Tolima, *Gran festival a beneficio de la junta de mejoras públicas*

¹⁵ Manuel Antonio Bonilla Ed. “*Concierto Final del Conservatorio*”, *Revista Arte* (Conservatorio del Tolima 1934): 220.

15 de enero, quienes interpretaron una misa de réquiem por todos los artistas desaparecidos. De igual forma en el marco de este evento el Coro del Conservatorio realizó una presentación en honor a los delegados participantes en el Congreso¹⁶. De este concierto no se especifica en el compositor de la obra, ni se señala el lugar donde se realizó el evento, pero permite evidenciar que la actividad coral y la formación musical no se desarrollaba exclusivamente en el Conservatorio, sino que estaba presente en diferentes centros educativos de la ciudad.

Para 1937, año del fallecimiento del maestro Alberto Castilla, la revista *Arte* resaltó la participación de la delegación de Ibagué en el Segundo Congreso de la Música realizado en Medellín.¹⁷ También se indicó que “Todo el personal de la embajada¹⁸ ostentó luto por el maestro muerto, bajo una presentación correctísima ¹⁹ En el texto no se indican las obras interpretadas y se menciona por primera vez al coro como “Masas Corales” del Tolima. Al respecto de la presentación en el Segundo Congreso de la música el director Alfredo Squarcetta expresó: “ [...] a pesar de los inconvenientes naturales, a los tres meses, fuimos al segundo Congreso Musical en Medellín donde presentamos dos conciertos de coros y orquesta obteniendo el más resonante triunfo” ²⁰

El 15 de diciembre de 1937 el Conservatorio del Tolima realizó un concierto en honor al gobernador José María Barrios en el Salón Alberto Castilla, con entrada gratuita. En dicho evento participó el Muñequero (coro de niños), los coros de la institución y la orquesta.²¹

El Coro el muñequero mencionado anteriormente, realizó presentaciones en la ciudad desde 1937, el cual convocó “[...] a un grupo infantil de niños ibaguereños para iniciarlos en el tema de la expresión artística”²². Esta agrupación estuvo bajo la dirección de Josefina Acosta de Varón (directora de la sección elemental) y Leonor Buenaventura Torres.

¹⁶ Gil, *La ciudad que en-canta prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín 1937-1961*, 138

¹⁷ Manuel Antonio Bonilla Ed. *Revista Arte* (Conservatorio del Tolima 1934): 1426

¹⁸ Se refiere a la delegación ibaguereña.

¹⁹ Manuel Antonio Bonilla Ed. *Revista Arte*. 1426

²⁰ *El mundo*, 1949: 1

²¹ Conservatorio del Tolima *Programa de mano*. 1937.

²² Cámara de Comercio de Ibagué, *Programa de Mano* (1983) 2

Ilustración 7. El Muñequero



Fuente: Fotografía tomada del archivo de la familia Valencia-Buenaventura.
Al centro de pies, de izquierda a derecha, aparecen la maestra Josefina Acosta de Varón y Alfredo Squarcetta. Sentada en el centro se encuentra la maestra Leonor Buenaventura.

Para el año de 1938, el Conservatorio realizó una gira por el Departamento de Caldas, apoyada por el gobernador José Barrios Trujillo, donde realizaron presentaciones en Armenia, Manizales y Pereira. El maestro Quevedo Zornoza, expresó que con esta gira y la participación de la institución en los congresos de la música de 1936 y 1937, el Tolima estaba “a la cabeza de los pueblos cultos de Colombia”²³

A propósito de este evento, el 26 de enero de 1938, el alcalde de Ibagué Julio Ernesto Salazar Trujillo, escribió a Guillermo Quevedo Zornoza con la intención de presentar el saludo de bienvenida y felicitación al director, a los profesores y alumnos por el “éxito obtenido en la jira”²⁴ realizada en departamento de Caldas (Julio Ernesto Salazar, Carta enviada a Quevedo 1938, p. 1).

A finales de los años treinta el Coro Elemental del Conservatorio del Tolima dirigido por la Josefina Acosta de Varón realizó un viaje a los municipios de Honda, Líbano y Armero.²⁵ Posteriormente, en 1945 la Revista Arte registró la presentación del coro bajo la dirección de Demetrio Haralambis, en un homenaje realizado al maestro Alberto Castilla.

²³ Manuel Antonio Bonilla Ed. Revista Arte (Conservatorio del Tolima, 1938): 1563

²⁴ Se escribe la palabra “Jira” con la letra jota (J) por aparecer de esta manera en los documentos consultados.

²⁵ Conservatorio del Tolima, Programa de mano (1939)

Coro del Tolima (1948-1969): la época dorada²⁶

El Coro del Tolima fue una agrupación compuesta por tres formatos: coro femenino, coro masculino y coro mixto. En sus inicios, sólo estuvo constituida por personal del Conservatorio y con el tiempo, la comunidad Ibaguereña empezó a participar en esta. Para esto, los interesados presentaban una audición ante el director artístico, quien evaluaba las habilidades artísticas de los interesados. No se exigía contar con conocimientos musicales, pues cada línea de voz contaba con profesores de gramática musical y técnica vocal, así como un jefe o asesor, encargado de enseñar a los coristas la música. (Valencia, Valencia & de Cleves, entrevista, 19 septiembre de 2013).

Los ensayos se realizaban dos veces al día, uno al medio día y otro a partir de las siete de la noche, lo que permitió la asistencia al coro de amas de casa y trabajadores de diversas empresas. El Coro contó con personas pertenecientes a diversos estratos socioeconómicos que se reunían por el gusto al canto y a la música (Valencia, Valencia & de Cleves, entrevista, 19 septiembre 2013)

Los Directores en este periodo fueron en su mayoría extranjeros que tenían como obligación la dirección del coro y la presentación del mismo cuando fuera requerido por el Director general del Conservatorio. De igual forma, los directores debían elaborar arreglos para la agrupación, los cuales quedaban como propiedad de la institución junto con los derechos de ejecución.²⁷

En una revisión realizada a los contratos de los docentes de la institución, se encontró que dentro de las obligaciones ellos debían: “formar parte de la orquesta sinfónica o de los coros de dicho Conservatorio en el lugar que le sea asignado sin que por esto pueda exigir aumento de sueldo”. (Conservatorio del Tolima, 1952. P. 1)

Primera gira internacional: El viaje a Cuba

Alfredo Squarcetta²⁸ fue el primer director del Coro institucional y posterior Coro del Tolima. Llegó al Conservatorio en 1937 para trabajar como subdirector y dirigió la institución hasta el año de 1942, época en la que viajó a Europa por motivos familiares. El 31 de octubre de

²⁶ El equipo de investigación definió al periodo entre 1948-1969, cómo la época dorada, debido a la serie de reconocimientos recibidos por el Coro y las giras internacionales realizadas, que aportó al reconocimiento del Conservatorio del Tolima y a Ibagué como capital musical de Colombia.

²⁷ Conservatorio del Tolima, Contrato (1953):1

²⁸ En el periódico el Mundo se encontró una entrevista realizada a este director en donde relata que comenzó a estudiar piano a los 13 años por “inclinación natural” pues tenía un tío paterno que era artista (El mundo, Marzo 12 de 1949. p.2). Estuvo por primera vez en Colombia en el año de 1913. Posteriormente regresó al país donde dirigió en el año 1932 la compañía de ópera nacional y en esta entrevista expresó que en Colombia encontró más libertades que en Italia. (El mundo, Marzo 12 de 1949.).

1946, Alfredo Squarcetta regresó a Colombia y por medio del Decreto 952, fue nombrado como director de coros y profesor de piano²⁹.

Durante este tiempo, el trabajo disciplinado y meticulado con el coro dio sus frutos, cuando el gobierno de Colombia le otorgó a la Institución la Orden de Boyacá en la categoría de caballero a la institución, el 22 de junio de 1948, gracias las giras nacionales realizadas por las Masas Corales (Revista Arte, 1948). Para esta fecha el Coro del Tolima se presentó por primera vez en el Teatro Colón y en la Plaza de Santa María.

El 23 de abril de 1949 se realizó en el Conservatorio de Música del Tolima un concierto en honor al gobernador Severo Rocha y esposa. El coro Femenino interpretó obras repertorio nacional e internacional. Se destacó que para finalizar el concierto, el Coro mixto interpretó La canción de Platoff, el Himno de los Estados Unidos, El Pescador (letra de Cesáreo Rocha y arreglo Alfredo Squarcetta); la Guabina Chiquinquireña, Hurí, (arreglo de Ciociano y Squarcetta) y la Guabina Tolimense. En esta presentación se contó con la asistencia de varios ciudadanos norteamericanos.³⁰

El 28 de enero de 1949 El diario El Mundo anunció que “Daniel Moore, representante del Leonismo internacional, ha llegado a la ciudad a anunciar oficialmente que se ha arreglado el viaje a Cuba y a EE. UU de América y prospectado desde hace algún tiempo [sic] de las masas corales del Conservatorio de Música del Tolima. Realizado el vasto plan de los clubs de Leones del país, viajarán a dichos países nuestros cantantes, como vivo mensaje del arte y de solidaridad panamericana.”³¹ Para el 6 de mayo de 1949 el mismo diario indicó que la institución programó la semana Pro-Conservatorio, organizada con el objeto de recaudar fondos para la gira de las Masas Corales al exterior y un concierto el sábado 14 mayo en el Murillo Toro. Durante toda la semana se realizaron ventas de diferentes productos y se desarrollaron torneos de fútbol, festivales, corridas de toros y presentaciones en el teatro de la ciudad.³²

Luego de todos estos preparativos y largas jornadas de ensayo, el Coro del Tolima partió a Cuba, donde se presentó en el palacio presidencial por invitación especial del presidente Carlos Prio Socarrás. También el coro cantó en el Salón de los espejos, el Teatro Martí, el Auditorium, el Anfiteatro Municipal y en la Universidad de La Habana.

²⁹ Villegas, *Reseña Histórica del Conservatorio de Música del Tolima*.

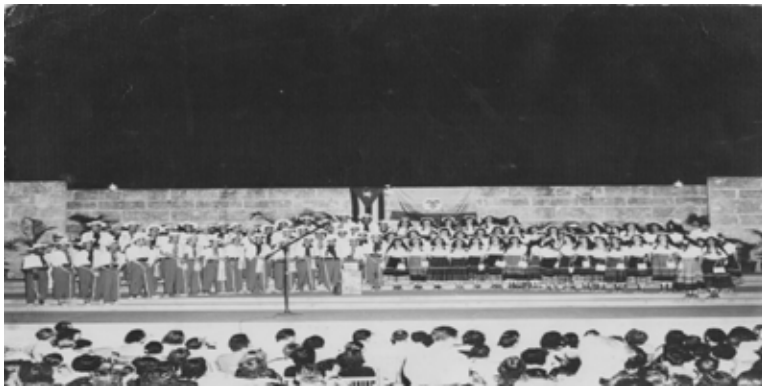
³⁰ El mundo (1949):1 - 2.

³¹ Luz Stella, *Vida Social*, en El Mundo (1949): 2

³² El mundo, (1949).

La gira duró de 27 días, de los cuales 20 fueron totalmente pagados por la alcaldía de la Habana. La gira fue un éxito, al punto de que el solista Gonzalo Valencia Márquez (tenor) fue paseado en hombros por su solo en la obra “Quiéreme mucho” (de Gonzalo Roig). Al regresar a Ibagué el coro recibió las condecoraciones Libro de Oro de la educación por parte del departamento, en la categoría de gran servidor (Decreto número 633 de 1949) y la Medalla del civismo del Concejo Municipal (Resolución número 005 de 1949).

Ilustración 9. Presentación del Coro del Tolima en Cuba (1949)



Fuente: Fotografía tomada del archivo de la familia Valencia Buenaventura. Coros del Tolima en Cuba (1949).

Hasta 1951 el coro estuvo dirigido por Alfredo Squarcetta. El Maestro adaptó para la agrupación obras como el Bunde Tolimense (Alberto Castilla), Las cuatro preguntas (Pedro Morales Pino), Guabina Tolimense entre otras.

Otras presentaciones: 1950-1954

En 1951, según Decreto 0977 del 11 de julio, la gobernación del Tolima nombró como director del Coro a Joachino Bonavolonta (Nino) y continuó Alfredo Squarcetta como Director General del Conservatorio.³³ El maestro Bonavolonta realizó arreglos de obras como Alma Llanera, Asómate a la ventana (Pedro León Franco), El Guatecano (Emilio Murillo), Reina Linda (Letra: Luz Stella y Música: Emilio Díaz), No sé si tú me quieres (G. Escobar), entre otros.

Entre 1951 y 1954 el Coro registró salidas en el departamento del Tolima a Ambalema,

³³ Villegas, *Reseña Histórica del Conservatorio de Música del Tolima*.

Honda, Líbano y Guamo y realizó conciertos en las ciudades de Manizales, Tunja, Bogotá, Bucaramanga, Cúcuta, Cali, Palmira, Pasto e hizo una salida a Táchira (Venezuela) en 1953.

En 1955, por medio del Decreto 965 del 19 de agosto, la Gobernación del Tolima nombró a Giuseppe Gagliano como director artístico y director de las masas corales.³⁴A partir de esta fecha y hasta 1959 el coro realizó conciertos en ciudades como Neiva, Buga, Tuluá, Santa Marta, Barranquilla, Cartagena, Bogotá, Girardot y Armero.

Los arreglos realizados por Giuseppe Gagliano para el Coro del Tolima entre 1955 y 1958 son: Flores Negras, La Caña, Merecumbe, Antioqueña, Coyaima Indiana, No hay como mi morena, Cumbia Colombiana, Que linda que esta la tarde, Vuelve (Leonor Buenaventura), Yo vide unos ojos negros (Leonor Buenaventura), Amor deliciosa mentira (Letra: León de Greiff Música: Giuseppe Gagliano), La Piragua, Los Guaduales, Hurí, entre otras.

Segunda gira internacional: El viaje a Estados Unidos y la Grabación del primer disco

Hacia 1958 el Coro del Tolima realizó una gira a los Estados Unidos visitando Miami, Washington y New York. De este viaje quedó una grabación realizada en vivo en el concierto de Miami, la cual desafortunadamente a pesar de posteriores intentos por reeditarla bajo el sello Discos Bambuco, no se halló en óptimas condiciones.

Ilustración 10. Portada Disco Coros del Tolima



Fuente: Familia Valencia Buenaventura

³⁴ Villegas, *Reseña Histórica del Conservatorio de Música del Tolima*. 155

En el programa “*Concert by the Coros del Tolima of Colombia (under the auspice of the ambassador of Colombia and Mrs. Gutiérrez – Gómez)*” referencia a la presentación realizada por las Masas Corales del Tolima en auditorios como el Watergate (lunes 25 de junio de 1958), El programa interpretado incluyó obras como Lux Refulgent (anónimo, siglo XVI); O Salutaris Hostia (Beethoven); Stabat Mater (Ballester); Propter Magnam Gloriam (Vivaldi), Yo vide unos ojos negros Ri-qui- Canción de Cuna (Quarantino), Galerón Llanero, No hay como mi morena, Reina Linda (Félix Vásquez, tenor; Emilio Díaz, barítono solista) y Brisas del Pamplonita.

Giras por Colombia: 1959-1964

En 1959 se nombró como director artístico de la institución al maestro alemán Alfred Hering, quien estuvo a cargo hasta 1964. El único arreglo que realizó para el Coro del Tolima fue de la obra El Pataló (joropo). En la revista del Consejo directivo del Conservatorio (1969) se registró que durante este periodo, el Coro hizo una gira nacional, visitando ciudades como Medellín en 1959) y en 1961, el coro se presentó en El Espinal (Tolima), Bucaramanga, Cartagena, Bogotá y Zipaquirá. Luego, en 1962 los miembros del coro viajaron a Buga y en 1963 visitaron Armenia y Bogotá, en donde actuaron en honor al Presidente de la República en la Televisora Nacional.

En el año 1964 hicieron un concierto en Purificación y se registró la actuación de las Masas Corales bajo la dirección de Wolfgang Krumboldz en la *VI Feria de Cali*, donde realizaron presentaciones en el Coliseo Cubierto (Gimnasio Olímpico), en el Teatro Municipal y en el Teatro al aire libre los Cristales.³⁵

Tercera gira internación: Primer viaje a Europa.

El Coro realizó una gira a Europa en 1964 para participar en el Concurso Polifónico Guido de Arezzo, según indicó el barítono Constantino Espinosa, el coro no estuvo bajo la dirección de Alfred Hering debido a que este director consideraba que la agrupación no contaba con la preparación suficiente para participar en el concurso, es por esto que la señora Amina Melendro, directora del Conservatorio decidió llamar personal extra para darle un mayor soporte a la agrupación. El director del coro en esta época fue el violonellista Quarto Testa. Durante este viaje se registraron visitas a Ámsterdam, París, Berlín, Milán, Arezzo, Florencia, Roma y Madrid.

³⁵ El Cronista (1964).

El periódico El Cronista en 1964 registró la llegada del Coro del Tolima después de su viaje por Europa y la participación de la agrupación en concurso. Los integrantes del coro llegaron en un avión de la compañía APA al Aeropuerto El Dorado. A su llegada los recibió una comitiva que contaba la presencia del expresidente Darío Echandía, los gobernadores entrante y saliente Alfredo Huertas Rengifo y Rafael Caicedo Espinoza, personalidades del ámbito nacional y departamental, junto con delegados de la prensa de todo el país. Otras instituciones se sumaron al recibiendo de la agrupación, como el Coro del Colegio Mayor de Cundinamarca dirigido por el tolimense Óscar Álvarez. A su llegada a Ibagué, la Banda departamental ofreció a los coros una recepción por su regreso.

Es probable que desde 1965 a 1967 Quarto Testa asumiera la dirección del Coro del Tolima, posteriormente, Wolfgang Krumholz hasta 1967, mientras que la subdirección de la institución estuvo a cargo del español Vicente Sanchiz, quien en 1969 fue encargado de la dirección del Coro.

Durante esta época, el Coro del Tolima registró salidas al Espinal (Tolima), al Salado (Ibagué), a Pereira, Manizales, Armero, Armenia y Montería. En 1966 a Florencia (Caquetá), Venadillo, Bogotá, Guamo, Guatavita y Ambalema. En 1967 Bucaramanga; en 1968 a Bogotá y Natagaima. En este último año se registró una gira a Nicaragua en donde se realizaron presentaciones en Managua, Ciudad León y Ciudad Granada. En 1969 se registró una salida al municipio de Girardot.³⁶

Cuarta gira internacional: de regreso a Europa.

En la segunda gira por Europa el coro participó en el Concurso Polifónico Internacional “Guido de Arezzo XVI” en Italia, bajo la dirección del maestro Vicente Sanchíz. En este certamen participaron 38 coros de diferentes países. El Coro del Tolima realizó seis (6) presentaciones en el Teatro Petrarca en donde la agrupación obtuvo un segundo puesto en la primera categoría (clásico) y un sexto puesto en la cuarta categoría (folclórico). En este viaje se realizaron presentaciones en ciudades como Roma, Madrid, París y Ámsterdam.

³⁶ Consejo directivo del Conservatorio (1969)

Ilustración 4. Presentación del Coro Masculino en el Concurso Guido de Arezzo XVI



Fuente: archivo familiar de José Aminio Bobadilla y Yolanda Morán.

En este periodo se registra la interpretación de arreglos elaborados por el maestro Quarto Testa tales como: Río Combeima (Guabina Texto: Elsa de Testa. Música: Quarto Testa), Leyenda de amor (Texto: Marrun Kairuz, Música: Quarto Testa), Leyenda de mi tierra (Bambuco Leonor Buenaventura), La pollera colorá (Juan Bautista Madera), Ay, si si (Luis Ariel Rey) y Tabú (Ernesto Lecuona) y los arreglos del maestro Wolfgang Krumholz como Tupinamba (danza Adolfo Lara), Los Girasoles (Bambuco, canción Antonio Bedoya), Carmentea (Miguel A. Martín) y Sanjuanero (Anselmo Durán).

De igual forma, el Coro interpretó arreglos como Los cucaracheros (Jorge Añez Avendaño), Barlovento (Eduardo Serrano), Campesina Santandereana (José Alejandro Morales), La Mina (E. Cabezas), El Bunde (Alberto Castilla), Noches de Cartagena (Jaime Rudesindo Echavarría), Campesina (Carlos Vieco Ortíz), Hacia la mar (Nocturno Texto: Héctor Villegas. Música: Vicente Sanchíz), Brisas del Pamplonita (Elías Mauricio Soto. Roberto Irwin Vale), Macondo (Cumbia Daniel Canseco), Chambacú (Antonio María Peñaloza), Feria de Manizales (Guillermo Gonzáles), Mi cumbia (Leonor Buenaventura), Navidad negra (José Barros), Mi Buenaventura (Petro- nio Álvarez), elaborados por el maestro Vicente Sanchíz.

El Coro del Tolima después de 1970 continuó vigente por 29 años. Poco a poco sus integrantes iniciales se fueron retirando hasta quedar en su mayoría con personal del Bachillerato Musical, el cual fue creado durante la dirección de la señora Amina Melendro de Pulecio en el año de 1960 hasta 2000. (<http://www.conservatoriodeibague.edu.co/iea/circulares/PEI2011.pdf>)

Conclusiones

El valor del Coro del Tolima, para sus integrantes es inmenso ya que la participación de toda la comunidad en la agrupación permitió que convivieran diariamente diferentes clases sociales de manera indistinta, privilegiándose el respeto, el afecto y la hermandad. Si bien es cierto que no se trató de un coro profesional, a través de esta agrupación se logró unir un conjunto de personas que, sin saber lectura musical, memorizaron arreglos con texturas complejas de difícil ejecución.

La sonoridad de esta agrupación, según los datos obtenidos en las entrevistas, fue impresionante. Para los escuchas y exintegrantes la consolidación del Coro del Tolima se constituyó en un momento de gran valor, pues se reunieron en él voces maravillosas como las de Ligia de Barreto, Jhony Díaz de Guzmán, Gonzalo Valencia, Alex Vásquez, Néstor Guarín, Emilio Díaz, El Pote Henao, entre otros.

El legado cultura de este Coro fue representar al departamento del Tolima en diversos escenarios a nivel nacional y llevar la música colombiana a diferentes países, haciendo que se reconocieran el acervo cultural y artístico del país, pues no solo se interpretaba música de la zona andina colombiana, si no que contó con interpretaciones de obras de diversas partes del país. Esto aportó a que Ibagué fuera reconocida como la ciudad Musical de Colombia.

Frente al Legado musical, el Coro del Tolima dejó a las siguientes generaciones un importante número de arreglos sobre música colombiana, los cuales reposan en Conservatorio del Tolima cuyo repertorio contiene obras académicas, folclóricas internacionales y nacional, algo que se fue acumulando con el pasar de los años.

En total se contabilizaron 353 arreglos, de los cuales 159 se realizaron para el Coro del Tolima, que corresponden al 45,04%. Estos arreglos fueron hechos en su mayoría por los directores del coro. Del contenido de estos arreglos se encuentra que el 40,5% (es decir, 143 arreglos) corresponden a música colombiana, 159 arreglos corresponden a música clásica, medieval, religiosa o profana, representado en 45,04%, y finalmente sobre música popular se encontraron 51 arreglos, lo que representa un 14,4%.

Además de los directores, algunos docentes del Conservatorio realizaron arreglos para el Coro, se puede destacar al maestro Cesar Ciociano quien fue profesor y concertista de violoncello de la institución; Fortunato Caruso quien hizo las veces de profesor de flauta, concertista y copista; José Ignacio Camacho fue asesor de los bajos, director asistente y percusionista; Isabel Buenaventura fue maestra de piano, compositora, directora de coros y directora del Conservatorio del Tolima; Emilio Díaz fue barítono solista del Coro del Tolima, el maestro Lucho Bermúdez se destacó como un compositor nacional de reconocida trayectoria.

Bibliografía

- Betancour Jorge, y Londoño, María Eugenia, *Los coros. Estudio de la realidad musical en Colombia: parte IV.* (1 ed. Instituto Colombiano de Cultura, subdirección de publicaciones culturales, División de publicaciones. Bogotá. 1983)
- Bonilla, Manuel Antonio. Ed. (1934) “*Concierto Final del Conservatorio*”, Revista Arte (Conservatorio del Tolima) 220.
- Bonilla, Manuel Antonio. Ed. (1937) “*Concierto Final del Conservatorio*”, Revista Arte (Conservatorio del Tolima) 220.
- Casares Emilio, Rodicio, Fernández de la Cuesta, Ismael y López-Calo José, *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores. 1999)
- Cámara de Comercio de Ibagué (1983) El Muñequero del Conservatorio. Coro Mixto. Programa de mano.
- Conservatorio del Tolima, *Gran festival a beneficio de la junta de mejoras públicas*, Programa de mano, (1929)
- Conservatorio del Tolima Programa de mano. 1937.
- Conservatorio del Tolima (1952). Contrato celebrado entre el Conservatorio del Tolima y Edoardo Ascioffa . Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Conservatorio del Tolima (1953). Contrato celebrado entre el Conservatorio del Tolima y Gioacchino Bovavolonta. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Conservatorio del Tolima. (1979) Revista Arte. Editor Manuel Ignacio Gonzales, tercera época, entregas 52 y 53, Ibagué.
- El cornista, 1964. Periódico de Publicación semanal.
- El cornista, 1968. Periódico de Publicación semanal.
- Espinosa, Floro Saavedra “Los Coros del Conservatorio de Música del Tolima”, *Arte*, entregas 51 y 52 (1979): 11.
- El Mundo (1949) LA JIRA DEL CONSERVATORIO.
- _____ (1949) Nombrado el personal dirigente del Conservatorio De Música
- _____ (1949) Alfredo Squarcetta, un gran artista
- _____ (1949) El magnífico concierto de anoche en el Conservatorio. El Programa Un nuevo éxito de las Masas Corales.

El Mundo (1949) PROGRAMA DE LA SEMANA PRO-JIRA DEL CONSERVATORIO. Primero será la semana de la aviación y a partir del 14 de los corrientes, la de los grupos polifónicos.


_____ (1949) En el madison Square Garden actuará el Conservatorio.

_____ (1949) Triunfo Artístico.

Gil Araque, Fernando Antonio, *La ciudad que en-canta prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín 1937-1961*, HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local (2012) en bdigital Portal de revistas UN <http://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/thesis/view/49> (Consultado el 17 de Julio de 2014)

Grabación del Disco Folk songs of Colombia Sout America Dirigido por Guiseppe Gagliano Marca Arts Records Album ALP-27 (33 1/3 R.P.M) Ultra High Fidelity.

Villegas Villegas Hector, *Reseña Histórica del Conservatorio de Música del Tolima*. (Contraloría General del Departamento 1962).



*El declive de la
composición lírico-
dramática en
Medellín*

Ronald Andrey Perilla Fuentes

Estudiante de maestría en musicología
Universidad de los Andes
ra.perilla42@uniandes.edu.co

El declive de la composición lírico-dramática en Medellín

Ronald Andrey Perilla Fuentes

Estudiante de maestría en musicología
Universidad de los Andes
ra.perilla42@uniandes.edu.co

Resumen

*Desde el siglo XIX, la ópera y la zarzuela han sido parte de la vida y tradición cultural de Medellín. En 1864 las compañías lírico-dramáticas comenzaron a llegar a la ciudad y su presencia no solo se sumó a la idea de progreso y civilización, imaginarios de ciudad y cultura desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, también enriqueció y dio un importante giro a las prácticas musicales. Con el surgimiento de la Compañía Antioqueña de Ópera en 1943 y el estreno de la ópera *La vidente de la colonia* de Roberto Pineda Duque en 1945, se inició un periodo de auge de la lírico-dramática en Medellín que finaliza en 1958 con la última presentación de la zarzuela *Romance esclavo* del compositor Carlos Vieco Ortiz.*

Tomando como fuentes la prensa local, programas de mano, publicaciones e investigaciones sobre las prácticas musicales en Medellín y hallazgos hechos en distintos archivos musicales de la Sala Patrimonial del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT de Medellín, es posible mostrar tres aspectos importantes de este periodo específico: primero, la recepción de las compañías y las obras presentadas en los diversos escenarios de la ciudad por medio de una reconstrucción cronológica. Segundo, una lectura

historiográfica y contextualización de las obras de Roberto Pineda y Carlos Vieco en el periodo de estudio y, tercero, una reconstrucción de la zarzuela Romance esclavo a partir de los materiales existentes.

Palabras clave: Música en Medellín, compañías lírico-dramáticas, ópera, zarzuela, prácticas musicales.

El ideal de progreso y civilización asumido por los habitantes de Medellín desde finales del siglo XIX y principios del XX, llevó a repensar el imaginario de ciudad y cultura tomando como modelo las ciudades europeas, en especial París y Londres¹. La presencia de la ópera, la ópera y la zarzuela estuvo ligada a la aparición de teatros en las principales ciudades latinoamericanas. En el caso de Medellín esto se evidencia con el Teatro Bolívar en 1919², resultado de la remodelación del Teatro Principal³, emprendida por la Sociedad de Mejoras Públicas⁴; y el Teatro Junín, construido por el arquitecto belga Agustín Goovaerts en 1924⁵.

Para 1940, Medellín ya contaba con una tradición de ópera y zarzuela. Desde que la Compañía de Zarzuela Dalmau-Ughetti se presentó en 1894, los esposos Ughetti decidieron establecerse en Medellín, sembrando éxitos teatrales y líricos, contribuyendo así a las prácticas musicales de entonces⁶. En 1933 se presentó la Compañía de Ópera Bracale⁷ y aunque la compañía se disolvió, el hecho más significativo y que traería consecuencias para la música y las prácticas musicales en la ciudad, fue que el pianista y director italiano Pietro Mascheroni se quedara radicado en ella⁸.

¹ Juan Fernando Velásquez Ospina, "Ecos tras bambalinas: el impacto de la actividad de los teatros en la práctica musical, visto a través del caso de Medellín (1886-1903)" (Ponencia, VII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas, 10-15 de marzo de 2012).

² Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia – INER -. "El teatro Bolívar: temporadas de diversión". <http://www.vitzaz.com.co/unsiglo/paginas/eltbolivar.html>, consultado el 30 de mayo de 2017.

³ En 1863 se construyó el Teatro-Gallería denominado también Teatro de Medellín, Coliseo y Principal. En 1919 fue remodelado por la Sociedad de Mejoras Públicas y una vez finalizadas las intervenciones pasó a llamarse Teatro Bolívar. Fue demolido en 1954.

⁴ Rodrigo de J. García Estrada, *Sociedad de Mejoras Públicas: Cien años haciendo ciudad* (Medellín: Taller de Edición LTDA., 1999), 274-275.

⁵ Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia – INER -. "El teatro Junín: la magia del cine". <http://www.vitzaz.com.co/unsiglo/paginas/eltjunin.html>, consultado el 30 de mayo de 2017.

⁶ Fernando A. Gil Araque, "La ciudad que En-Canta: Prácticas musicales en torno a la música académica de Medellín, 1937-1961" (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 2009), 427-433.

⁷ Dirigida por el músico y empresario Adolfo Bracale (Nápoles 1873 – Bogotá 1935). Esta compañía realizó giras por el Caribe, Centro y Sur de América; y contrató músicos prestigiosos de la Scala de Milán y el Metropolitan Ópera de Nueva York, además de cantantes colombianos como la soprano Anita Chaparro y el tenor Manuel Guerrero. Luego del fracaso económico en Medellín, Bracale regresó a Bogotá y continuó con su idea de consolidar una Compañía Nacional de Ópera que contara con ayuda del Estado.

⁸ Mascheroni vio en Medellín la oportunidad de trabajar como director, en la radio y como profesor de piano. En mayo de 1933 se convirtió en el director de la orquesta la Unión Musical, la cual había sido fundada por Jesús Arriola (1873-1931) durante su regencia del Instituto de Bellas Artes.

De la compañía antioqueña de ópera a la ópera del instituto de Bellas Artes

Los orígenes de una compañía lírico-dramática local tiene sus orígenes en agosto de 1941, cuando se transmitió en vivo desde los estudios de la Voz de Antioquia⁹ selecciones de la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi y en una segunda oportunidad se transmitió *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, ambas audiciones fueron dirigidas por Mascheroni¹⁰. En 1942, Jorge Luis Arango y Mascheroni proyectaron la idea de conformar una compañía de ópera en Medellín, la cual reuniera jóvenes cantantes¹¹ y músicos destacados con el propósito de hacer una temporada anual con dos o tres títulos. Para 1943, no había logrado conformarse un coro de ópera ni una orquesta estable, sin embargo, se habían consolidado las orquestas de la radio con una planta fija de instrumentistas y además de una orquesta estable de cuerdas en el Instituto de Bellas Artes, lo cual favoreció la creación de la ópera.

En el campo coral, el Orfeón Antioqueño¹² había fomentado esta actividad, así que no era difícil conformar un coro con estudiantes del Instituto de Bellas Artes e integrantes del Orfeón. Ya estaban el coro y la orquesta, pero faltaba el componente escénico. Desde 1943 se encontraba radicado en la ciudad José María Pineda, quien tenía una vasta trayectoria y experiencia en el montaje de óperas en diferentes escenarios latinoamericanos, ocupándose de ello en la naciente compañía¹³.

Fue así como la Compañía Antioqueña de Ópera inició su primera temporada el 9 de junio de 1943¹⁴ en el teatro Junín con la ópera *Rigoletto*¹⁵. Fue tal el éxito de la compañía que, para el mes de octubre del mismo año, cuando presentaron *La Traviata*¹⁶ en el Teatro Junín, contaron con el patrocinio de la Compañía Colombiana de Tabaco, Coltejer, Indulana, Manu-

⁹ El programa había sido patrocinado por la cervecería Pilsen, empresa que contrató la orquesta.

¹⁰ Luis Miguel de Zulategi y Huarte, "Destacamos", *Revista Micro* N.º 25, 21 de agosto de 1940, 4.

¹¹ Aunque el desarrollo de la escuela de canto del Instituto de Bellas Artes era lento, algunos complementaban su formación con profesores particulares, estos cantantes eran figuras que actuaban en la naciente industria de la radio.

¹² El Orfeón Antioqueño (1932-1957) fue el primer coro con larga duración en Medellín. Fundada por don José María Bravo Márquez en compañía de la pedagoga alemana Anne Marie Bijard de Stober, inició una tradición coral que no sólo incidió en la ciudad, sino que fue tomada como ejemplo e imitada por otras regiones de Colombia.

¹³ La escenografía y la dirección de los coros fue encargada a Gustavo Lalinde, Jorge Luis Arango asumió la parte administrativa, Pietro Mascheroni se encargó de la dirección artística y musical, Luis Miguel de Zulategi fue director asistente y Luisa Manighetti la pianista correpetidora. La orquesta estaba conformada por 40 profesores y alumnos, con un coro mixto de 40 voces.

¹⁴ Alejandro Morales Pérez, *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín 1864-2009: Compañías, obras, teatros y artistas*. (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012), 132-133.

¹⁵ El reparto fue el siguiente: Gilda: Alba del Castillo, soprano; Rigoletto: Gonzalo Rivera, barítono; Duque de Mantua: Evelio Pérez, tenor; Borsa: José Correa, tenor; Sparafucile: Pepe Vidal, bajo; Giovanna: Fanny Osorio, mezzo; Marullo: Juan de Dios Uribe, barítono; Conde Ceprano: Jaime Trespalacios, barítono; Conde Monterone: José Franco, barítono.

¹⁶ El reparto fue el siguiente: Violeta: Yolanda Vásquez de la Cruz, soprano; Alfredo Germont: Evelio Pérez, tenor; Jorge Germont: Gonzalo Rivera, barítono; Flora: Marina V. de González, mezzo; Barón Douphol: Jaime Trespalacios, barítono; Annina: Jenny López, soprano; Marqués D'Óvigni: Juan de Dios Uribe, barítono; Gastón: José Correa, tenor; Doctor Grenvil: Pepe Vidal, bajo.

facturas Sedeco, Fabricato, Tejicondor y Cervecería Unión, además del apoyo de la Sociedad de Amigos del Arte de Medellín¹⁷.

Las presentaciones de la compañía¹⁸ fueron un hito en historia de la música de la ciudad, no sólo por razones artísticas, sino porque en torno a la compañía se congregaron músicos y personas que no hacían parte de la élite económica, que pertenecían a estratos medios bajos, y fueron ellos quienes soportaron musicalmente la temporada¹⁹. Contrario a lo ocurrido con compañías de ópera extranjeras, el público veía por primera vez en el siglo xx un esfuerzo de artistas, así que asistieron con entusiasmo y masivamente a las representaciones.

En 1944, Medellín organizó pabellones con motivo de la Exposición Nacional Ganadera y Agrícola e Industrial²⁰; así que la compañía fue contratada por parte del Municipio para representar *La Traviata*²¹. Las funciones se realizaron en el Teatro Bolívar del 8 al 13 de enero²² y se representaron dos óperas nuevas: *Cavallería Rusticana* e *I pagliacci*, y la reposición de *Rigoletto*²³.

Mascheroni fungió como empresario en 1946, en esta ocasión con el montaje de *Aida* de Verdi. Preparó un coro mixto de sesenta personas y aprovechando el paso de la Gran Compañía de Ópera de Buenos Aires por la ciudad²⁴, contrató a la soprano ítalo-argentina Hilda Angelici para el papel de Aida y al tenor José Carrión en el de Radamés. Sin embargo, la temporada terminaría siendo un fracaso económico.

En 1952 se presentó la Temporada de Ópera con Estrellas del Metropolitan²⁵. Al llegar a Medellín, la temporada ya contaba con 17 representaciones previas y de lleno total en Cali y Bogotá²⁶. Para noviembre de 1958, tuvo lugar la temporada de ópera organizada por el Instituto de Bellas Artes en el Teatro Junín. Se representó *Madame Butterfly* de Puccini²⁷ y *La Serva Padrona* de Pergolesi, ambas bajo la dirección musical de Mascheroni. Nuevamente, la temporada fracasa económicamente²⁸.

¹⁷ Luisa Fernanda Pérez Salazar, "Sociedad Amigos del Arte de Medellín (1936-1962)" (tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2013), 61, 118-119.

¹⁸ La compañía no asumió un solo nombre, también se presentó como Compañía Antioqueña de Ópera, Compañía de Ópera de Medellín y Compañía de Ópera de Antioquia, esto dependía del patrocinio que recibía.

¹⁹ Gil Araque, "La ciudad que En-Canta", 444-445.

²⁰ Morales Pérez, *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín*, 136-137.

²¹ En esta ocasión la compañía tomó el nombre de Ópera de Medellín, dado el patrocinio que recibió por parte del Municipio.

²² Con una orquesta de 30 profesores y estudiantes del Instituto de Bellas Artes, coros preparados por el profesor de canto del Instituto de Bellas Artes, Gabriel Mejía, y dirección musical de Pietro Mascheroni.

²³ Esta temporada que tuvo lugar entre el 8 y 13 de agosto en el Teatro Junín y contó con el patrocinio de la Dirección de Educación Pública.

²⁴ La Gran Compañía de Ópera de Buenos Aires estaba conformada por artistas del teatro Colón de Buenos Aires y otros teatros europeos. La temporada tuvo lugar en el Teatro Junín y fue patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional, el Gobierno Departamental de Antioquia y la Municipalidad de Medellín.

²⁵ Los artistas pertenecían al elenco del Metropolitan Opera House, la orquesta y los coros venían de Bogotá; la temporada fue patrocinada por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional, la Gobernación de Antioquia, la Municipalidad de Medellín, Coltabaco, Cervecería Unión y Coltejer.

²⁶ Morales Pérez, *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín*, 155-158.

²⁷ *Ibíd.*, 167-170.

²⁸ Una vez más, Mascheroni incursiona como gestor logrando la participación de solistas del Teatro Colón de Buenos Aires como la soprano Angélica Montes, además de cantantes locales destacados como Jairo Villa, Alfonso Cardona, Jorge Ochoa y María Gonzáles.

De la compañía infantil de zarzuela a la compañía de Faustino García

Desde el siglo XIX, la zarzuela gozó de especial aprecio ya que este género lírico-dramático²⁹ rescataba temas de la vida cotidiana española que, a los ojos del público local eran un retrato cercano a sus propias vidas³⁰. Surge así la Compañía Infantil de Zarzuelas³¹, fundada en 1884 por Lino Ospina y Francisco Vidal³². La reaparición de la Gran Compañía Infantil Frutos de la Montaña en 1941 estimula el movimiento zarzuelero en Medellín³³, como se evidencia por la llegada de compañías especializadas en zarzuela. Para finales de 1947 se presenta la Compañía Lírica Española de Zarzuelas y Operetas Hertogs-Arce-Palacios en el Teatro Bolívar. Durante 1948, el “Medellinazo”³⁴ interrumpe la temporada de la Compañía Lírica Española en el Teatro Bolívar, ellos cierran la temporada a su segundo paso por la ciudad en el mes octubre con *La casta Susana*³⁵.

Surge en 1953 la Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas Gonzalo Henao, como iniciativa de Gonzalo Henao y Carlos Escobar, la compañía se disuelve luego de su última función debido a que los auxilios prometidos por el municipio y el departamento no habían sido pagados³⁶. La Gran Compañía Española de Zarzuelas y Operetas Manuel Abad llegó en abril de 1958 pero la compañía pasó desapercibida. Empero, a partir de 1956, sería la Compañía Española de Zarzuelas y Operetas Faustino García, con la cual el público medellinense se sentiría identificado³⁷.

Antecedentes de composiciones lírico dramáticas en Medellín

El repertorio interpretado por las compañías de ópera, opereta y zarzuela influyó en las prácticas musicales de la ciudad:

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX el incipiente mundo musical académico colombiano escribía su obra en el contexto de tres géneros: el de la música de salón para piano y para canto

²⁹ Los periódicos locales de entonces solían llamar a estas con el nombre de compañía de zarzuela o compañía lírico dramática.

³⁰ Cenedith Herrera Atehortúa. “Zarzuela en Medellín. El caso de la compañía hispanoamericana Dalmau-Ughetti, 1894-1895”. *Revista Historia y Sociedad* n.º 20 (2011): 133.

³¹ En principio la compañía estaba compuesta por las niñas Cleofe Rivera, Edelmira Vélez; los niños Francisco Vidal (hijo), Antonio J. Duque y Rafael Uribe.

³² Eladio Gónima, *Apuntes para la historia del teatro del teatro en Medellín y Vejece* (2ª ed. Medellín: Tipografía de San Antonio: 1973), 50.

³³ Esta compañía infantil retoma los preceptos de Lino y Vida. Al parecer la compañía reapareció en 1939, sin embargo, las temporadas de la que hay registros son de los años 1941, 1942, 1943 y 1945.

³⁴ Forma en que se llamó las acciones que repercutieron en Medellín debido a los acontecimientos políticos y revolucionarios del 9 de abril en Bogotá, con la muerte de Jorge Eliecer Gaitán o más conocido como el “Bogotazo”.

³⁵ *La casta Susana*, opereta de Jean Gilbert y libreto de Georg Okonkowski.

³⁶ Morales Pérez, *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín*, 158-160.

³⁷ Faustino García fue un empresario español. Fundó su compañía a los 30 años, desde su llegada a Colombia continuó llevando su espectáculo a Medellín y Bogotá, principalmente, hasta 1977. Su cercanía a compositores como Federico Moreno Torroba y Vicente Lleó, le valió el reconocimiento de su compañía y el respeto como conocedor del género lírico.

y piano, el de la ópera italiana y la zarzuela española y el de la música religiosa, inspirada a su vez en la ópera italiana y, más específicamente, en el modelo establecido por el *Stabat Mater* de Rossini³⁸.

En este contexto, las primeras composiciones líricas hechas en Medellín están influenciadas por la zarzuela española. Aunque no sobreviven partituras, hay referencias en crónicas locales:

[...] en 1864 don Mariano Luque y su esposa Francisca, llamada familiarmente “La Paquita”, habían montado una zarzuela, *La castañera*, presumiblemente de un autor local que se quedó en el más glorioso anonimato, porque la obra fue un éxito sensacional.³⁹

Narra Gónima que en 1866 “...compuso el inolvidable Juan [de Dios] Escobar, como obsequio a la Cavaletti, una zarzuela cuyo nombre no me acuerdo, ni quiero acordarme”⁴⁰. Pasarían treinta años hasta la zarzuela *Dios los cría...*, con libreto de Gonzalo Henao y música de Gonzalo Vidal, estrenada por la Compañía Española de Ricardo Luque el 10 de septiembre de 1898, la cual alcanzó varias funciones⁴¹.

Para 1901 fueron compuestas dos zarzuelas: *Salón de Baile*, con letra y música de Gonzalo Vidal, estrenada el 30 de abril; y *Novios en fuga*, de Jesús Arriola, estrenada el 7 de mayo⁴². El 22 de noviembre de 1903, Gonzalo Vidal estrenó su zarzuela en tres actos *María*, con libreto de Emilio Jaramillo, en el Teatro Principal de Medellín por la Compañía Lírico Dramática Colón⁴³. Lamentablemente, de esta zarzuela solo sobreviven algunas partituras incompletas⁴⁴.

Un libretista, dos compositores

Carlos Arturo Sanín Restrepo⁴⁵, gestó la Sociedad Filmadora del Tolima S.C. en 1927, productora que rodaría en 1928 su guion *Los amores de Quelif*.⁴⁶ También escribió el texto del *Coro*

³⁸ Ellie Anne Duque, “Gonzalo Vidal (1863-1946). Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX”, *Ensayos. Historia general y teoría del arte*, VII, n.º 7 (2003): 110.

³⁹ Fabio Botero Gómez, *Cien años de la vida en Medellín, 1890-1990* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1998), 132. Las comillas y cursivas son agregadas por el autor de la ponencia.

⁴⁰ Gónima, *Apuntes para la historia del teatro*, 44.

⁴¹ Luis Carlos Rodríguez Álvarez, “María, la zarzuela de Gonzalo Vidal”, *Artes la Revista* III, n.º 5 (2003): 64.

⁴² Cenedith Herrera Atehortúa. “De retetas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910”. *Revista Historia y Sociedad* n.º 24 (2013): 171.

⁴³ Rodríguez Álvarez, “María, la zarzuela”, 65-66.

⁴⁴ *Ibíd.*, 68-70.

⁴⁵ A pesar de que hay muchas referencias sobre este autor, no ha sido posible encontrar y establecer mayores rasgos biográficos.

⁴⁶ Arango, Leonidas. “Los amores de Quelif, última producción silente en Colombia”. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/quelif.rtf>, consultado el 30 de mayo de 2017.

de la libertad o Himno de las Américas para Roberto Pineda (1910-1977), quien compuso la música y la estrenó en noviembre de 1944.⁴⁷

Sanín escribió para Pineda en 1946, el libreto de *La vidente de la Colonia*⁴⁸, ópera en tres actos. Esta es probablemente la primera ópera escrita en Antioquia⁴⁹, fue estrenada en el Teatro Bolívar el 25 de mayo de ese año bajo la dirección escénica de José María Pineda. Aunque, la función no fue un fracaso, sí trajo decepciones económicas para Pineda. La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín le pidió repetir la representación, a lo que el compositor respondió:

[...] Hasta el momento no he pensado en repetirlo, pues a pesar de la gran concurrencia que registró el teatro esa noche, yo pensé que Antioquia sería más entusiasta en obras artísticas como ésta, y por lo tanto esperaba para ese día mucha más concurrencia de la que presentaba la sala [...] El total de boletos de entradas vendidas ese día llegó a sólo doscientos cincuenta y siete pesos, siquiera para pagar los gastos, como artistas, teatro, propaganda e impuesto, aunque a mí no me quedara ni un centavo, pues sólo me interesa el espíritu de Antioquia⁵⁰.

La obra está ambientada en los últimos años de la colonia, y a pesar de la preparación de la obra por el autor en su propia casa, *La vidente de la colonia* tuvo una cruel recepción por parte de la crítica:

[...] ¿En qué parte de la ópera de Pineda escuchamos una melodía plenamente definida y de clara sonoridad, donde existe un tema inspirado en alguna melodía popular? [...] En muchas grandes óperas se destacan defectos sobre todo en los diálogos y recitativos, pero la unidad de la acción teatral con la música buena, borra la mala impresión que puedan producir esos defectos junto con las acciones postizas [sic.] y ridículas de los actores. Tenemos pues, relucientes en “La vidente de la Colonia” todos los defectos naturales de la ópera⁵¹.

⁴⁷ Barrera, Juan David. “Roberto Pineda Duque”, Compositores Colombianos. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>, consultado el 30 de mayo de 2017.

⁴⁸ El reparto fue el siguiente: Euclides (la vidente): Consuelo Arango, contralto; Rodrigo de Alba: Enrique Botero, (tenor), Blanca Inés: Martha Álvarez, soprano; Jipato: Humberto Echavarría (barítono); Ambrosio: Alfonso Calle (bajo); Padre Matías: Jorge Ochoa (tenor).

⁴⁹ Morales Pérez, *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín*, 141.

⁵⁰ Darío Valenzuela Villa, “El concierto del maestro Pineda ocasionó pérdidas”, *El Colombiano*, domingo 15 de marzo de 1952.

⁵¹ Rafael Vega Bustamante, “La vidente de la colonia”, *El Colombiano*, domingo 26 de mayo de 1946.



Fotografía 1 Crítica de Rafael Vega Bustamante (RAV-EL) en El Colombiano, domingo 26 de mayo de 1946. Sala de Patrimonio Documental EAFIT

Otro libreto de Sanín fue el de la zarzuela *Romance esclavo*. Ambientada en la época de la independencia de Antioquia, narra la historia de amor entre Solina de Valencia, hija de un terrateniente, y Pedro Alonso, un esclavo. Con música de Carlos Vieco, fue estrenada el 12 de agosto del año 1947⁵² en el Teatro Junín por la Compañía de Dramas y Comedias Colombianas bajo la dirección escénica de José María Pineda⁵³, teniendo buena acogida por parte de la crítica:

Por eso el triunfo de anoche es una victoria sobre el medio, un auténtico que nos pertenece por entero como expresión popular. Dados como somos nosotros a lo extranjero [...] descuidamos nuestras riquezas autóctonas, tan auténticas como las que constituyeron el rotundo éxito de anoche⁵⁴.

Estos comentarios favorecieron la temporada con dos funciones más. En 1958⁵⁵ fue representada nuevamente en el mismo teatro, a cargo de la Compañía de Zarzuelas⁵⁶.

⁵² El reparto fue el siguiente: Solina de Valencia: Elena Echeverri, soprano; Pedro Alonso de la Sierra: Julio Gómez, tenor; Manuel José: Humberto Echavarría, barítono; Indalecio: Carlos Gil, bajo; Don Juan del Corral: Francisco Lotero, actor; Teniente de Ojeda: Jaime Arroyave, actor; Doña Simona: Angelita Baurzo, actriz; Don Manuel: José María Pineda, actor; Manolín: Moisés Álvarez, actor.

⁵³ Morales Pérez. *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín*, 147.

⁵⁴ Horacio Franco, "Romance Esclavo", *El Diario*, miércoles 13 de agosto de 1947.

⁵⁵ El reparto fue el siguiente: Solina de Valencia: Marta Álvarez, soprano; Pedro Alonso de la Sierra: Antonio del Rivero, tenor; Manuel José: Humberto Echavarría, barítono; Indalecio: Hernán Montoya, bajo.

⁵⁶ Morales Pérez. *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín*, 170.



Fotografía 2 Anuncio publicitario en El Diario y programa de mano de la zarzuela Romance Esclavo. Función del 12 de diciembre de 1958. Sala de Patrimonio Documental Universidad EAFIT.

Romance esclavo, la zarzuela

Después de 1958, la obra no volvió a ser ejecutada y no hay evidencias de su difusión posterior. Hasta el momento se han hallado manuscritos que contienen una versión mecanografiada del libreto; y, una guía de canto y piano con algunas indicaciones sobre la orquestación. Ninguno de los documentos está fechado, ni tiene firma de quien copió, generando dudas sobre las modificaciones tanto en el libreto como en la música de la obra durante el periodo comprendido entre 1947 y 1958.

Romance esclavo tiene cuatro personajes principales: Solina de Valencia (soprano), Pedro Alonso de la Sierra (tenor), Manuel José (barítono), Indalecio (bajo). El elenco lo completan los aldeanos y esclavos (coros) y actores. La obra se compone de 26 escenas y 19 números musicales: un preludio instrumental, arias para cada uno de los protagonistas, cuatro duetos y un trío, cinco números de coro y dos números de baile, todos intercalados entre diferentes escenas y pasajes dialogados. Sin embargo, hay seis números musicales sobre los cuales no hay referencia dentro del libreto, los números 1, 3, 12, 13, 14 y 16.

A partir del material encontrado propongo la siguiente reconstrucción de la estructura musical sin modificar la línea dramática, aprovechando el contenido musical que no aparece mencionado en el libreto:

ACTO 1		
Nº 1	*Preludio	
Nº 2	Coro “El sol alumbra las pampas”	Coro de campesinos y esclavos
Nº 3	*Bambuco “Sonríete”	Bailan Sarita y Manolín
Nº 4	Aria de tenor “Cuando amanece en la loma”	Pedro Alonso de la Sierra
Nº 5	Dueto de tenor y soprano “Si quieres que te ame y te venere”	Pedro A. y Solina
Nº 6	“Coro del sembrador”	Manuel, Tenor y campesinos
Nº 7	Serenata “Rumor de sedas y encajes”	Manuel José
Nº 8	Aria de bajo “Atardecer en el campo”	Indalecio
Nº 9	Coro “Tierra brava, tierra dura”	Coro
ACTO 2		
Intro	“Si quieres que te ame y te venere”	Pedro Alonso
Nº 10	Dueto de tenor y soprano, <i>Barcarola</i> : “Tendremos una barca”	Pedro A. y Solina
Nº 11	Aria de soprano “Este duro penar del alma mía”	Solina
ACTO 3		
Nº 12	*Dueto de bajo y soprano “Este amor”	Solina e Indalecio
Nº 13	*“Coro de la libertad”	Solina, tenor, Manuel y bajo
Nº 14	*Polka “Baile”	
Nº 15	*Solo de tenor “Te prometí unir mi vida”	Pedro Alonso de la Sierra
Nº 16	*Trío de tenor, soprano y barítono: “Amor de primavera, no te vayas de mi”	Solina, Manuel y Pedro A.
Nº 17	Dúo de tenor y soprano: “Amanecer de auroras”	Pedro A. y Solina
Nº 18	Solo de bajo “Ama la juventud”	Indalecio
Nº 19	Coro “Adelante soldados”	Coro

Tabla 1 Propuesta de aparato crítico de la música de la zarzuela
(*Intervenciones musicales que no aparecen mencionadas en el libreto)

No obstante, la investigación sobre la música de *Romance esclavo* ha tomado un nuevo rumbo debido al hallazgo de nuevos manuscritos que no han sido consultados a la elaboración de este documento.

El declive

En los años cuarenta, Medellín vivió un movimiento importante en la lírica-dramática. El crecimiento y fortalecimiento de esta práctica musical permitió el surgimiento de compañías locales de ópera y zarzuela, las cuales hicieron parte del ideal de progreso y civilización

enmarcadas en los imaginarios de ciudad y cultura. No obstante, la pérdida progresiva de fuerza, intensidad e importancia de la ópera se hace evidente con la última presentación de la Compañía Antioqueña de Ópera en 1948. Pese a los festivales internacionales de ópera en 1962, 1970 y 1971, Medellín no vuelve a tener en sus escenarios una compañía de ópera local o nacional hasta 1977 con la Temporada de Ópera de Colcultura y Medellín Cultural; mientras el declive de la zarzuela inicia con la disolución de la Compañía de Gonzalo Henao en 1953. Aunque la Compañía de Faustino García mantuvo viva la zarzuela en Medellín, solo hasta 1969 aparece una compañía de iniciativa local, la Compañía Colombiana de Zarzuelas.

Aquella rica actividad musical entorno a las compañías de ópera y zarzuela, motivó las composiciones de Roberto Pineda Duque y Carlos Vieco Ortiz. Estas obras marcan el clímax del género lírico-dramático en Medellín, y a la vez son el fin de la práctica compositiva en este género, pues en lo que restó del siglo xx no se compuso ninguna ópera ni zarzuela en Medellín hasta el siglo xxi. Este vacío compositivo de casi medio siglo plantea bastantes interrogantes y la necesidad de nuevos estudios e investigaciones alrededor de esta práctica musical en Medellín durante la segunda mitad del siglo xx.

Bibliografía

Libros

Botero Gómez, Fabio. *Cien años de la vida en Medellín, 1890-1990*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.

Gónima, Eladio. *Historia del teatro de Medellín y vejezes*. 2.^a ed. Medellín: Tipografía de San Antonio, 1973.

García Estrada, Rodrigo de J. *Sociedad de Mejoras Públicas: Cien años haciendo ciudad*. Medellín: Taller de Edición LTDA., 1999.

Morales Pérez, Alejandro. *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín 1864-2009: Compañías, obras, teatros y artistas*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.

Rodríguez Velásquez, Germán. *Vida y obra del maestro Carlos Vieco Ortiz*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2014.

Zulategi, Luis Miguel de, y Vega Bustamante, Rafael. *La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2013.

Artículos de revista

- Duque, Ellie Anne. "Gonzalo Vidal (1863-1946). Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte VII*, n.º 7 (2002-2003): 103-120.
- Herrera Atehortúa, Cenedith. "De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas de Medellín, 1890-1910". *Revista Historia y Sociedad*, n.º 24 (2013): 161-188.
- Herrera Atehortúa, Cenedith. "Zarzuela en Medellín, El caso de la compañía hispanoamericana Dalmau-Ughetti, 1894-1895". *Revista Historia y Sociedad* n.º 20 (2011): 133-150.
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. "María, la zarzuela de Gonzalo Vidal". *Artes la Revista III*, n.º 5 (2003): 62-75.

Tesis y ponencias

- Gil Araque, Fernando A. "La ciudad que En-Canta: Prácticas musicales en torno a la música académica de Medellín, 1937-1961". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 2009.
- Pérez Salazar, Luisa Fernanda. "Sociedad Amigos del Arte de Medellín (1936-1962)". Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2013.
- Velásquez Ospina, Juan Fernando. 2012. "Ecos tras bambalinas: el impacto de la actividad de los teatros en la práctica musical, visto a través del caso de Medellín (1886-1903)". Ponencia presentada en el VII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas. Habana, Cuba, marzo 10-15.

Artículos de periódicos y revistas:

- Franco, Horacio. "Romance Esclavo", *El Diario*, miércoles 13 de agosto de 1947.
- Valenzuela Villa, Darío. "El concierto del maestro Pineda ocasionó pérdidas", *El Colombiano*, domingo 15 de marzo de 1942.
- Vega Bustamante, Rafael. "La vidente de la colonia", *El Colombiano*, domingo 26 de mayo de 1946.
- Zulategi y Huarte, Luis Miguel. "Destacamos", *Revista Micro* N.º 25, 21 de agosto de 1940

Sitios web

- Arango, Leonidas. "Los amores de Quelif, última producción silente en Colombia". <http://www.patrimoniocinematografico.org.co/anterior/docs/quelif.rtf>, consultado el 30 de mayo de 2017.

Barrera, Juan David. “Roberto Pineda Duque”, *Compositores Colombianos*. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>, consultado el 30 de mayo de 2017.

Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia – INER -. “*El teatro Junín: la magia del cine*”. <http://www.viztaz.com.co/unsiglo/paginas/eltjunin.html>, consultado el 30 de mayo de 2017.

Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia – INER -. “*El teatro Bolívar: temporadas de diversión*”. <http://www.viztaz.com.co/unsiglo/paginas/eltbolivar.html>, consultado el 30 de mayo de 2017.

Bibliografía secundaria

Libros

Betancur, Agapito D. *La ciudad: Medellín en el 5º cincuentenario de su fundación. 1675-1925 Pasado-Presente-Futuro*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2003.

Hoyos, Germán de. *Guía Ilustrada de Medellín*. Instituto Tecnológico Metropolitano, 2004.

Lamus Obregón, Marina. *Teatro Siglo XIX: Compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2004.

Perdomo Escobar, José Ignacio. *La ópera en Colombia*. Bogotá: Editorial Arco, 1979.

Rendón Marín, Héctor. *De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín, 1810-1865*. Medellín: IDEA, 2007.

Torres, Rondy. “Introducción.” En *El castillo misterioso: Zarzuela en tres actos*, editado por Rondy Torres, 13-28. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013.

Velásquez Ospina, Juan Fernando. *Los ecos de la villa: La música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903)*. Medellín: Tragaluz Editores: Alcaldía de Medellín, 2012.

Artículos de revista

Benito Ribagorda, Luis Ángel de. “La zarzuela hispanoamericana: una dilatada descolonización” en *Imágenes de la Música Iberoamericana* editado por L.A. Benito 35-47. Santander: Fundación Isaac Albéniz, 1992.


Gómez Castañeda, Julio Aldemar. "Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia, 1900-1940)". *Historiolo, Revista de historia regional y local* VII, n.º 14 (2015).

Herrera Atehortúa, Cenedith. "Dos de ópera y una de zarzuela: Tres compañías extranjeras en Medellín, 1831-1894". *Revista Historia y Sociedad* n.º 16 (2009): 113-142.

Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. "La Lira Antioqueña (1886): El primer periódico musical de Medellín". *Artes la Revista* I, n.º 1 (2001): 60-68.

Sitios web

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. "Cronología del cine en Colombia". <http://www.patrimonifilmico.org.co/anterior/cronocincol.rtf> consultado el 30 de mayo de 2017.



*La retreta,
configuración de una
tradicción. Medellín
(1887-1929)*

Juan David Yara Lora

Maestro en Saxofón U de A.
Magíster Música con énfasis en Musicología Histórica Universidad Eafit
davideslabon77@yahoo.com

La retreta, configuración de una tradición. Medellín (1887-1929)

Juan David Yara Lora

Maestro en Saxofón U de A.

Magíster Música con énfasis en Musicología

Histórica Universidad Eafit

davideslabon77@yahoo.com

Resumen

A finales del siglo XIX y principios del XX Medellín, al igual que muchas ciudades de Latinoamérica, experimentó cambios económicos, sociales y culturales en los que los movimientos progresistas de la mano de ideales de modernidad, permearon todas las capas sociales que poco a poco se estaban configurando. Hobsbawm afirma en este sentido: [...las “tradiciones” que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas...]¹.

El presente trabajo, propone realizar un estudio desde la desde la perspectiva de la historia cultural, dentro del periodo comprendido entre 1887 y 1929 en Medellín, tiempo en el cual La Retreta se estructuró, consolidó y se institucionalizó como tradición en la ciudad y la Banda Marcial se estableció como patrimonio cultural e intangible² dentro de una sociedad ávida de progreso. Este periodo abarca además el tiempo en que la Banda Marcial estuvo

¹ (HOBSBAWM & RANGER, 2002)

² (BOURDIEU, 1987)

bajo la dirección de Paulo E. Restrepo, Rafael D'Alemán y Gonzalo Vidal los cuales ejercieron funciones como profesores, gestores culturales y artistas independientes.

La prensa consultada para la realización de esta investigación comprende periódicos emitidos durante el periodo (1887-1929), solo en Medellín; y textos de Musicología e Historia Cultural. Este acervo documental se encuentra en su mayoría en la Sala Patrimonial de la Biblioteca de la Universidad Eafit; otros archivos consultados se encontraron en la Sala Patrimonial de la Universidad de Antioquia, y el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto.

Palabras clave: Banda, Historia Cultural, Musicología, Medellín, Retreta, Tradición.

La tradición y la ciudad

Como se constata en los diferentes medios escritos, prensa y revistas, en ese momento la ciudad instauraba hábitos que les permitieran a los habitantes insertarse en los procesos civilizatorios que atravesaron Latinoamérica. En este sentido Eric Hobsbawm afirma que, en la tradición, se reúnen varios elementos como son: “*la práctica, su naturaleza simbólica y ritual y la repetición*”:

[...La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica y ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado...]³

Estos mismos ideales de civilización y progreso permearon a Latinoamérica y se desarrollaron de manera similar. Un claro ejemplo lo relata María Clara Cullell en su investigación sobre las bandas en Costa Rica:

[...Con base en una noción de civilización fundamentada no solo en el grado de desarrollo de la evolución técnica, los conocimientos científicos, las ideas y los usos religiosos, sino, también, en el cumplimiento de las reglas de *savoir-vivre*, en la década de 1860 se estimuló, en el país, la asistencia a veladas y representaciones líricas, con el fin de modificar la sensibilidad y el comportamiento. La difusión de este hábito puede captarse por medio de comentarios publicados en la prensa...]⁴

³ (HOBSBAWM & RANGER, 2002) p. 8

⁴ (VARGAS CULLELL, 2004) p.69

El parque principal de las ciudades del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX fue un lugar encuentro, en el cual se congregaban tres esferas: el *Estado*, la *Iglesia* y la *Sociedad*: El *Estado* representado por la autoridad civil y quien regulaba dichos lugares, estos espacios podían llevar el nombre de próceres de la independencia y líderes civiles como es el caso del Parque de Bolívar y el Parque de Berrio, allí se realizaban conmemoraciones civiles y eclesiásticas, a su vez la Banda dependía del *Estado* y estaba adscrita a un regimiento o unidad militar.

A su vez el quiosco para la retreta se encontraba en un lugar privilegiado del parque, lo que permitía la congregación de los asistentes al ritual. Este espacio arquitectónico fue obligado en los parques de las principales ciudades de Latinoamérica y en algunos casos ha perdurado hasta nuestros días.⁵



Detalle del quiosco del Parque de Bolívar construido por la Sociedad de Mejoras Públicas en 1906, lugar donde la Banda realizaba las retretas. Fotografía Rodríguez. Biblioteca Pública Piloto. 1912.⁶

⁵ (GONZALEZ RODRÍGUEZ & ROLLE, 2005)

⁶ (RODRÍGUEZ, 1912)

La *Iglesia principal* representa la sede del Obispo, pero a su vez, el templo se establece como el lugar dedicado a la cátedra y a difundir la fe. Finalmente, la *Sociedad* representada por los asistentes, público conformado con personas de todos los estratos sociales desde los más pobres hasta los más ricos y prestantes comerciantes.

El *ritual* puede verse representado en la *costumbre* que los habitantes adquirieron de asistir semanalmente a la retreta, a la misma hora, en el mismo lugar, los jueves y los domingos. El programa estaba completo; las personas podían ir a misa para alimentar el alma y encontrarse con Dios; y después, disfrutar del concierto para alimentar el espíritu, además era el momento propicio para relacionarse en sociedad.

Es entonces la retreta el agente cultural indicado para instituir una tradición pública en los habitantes de Medellín, que reforzara el concepto de sociedad culta, civilizada, amante de las buenas costumbres y de cara al progreso. Al respecto Eric Hobsbawm señala:

[...Inventar tradiciones, como se asume aquí, es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición...]⁷

A diferencia de la época en que Paulo Emilio Restrepo dirigió la Banda, para esta época ya se había establecido que todos los jueves a las 6:30 pm se presentaba la banda en el Parque de Berrio y los domingos en el Parque de Bolívar a la misma hora, bajo la batuta de Rafael D'Alemán; en eventos especiales las retretas se podían dar en otros horarios.

La retreta comenzó a generar en la ciudad espacios de sociabilización y de reunión cultural, y de representar para el ciudadano el concepto tangible de la democratización cultural;⁸ de esta manera la música pasó de la esfera de lo privado a la esfera pública. Para la sociedad de la época, el concepto “*de lo público*” era algo nuevo y fue precisamente por ser este un elemento innovador, los habitantes poco a poco lo fueron asumiendo motivados por un ideal de progreso. Carredano Fernández hizo esta misma observación señalando que:

[...Aunque el rumbo institucional tomado por las naciones latinoamericanas fue alentador en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, la presentación de la música instrumental concebida como concierto público era aún débil...]⁹

⁷ (HOBBSAWM & RANGER, 2002) p. 10

⁸ (GARCÍA CANCLINI, 1983) p. 26

⁹ (CARREDANO FERNÁNDEZ & ELI RODRÍGUEZ, 2010) p. 288

En este proceso se fue forjando poco a poco el arraigo de la retreta como tradición cultural, en consecuencia, si la Banda simbolizó para los ciudadanos el *capital cultural* en su estado *incorporado*, la retreta por su parte, representaba el *capital cultural* en su estado *objetivado*.

[...Así los bienes culturales pueden ser objeto de una apropiación material que supone el capital económico, además de una apropiación simbólica, que supone el capital cultural...]¹⁰

Es importante señalar que, a partir de ese año, 1908, la retreta se instaló definitivamente en el Parque de Bolívar, aunque en momentos especiales, como se señaló, se desplazó a otros lugares de la ciudad y del Departamento, configurando el Parque de Bolívar como espacio oficial para la retreta, no obstante, en los años venideros la retreta podía cambiar de lugar los días jueves.

La retreta

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española en su Edición del Tricentenario, el término Retreta tiene su origen en el vocablo francés *Retraite* y significa:

1. Toque militar que se usa para ordenar *retirada* o para que la tropa se recoja por la noche en el cuartel.¹¹
2. Fiesta nocturna en la que las tropas de diferentes armas recorrían las calles con faroles, antorchas, músicas y a veces carrozas con atributos varios.
3. Función musical nocturna al aire libre, generalmente en parques y paseos.
4. Concierto que ofrece en las plazas públicas una banda militar o de cualquier otra institución.¹²

Estas acepciones dan un panorama que ayudan a explicar la estructura del repertorio de la Banda y su carácter militar. El concierto siempre se ofrecía a las 6:30 de la tarde, originalmente en el Parque de Berrio y de Bolívar, de forma alternada los jueves y los domingos. Tiempo después se estableció como día de retreta solo los domingos y el lugar quedó como definitivo el Parque de Bolívar; con el paso de los años el horario también cambió de las 6:30 de la tarde a las 11 de la mañana.

¹⁰ (BOURDIEU, 1987) p. 3

¹¹ (GONZALEZ RODRÍGUEZ & ROLLE, 2005)

¹² (ESPAÑOLA, 2014)

El momento de la retreta servía también como espacio de sociabilización en los que los jóvenes se acercaran a las muchachas a cortejarlas. En aquella época no era bien visto o no se tenía por costumbre que los jóvenes de ambos sexos departieran juntos; de tal forma, que esa era la oportunidad perfecta para hacerlo. Fue un fenómeno común en toda Latinoamérica utilizar la retreta como espacio social para el cortejo; de forma similar sucedió en Chile y así lo relata Juan Pablo Gonzáles:

[...Una forma de sociabilidad característica del siglo XIX y de buena parte del XX, se establecía alrededor de los quiscos de plaza, donde bandas cívicas y militares animaban con sus retretas –dos o tres veces a la semana-, el paseo, la conversación, y los primeros pasos del amor...]¹³

Otro ejemplo puede observarse en Costa Rica donde las retretas cumplían con esta misma función de generar espacios para las relaciones sociales no solo entre los asistentes sino, además, entre los músicos.

[...Por otro lado, los espacios musicales como retretas, bailes, veladas y representaciones líricas, se convirtieron en espacios importantes para la creación de sistemas de relaciones sociales, tanto del público como de los músicos...]¹⁴

Por otro lado, como la concurrencia que asistía a la retreta era numerosa, poco a poco este mismo factor produjo alguna molestia en el público debido la falta de asientos para acomodar a los espectadores.

[...Retreta

Falta notabilísima hacen [sic] en aquel hermoso Parque –que dentro de poco tiempo será uno de los mejores de Colombia- bancas o asientos para las señoras y los hombres, porque no son suficientes las que hoy existen...]¹⁵

¹³ (GONZALEZ RODRÍGUEZ & ROLLE, 2005)

¹⁴ (VARGAS CULLELL, 2004) p. 69

¹⁵ (ESCOBAR C., 1895) p. 4

Modalidades de retreta

Se puede concluir de acuerdo con los compromisos asumidos por la Banda y registrados en la prensa local, que existían varios tipos de retreta que en esta investigación he clasificado en diez modalidades:

1. Retreta Oficial u Ordinaria
2. Retreta Cívico-Patriótica
3. Retreta Cívico-Religiosa
4. Retreta de Gala o Protocolo
5. Retreta de Amenización
6. Retreta Diplomática
7. Retreta Serenata
8. Baile de Gala
9. Retreta Velada
10. Retreta Fúnebre

1. Retreta Oficial u Ordinaria. Era la que se ofrecía de manera regular los Jueves y los Domingos en el Parque de Berrio y Bolívar respectivamente.

[...Retreta

Bella como una noche oriental, llena de perfumes y de encantos, fue la del domingo 1.º de los corrientes, en que la Banda del Departamento ejecutó una retreta en el hermoso Parque de Bolívar...]¹⁶

2. Retreta Cívico-Patriótica. Se daba en las celebraciones de las fiestas patrióticas como el 20 de Julio, el 7 de Agosto, Día de la Raza, o el día de la Independencia de Antioquia. También se ofrecía en la colocación de estatuas o bustos de los próceres de la patria en algún parque.

Fueron muchos los compromisos que la Banda comenzó a adquirir en su ejercicio musical; de tal forma, que recibía invitaciones a tocar en los eventos públicos con carácter institucional en otras regiones del Departamento. De cierta forma la Banda les daba a los actos públicos un carácter de “*oficialidad*” pero a su vez, ella misma se oficializaba.

¹⁶ (ESCOBAR C., 1895) p. 3

[...Los de Concepción aguardan mañana la Banda Marcial para la inauguración de la estatua de su héroe, y los del barrio de oriente la esperan para la inauguración de su mercado, pasado mañana. Así lo anuncian ambos programas. Por lo visto se tendrá que duplicar o dividir...]¹⁷

3. Retreta Cívico-Religiosa. Era la que acompañaba las fiestas religiosas como en Semana Santa, fiestas de santos y fiestas patronales o en la inauguración de templos e iglesias; en ocasiones, también en la colocación de imágenes sagradas y los relojes de las torres.

[...Las bandas fueron esenciales en la enseñanza de la música y su función se extendió más allá del ámbito militar hacia las celebraciones de la Iglesia católica, las instituciones laicas y la comunidad en su conjunto...]¹⁸

De ahí la importancia que tenía que fuera la Banda Marcial la que acompañara los oficios religiosos con carácter cívico. De esta manera la religión católica también imprimía su carácter de confesión oficial, como rectora de los comportamientos morales de los ciudadanos.

[...Fiesta Cívico-Religiosa

El importante municipio de Itagüí acaba de colocar en su hermoso templo un excelente reloj público traído de los Estados Unidos. Coincidió esta medida de progreso con la introducción de Barcelona de una bella estatua del SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS, de tamaño natural para la misma iglesia...]¹⁹

[...la Banda Marcial del Departamento solemnizó esta fiesta con selectas piezas de su repertorio...]²⁰

4. Retreta de Gala o Protocolo. Se usaba para inaugurar recintos, edificios, sistemas de transporte, centros gubernamentales o instituciones educativas.

[...Paraninfo

En la noche de mañana se inaugurará el hermoso Salón de Grados de la Universidad, conforme al siguiente programa:

A las seis y media dará una retreta de gala la Banda del Regimiento Girardot, en la Plazuela de la Universidad.

A las siete, el Sr. Rector del Establecimiento, Dr. Miguel M. de la Calle, entregará el salón, que será bendecido por el Sr. Arzobispo. Después D. Gabriel Latorre pronunciará un discurso de inauguración, y terminará el acto con el examen de tesis del Sr. Jesús M. Marulanda, quien recibirá ese día el título de Doctor en Derecho y Ciencias Políticas...]²¹

¹⁷ (CASTRO, 1907) p. 2

¹⁸ (CARREDANO FERNÁNDEZ & ELI RODRÍGUEZ, 2010) p. 288

¹⁹ (HERNÁNDEZ y M, 1893)

²⁰ (HERNÁNDEZ y M, 1893) p. 2

²¹ (TOBÓN QUINTERO, 1916) p. 2



Banda Militar Desfilando. Inauguración del Tranvía de la América 12 de Octubre de 1921.
La foto pertenece al periodo de Gonzalo Vidal como director, en ella se refleja el momento del desfile de los músicos. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto.²²

La anterior imagen resulta interesante porque registra el momento mismo en que la Banda Departamental, bajo la dirección de Vidal realizaba el desfile, con motivo de la inauguración del Tranvía de la América. Y es justo ahí, que la palabra “*Retreta*” cobra su mayor sentido puesto que la “*retirada*” en muchas ocasiones se hacía mientras se interpretaba alguna polka o “*paso redoblado*” como aparecen publicadas las marchas en los programas de D’Aleman en el *Diario El Bateo*.

5. *Retreta de Amenización.* Una manera de atender a los visitantes de honor, consistía en ofrecerles una recepción; en dichos eventos la Banda debía estar disponible para amenizar el almuerzo o la cena tocando un repertorio más ligero o alegre acorde con el momento.

La prensa registró como en 1893, D’Aleman quien apenas llevaba un año al frente de la Banda, tuvo que acompañar musicalmente un banquete de una visita no esperada. Sin embargo, dada la importancia de los visitantes el Gobernador y la Banda Marcial como anfi-

²² (CALLE MUÑOZ, 1921)

triones de la ciudad, hicieron los honores, recibieron la visita y ofrecieron el almuerzo con la respectiva participación de la Banda.

[...UN BANQUETE IMPROVISADO.

El domingo 7 del presente, el CLUB DE LA MORA, situado en la plaza principal de la ciudad, habiendo recibido una visita amistosa del Sr. Gobernador y de otros caballeros...festejó a los visitantes con un rico almuerzo que mandó preparar en cortos instantes. Nos sorprendió ver que en tan corto tiempo se hubiera podido improvisar un verdadero banquete de 30 cubiertos, lo que prueba el adelanto de Medellín en esta materia...*El Club de la Mora* lo forman jóvenes de los más granado de esta capital y por eso no nos sorprendió la esplendidez del acto...Para solemnizar la improvisada diversión, la Banda Marcial la amenizó tocando con primor algunas piezas de su rico repertorio, que alternaban con las melodías de los Maestros D'Alemán y Posada en el violín y en el piano...]²³

En esta oportunidad Rafael D'Alemán no solo dirigió la Banda, sino que, además, tocó repertorio a dúo de violín y piano junto a Germán Posada destacado músico de la ciudad.

6. Retreta Diplomática. Se les ofrecía a los diplomáticos extranjeros que llegaban a la ciudad en visita oficial, o a los diplomáticos radicados en la ciudad cuando estos eran nombrados en estos altos cargos.

Una vez que el huésped de honor era ubicado en la residencia donde sería su estancia, la Banda ofrecía una retreta de bienvenida que por lo general se hacía justo al frente de la residencia del invitado y de esta forma se finalizaban los protocolos de bienvenida.

[...Retreta.

Se tuvo una ayer en la tarde, frente a la casa de habitación del Señor Harold Meyerheim, como saludo de bienvenida al Sr. Ministro de los E.E.U.U. Thadeus Tomson [sic]...]²⁴

Cuando se trataba de un diplomático que recién había sido juramentado en el cargo, se le homenajeaba con este tipo de retreta que cumplía con una función de despedida oficial. Este tipo de homenajes se realizaban por lo general al frente de la residencia del diplomático para que todos los ciudadanos del común pudieran unirse al homenaje.

²³ (OSPINA, 1893) p. 211

²⁴ (ARÍSTIZABAL, 1916) p. 3

7. Retreta Serenata. Se ofrecía para realizar homenajes a alguna personalidad importante de la política. Estas Serenata podía tener un carácter público; si así era el caso, se realizaba en la calle al frente del lugar de residencia del homenajeado. Cuando era privado se realizaba en algún salón social o residencia con la exclusiva asistencia de las personalidades de la alta sociedad.

[...Gran Serenata

El once, aniversario de su natalicio, fue obsequiado el Sr. D. LISANDRO M. URIBE con una suntuosa serenata, por el partido nacional de Medellín, que reconoce en él a su Jefe. Ha llegado el señor Uribe á [sic] los 69 años; la mayor parte de su preciosa existencia la ha dedicado al servicio de la causa, ya como aguila-tado conservador, ya como importante miembro de la transformación política que brotó del cerebro del más grande hombre que en estos últimos tiempos ha producido Colombia...]²⁵

Una de las obligaciones que Vidal tenía como director de la Banda Militar, era la de ofrecer retretas tipo “serenata” a las personalidades más importantes de la política antioqueña y que a su vez habían trascendido en el escenario nacional. Un claro ejemplo fue el homenaje que se le rindió al General Rafael Uribe Uribe con motivo de una visita que realizó a Medellín en Junio de 1914.

[...La Serenata al Gral. Uribe

Anoche un grupo de amigos políticos le llevó una suntuosa serenata al Sr. General Uribe, al hotel donde éste se hospeda.

Desde los balcones del Club Poker pronunciaron sendos discursos los Sres. Jesús Tobón Quintero y José Muñoz, a nombre del pueblo liberal de Medellín. Fueron muy aplaudidos.

El General Uribe contestó brillantemente desde los balcones del Gran Hotel. El gentío era inmenso, y el entusiasmo no fue inferior. Todos los balcones de la calle estaban cuajados de gente, así como la calle misma, hasta muy adentro del Parque de Berrio.

Por hoy nos limitamos a dar la noticia, prometiendo para el número de mañana la publicación de los discursos que se cruzaron...]²⁶

²⁵ (ESCOBAR, 1896) p. 3

²⁶ (VIVES GUERRA, 1914c) p. 3



Homenaje a Rafael Uribe Uribe. Fotografía Benjamín de la Calle. Medellín, 1914. BPP.²⁷

Las retretas serenatas también podían tener un carácter oficial, sobre todo si era un homenaje ordenado por la gobernación o la alcaldía. Esta modalidad de retreta tenía como fin, agradecer el desempeño del servidor público y reconocer en él un ejemplo a seguir por los demás ciudadanos.

8. Baile de Gala. Casi siempre era de carácter privado y servía como actividad complementaria de los homenajes que se le hacían a alguna personalidad. Se iniciaba con un desfile hecha por los invitados mientras que a su vez se tocaba el Himno Nacional. Después de los respectivos discursos de agradecimiento, se procedía al brindis y acto seguido, al baile.

[...Así, cuando las crónicas de los periódicos anotan bailes y no mencionan ninguna agrupación musical, es evidente que tenía que haber algún tipo de apoyo musical para que la actividad se realizara. Estas agrupaciones eran, la mayoría de las veces, la banda militar o parte de ella...]²⁸

²⁷ (CALLE MUÑOZ, 1914)

²⁸ (VARGAS CULLELL, 2004) p. 83

Los bailes de Gala eran en su mayoría actividades realizadas en los círculos políticos y tenían aparte de cumplir con una función recreativa, la de generar alianzas entre los partidos o colectividades.²⁹ Por consiguiente, el baile de gala era también un instrumento utilizado para fomentar las “*buenas costumbres*” y las normas de conducta apropiadas.

De todos los eventos programados para homenajear al presidente Carlos E. Restrepo, sobresale el de los Juegos Florales, puesto que fue allí donde se involucraron los artistas más destacados de la ciudad como eran Gabriel Vélez y Aurelio Correa premios de poesía y prosa; el maestro Cano participó con un cuadro vivo y Gonzalo Vidal realizó una de las primeras interpretaciones que se tienen documentadas de su composición más célebre: el “*Himno Antioqueño*”.

[...Juegos Florales

Muchos aplausos se le prodigaron al maestro Vidal, por el Himno Antioqueño, que se cantó muy hermosamente por algunos artistas de la ciudad...]³⁰

Un baile de gala en honor al Presidente Carlos E. Restrepo se realizó el sábado 22 de Agosto de 1914 en la quinta del señor Cipriano Rodríguez Lalinde. La alta sociedad de Medellín se hizo presente en su totalidad y por supuesto también la Banda Militar estaba presente. Mientras el desfile se realizaba, Vidal interpretó nuevamente con la Banda el Himno Antioqueño cuya letra había adaptado del poema de Epifanio Mejía titulado “*El Canto del Antioqueño*” y que ya había sido publicado en “*El Oasis*” en 1868.

[...El desfile se efectuó al són [sic] del Himno Antioqueño, que tan buen éxito acaba de estrenar el Maestro Vidal. Y era de ver todas aquellas gentiles antioqueñas deslizarse bajo los artesonados de la quinta, al rumor de aquellas notas frescas y sentidas, y tarareando el suave ritornelo del poeta loco: “El sol alumbró mi cuna sobre una selva antioqueña”...]³¹

9. Retreta Velada. Eran presentaciones adicionales que realizaba la Banda a beneficencia de alguna entidad pública como el Hospital San Juan de Dios, el Manicomio o incluso para ella misma.³²

Este tipo de retreta surgió a causa de la molestia que se generó en aquella época por cobrar la entrada del público a todas las presentaciones de la Banda con el fin de recoger fondos. Para

²⁹ (VARGAS CULLELL, 2004) p. 84

³⁰ (VIVES GUERRA, 1914b) p. 2

³¹ (VIVES GUERRA, 1914a) p. 3

³² (VARGAS CULLELL, 2004) p. 87

recolectar dichos fondos se cobraba un “*impuesto*” que otorgaba al público el derecho de ingresar al Parque de Bolívar y con el dinero recaudado se ayudaba a la causa de destino.

[...En Compañía de la S. de M. P. piensa la banda de Música dar una especie de velada en el Parque de Bolívar, para ver de hacerse á [sic] algunos fondos para terminar de pagar un saldo del valor del instrumental que en días pasados se pidió a Europa. Deseamos que la idea de nuestro buen amigo el Maestro D’Alemán sea bien acogida y tenga un éxito brillante...]³³

Esta iniciativa tuvo especial acogida por la Sociedad de Mejoras Públicas que también se unió a la idea de realizar veladas extraordinarias para recoger dinero a beneficencia.

[...**S. de M. P.**

El próximo lunes, 29 del presente, tendrá lugar una hermosa fiesta en el Parque de Bolívar á [sic] beneficio de la Banda Marcial y el Hospital.

Aún no conocemos el programa, pero sabemos de fuente segura, que ese día se inaugurará la instalación de 50 focos incandescentes y un carrousel. [sic]

Reciba la progresista S. de M. P. nuestra sincera felicitación por tan laudables reformas...]³⁴

Todo el evento se centró en el Parque de Bolívar como eje y espacio oficial para las prácticas culturales y artísticas; la Sociedad de Mejoras Públicas en representación de la sociedad civil y por último la Banda al igual que el parque como entes oficiales del Estado, reunidos en una misma causa benefactora, pero a la vez acreditadora de ideales de civismo, cultura, modernidad y progreso.

10. *Retreta Fúnebre.* Se ofrecía en homenaje póstumo a alguna personalidad sobre todo de la política. Era la forma en que la sociedad rendía honores a una persona por su labor, servicio a la comunidad y vida intachable.

Uno de los acontecimientos más lamentables para la historia del país sucedió con el magnicidio del General Rafael Uribe Uribe. Su muerte provocó los más hondos sentimientos en todos los círculos sociales del país y como resultado se realizaron multitudinarios homenajes póstumos.

³³ (CASTRO, 1908a) p. 3

³⁴ (CASTRO, 1908b) p. 3

[...En honor del Gral. Uribe

Santa Rosa, 22 de Octubre de 1914.

Sol.- Medellín

Banda Municipal que dirijo, acaba de honrar memoria Gral. Uribe con retreta fúnebre.

Servidor, JUANCHO PEREZ...]³⁵

Como en 1914 la Banda del Regimiento Girardot se encontraba en pleno proceso de relevo de mando entre Rafael D'Alemán y Gonzalo Vidal, o mejor dicho se encontraban sin director, puede ser esta la razón por la cual la prensa no registró que la Banda de Medellín ofreciera este tipo de homenaje y por el contrario si se registraron los homenajes de las bandas de los municipios cercanos.

[...En Honor de Uribe

En la vecina ciudad de Rionegro, que de ante mano tantos títulos tiene conquistados en servicio de la República y de la Democracia, se celebraron unos solemnes funerales por el alma de Dr. Uribe. Más de dos mil coronas, enviadas por todas las clases sociales, decoraban el catafalco levantado en mitad del templo.

Por la noche se tocó otra retreta fúnebre, cuya ejecución estuvo a cargo del "Grupeto Sanín", asociación de artistas dirigida de modo insuperable por D. Julio Sanín...]³⁶

Conclusiones

Sin lugar a dudas gracias a la gestión de Paulo E. Restrepo, Rafael D'Alemán y Gonzalo Vidal, en la ciudad se inició y se consolidó a la Retreta como una tradición cultural que hasta ese entonces se encontraba todavía en un estado rudimentario; la música por lo tanto sirvió como agente cultural de la mano de los ideales de modernidad y desarrollo que poco a poco se instauraban en el inconsciente de los ciudadanos.

En este sentido, los ámbitos influenciados por estos tres directores se pueden ver en varios aspectos:

- Generaron espacios de democratización cultural, y se desarrolló el concepto de música "*pública*".

³⁵ (PEREZ, 1914) p. 3

³⁶ (ARÍSTIZABAL, 1914) p.3


- Instauraron una tradición que fue apropiada por los ciudadanos de Medellín y que perduró por más de cien años: *La Retreta*.
- Promovieron el estatus de los músicos de la Banda a un nivel “*profesional*” y con carácter “*oficial*” de tal modo que años después, pertenecer a esta agrupación era símbolo de prestigio, profesionalismo y estabilidad laboral.
- Involucraron todos los sectores de la sociedad de Medellín en la consecución de fondos para uniformar y modernizar el instrumental de la Banda.
- Mantuvieron la plantilla de músicos de la Banda a pesar de varios intentos de reducción de personal y de la desaparición de las otras agrupaciones del Departamento, durante la presidencia del General Reyes.
- Modernizaron el repertorio de la agrupación, trayendo a la ciudad repertorio europeo y realizando las adaptaciones necesarias para poder interpretarlas con una Banda de vientos.

Finalmente, Medellín pudo tener una Banda en la cual se reflejaban los deseos de progreso y a su vez por medio de la retreta se instauraba una tradición musical que dejaría huella en todos los círculos sociales hasta el día de hoy.

Bibliografía

- ARÍSTIZABAL, J. J. (1914). En Honor de Uribe. *Diario de la Mañana El Sol*, 1015, p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J. J. (1916). Retreta. *Diario de la Mañana El Sol*, 1450, p. 3.
- BOURDIEU, P. (1987). Los Tres Estados del Capital Cultural. *Sociológica*, 2(5), 11-17.
- CALLE MUÑOZ, B. d. I. (1921). Tranvía de Medellín (pp. Inauguración de la primera línea del tranvía eléctrico de la ciudad de Medellín, el 12 de octubre de 1921. El recorrido comenzaba desde el Parque Berrío hasta la estación América. Se observan los habitantes conglomerados en el centro del parque, lugar donde se realizaron diferentes eventos para celebrar el acontecimiento.). Medellín, Colombia: Biblioteca Pública Piloto.
- CALLE MUÑOZ, B. d. I. (1914). Homenaje al General Uribe, concurrencia (pp. Multitud congregada en la Plaza de San Roque de la ciudad de Medellín, para rendir homenaje al abogado, periodista, militar y político antioqueño Rafael Uribe Uribe, asesinado en la ciudad de Bogotá. En la plaza se erige un busto del general y se renombra el sector como Plazuela Uribe Uribe.). Medellín: Biblioteca Pública Piloto.

- CARREDANO FERNÁNDEZ, C., & ELI RODRÍGUEZ, V. (2010). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La Música en Hispanoamérica en el siglo XIX* (A. Baltasar & M. Comesaña Eds. Vol. 6). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica de España.
- CASTRO, E. (1907). Los de Concepción. *Diario El Bateo*, p. 2.
- CASTRO, E. (1908a). En compañía... *Diario El Bateo*, 237, p. 3
- CASTRO, E. (1908b). S. de M. P. *Diario El Bateo*, 251, p. 3.
- ESCOBAR C., J. (1895). Retreta. *El Sendero*, 1, p. 3.
- ESCOBAR, C. J. R. T., José J. (1896). Gran Serenata. *El Ariete. Periódico Político, y de Variedades.-Órgano de de Jóvenes Nacionalistas*, 4, p. 3.
- ESPAÑOLA, R. A. (2014). Retreta. *Edición Tricentenario*. 23. Retrieved from <http://dle.rae.es/?id=WKGhSjS>
- GARCÍA CANCLINI, N. (1983). Las Políticas Culturales en América Latina. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*(7), 18-26. doi:<http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i7.1734>
- GONZALEZ RODRÍGUEZ, J. P., & ROLLE, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- HERNÁNDEZ y M, A. (1893). Fiesta Cívico-Religiosa. *El Progreso*, 41, p. 2.
- HOBBSAWM, E., & RANGER, T. (2002). *Introducción: La Invención de la Tradición* (D. L. GÓMEZ, Trans. 3 ed.). Barcelona, España: Editorial Crítica.
- OSPINA, L. R. (1893). Un Banquete Improvisado. *El Progreso*, p. 211.
- PEREZ, J. (1914). En Honor del Gral. Uribe. *Diario de la Mañana El Sol*, 1005, p. 3.
- RODRÍGUEZ, F. (1912). Parque de Bolívar (pp. Parque de Bolívar, localizado en el centro de la ciudad de Medellín, en el Departamento de Antioquia. Fue inaugurado en 1892, en los terrenos donados por el ciudadano inglés Tyrrel Stuart Moore. Se observa el quiosco de retretas construido por la Sociedad de Mejoras Públicas en 1906.). Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- TOBÓN QUINTERO, J. (1916). Paraninfo. *El Correo Liberal. Diario de la Mañana*, 621, p. 2.
- VARGAS CULLELL, M. C. (2004). *De las Fanfarrias a las Salas de Concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)* (1 ed.). San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- VIVES GUERRA, J. (1914a). El Baile del Sábado. *El Sol. Diario de la Mañana*, 954, p. 3.
- VIVES GUERRA, J. (1914b). Juegos Florales. *El Sol. Diario de la Mañana*, 950, p. 2.
- VIVES GUERRA, J. (1914c). La Serenata al Gral. Uribe. *El Sol. Diario de la Mañana*, 895, p. 3.



*Más allá de la
confrontación
política: una mirada
a la plástica en
las décadas del
treinta y cuarenta*

Sergio Alejandro Ferro Peláez

Sociólogo, Magíster en Historia.
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá
Saferrop@unal.edu.co

Más allá de la confrontación política: una mirada a la plástica en las décadas del treinta y cuarenta

Sergio Alejandro Ferro Peláez

Sociólogo, Magíster en Historia.

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

Saferrop@unal.edu.co

Resumen

¿Cómo mirar los fenómenos artísticos en las décadas del treinta y del cuarenta más allá de la perspectiva de la confrontación política?

Ha sido recurrente en la historiografía que aborda los fenómenos artísticos de las décadas del 30 y 40, poner el acento en las disputas políticas que tuvieron lugar en aquellos años. En este periodo hubo un claro rechazo por parte de sectores del partido Conservadores a las propuestas estéticas novedosas, al mismo tiempo estos ataques se dirigían a los liberales quienes desde sus gobiernos apoyaron a artistas vanguardista para la época. Sin embargo, también hubo liberales que rechazaron las propuestas estéticas que rompían con el arte tradicional. Así entonces las miradas se han centrado en las disputas políticas y desde ahí la

explicación al claro malestar que provocaban las manifestaciones de un arte moderno.

Ahora bien, el rechazo a manifestaciones estéticas por considerarlas un atentado contra un orden natural o moral, tiene un horizonte explicativo que tiene que ver con la manera en que se comprendía y organizaba el mundo. Con ello la reflexión aborda un horizonte más allá de la controversia política.

La apuesta metodológica tiene que ver con explorar los argumentos con los cuales se rechazaban propuestas estéticas. Examinar las fuentes primarias más allá de las controversias políticas permite deslumbrar un panorama.

Palabras clave: Confrontación, política, arte, orden natural.

Introducción

Es cierto que las décadas del treinta y cuarenta fueron años de debates y confrontaciones políticas así como de cambios en el ambiente cultural y más concretamente en las artes plásticas. Las disputas bipartidistas tocaban el terreno de la cultura y los ataques y reclamos iban por ejemplo desde el partido Conservador al gobierno Liberal cuando éstos últimos adelantaban sus políticas de modernización cultural.

Las primeras décadas del siglo XX colombiano se caracterizaron respecto a las artes plásticas por un fuerte dominio de un arte academicista que era reticente al cambio. La “Bella Forma” era el rigor para todos los artistas o por lo menos para quienes aspiraban a hacerlo. Sin embargo, para la década del treinta emergió una generación de artistas que inspirados en el muralismo mejicano, significaron un cambio en la plástica nacional, se alejaron del rigor academicista y sus temas hablaban de los mitos indígenas, del desamparado, del campesino desposeído etc. Dentro de esta generación estaban Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo y Débora Arango, entre otros tantos. Aquella generación emergente y transgresora, cuya plástica tenía unos primeros asomos de modernidad, se le conoce como la generación *Americanista* o de lo “propio”, por su espíritu reivindicativo de lo nacional y de rechazo a lo foráneo. Por ende, cuando nos referimos a los ataques de los conservadores a estéticas novedosas, hablamos que el rechazo iba dirigido a esta generación y su rebeldía en la plástica.

Un problema en la historiografía

La historiografía que aborda los fenómenos de las artes plásticas en la primera mitad del siglo XX pone el acento especialmente en las confrontaciones políticas. Es decir, la dinámica en las artes plásticas se estudia dirigiendo la mirada en lo político.

En primera medida, para afrontar el problema es necesario revisar algunos trabajos que tienen como interés estudiar las artes plásticas en las décadas que aquí estamos tratando. Pero también es necesario dar una mirada a los trabajos que abren las puertas para superar el problema del énfasis recurrente en lo político. Estos últimos dan algunas pistas sobre la forma en que se pensaban las artes plásticas en las décadas del veinte, treinta y cuarenta lo cual tiene que ver con más allá de la confrontación política.

Sin duda uno de los referentes historiográficos más importantes y que dio pauta a los escritos que le siguieron, fue “*El arte colombiano de los años veinte y treinta*” (1995) por Álvaro Medina. En éste, se plantea una dicotomía entre un arte revolucionario y otro clásico. Por supuesto, esta dicotomía se basa en una perspectiva de estudio que pone especial atención en la esfera política, casi como si hubiera un arte conservador y otro Liberal. Medina al adentrarse en las controversias políticas, se pregunta “¿cómo se explica la recalcitrante hostilidad de los conservadores contra lo joven y nuevo?” (287). Responde a su pregunta.

La respuesta sería obvia si nos situáramos en el terreno del gusto y si asumiéramos equivocadamente que esas opiniones no reflejaban sino un punto de vista personal cuando en realidad de verdad declaraciones que se hacían en función de la vida política nacional y con el objeto de hacerle oposición al gobierno.¹

Es decir, Medina pone los rechazos a un arte más o menos moderno, casi totalmente dentro de la confrontación política. Por supuesto, no se puede negar que es muy difícil hablar del ámbito cultural sin mencionar, por ejemplo, cómo los conservadores chocaban constantemente con las políticas de modernización cultural impulsadas por los liberales. Claramente parte del propósito de los miembros del partido de Laureano Gómez, era mostrar el desperdicio del erario público y la incompetencia por parte de los gobiernos liberales al apoyar a artistas considerados como desastrosos e inmorales.

La balanza se inclina hacia lo político como principal razón de rechazo de la llamada generación de *Americanista*, cuando Medina menciona:

¹ El arte colombiano de los años veinte y treinta. (Colcultura, 1995). 287

Es la cuestión política y no la cuestión estética la que constituye el fundamento de la desaprobación o rechazo que a través de los años se ha manifestado.²

Es claro que plantear así la dinámica política y cultural de la primera mitad del siglo XX, en particular en las décadas que aquí tratamos, no ayuda a explicar, por ejemplo, porque algunos liberales también compartían varios de los argumentos con los cuales los conservadores rechazaban las propuestas estéticas novedosas en el campo artístico colombiano.

Desde entonces es ampliamente conocido por los historiadores del tema, el desprecio por el arte moderno por parte de los sectores más conservadores.

Varios artículos recogen gran parte de lo dicho por Medina y sirven como una muestra sobre cómo se ha tratado el tema. El primero de ellos es el trabajo de la investigadora Cristina Lleras, titulado *Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952* (2005). El trabajo de Lleras es un claro ejemplo de los escritos alrededor de la relación entre lo político y el arte, pues analiza cómo el conflicto político se infiltró en el arte, donde no sólo se enfrentaron lo nuevo y lo tradicional, sino que además emergieron términos de origen político para hablar de artes plásticas, tales como: arte de izquierda, arte revolucionario, así como la relación del arte con el orden y la moral (13).

También se encuentra el artículo de la socióloga Ana María Rosas, *El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política* (2008), en donde Rosas analiza las disputas entre partidos políticos y cómo los conservadores fustigaban las políticas de modernización cultural de los liberales durante la llamada República Liberal. Rosas toma como caso concreto a Débora Arango y los ataques que recibió la artista antioqueña proveniente especialmente de los conservadores y en algunos casos también de liberales.

Sin embargo, algunas pistas que ayudan a poner las bases de mejores horizontes explicativos, las brinda la historiadora del arte, Carmen María Jaramillo. En su artículo titulado *“Una mirada a los orígenes de la crítica en Colombia”* (2007), Jaramillo menciona, entre otras cosas, que el campo artístico colombiano en las primeras décadas del siglo XX, había sido reacio al cambio y que cuando se refiere a una “ideología conservadora” no hace alusión exclusivamente a los miembros y simpatizantes del partido Conservador. En este sentido, Jaramillo señala que sigue al sociólogo Carlos Uribe, pues Uribe habla de una mentalidad

² El arte colombiano..., 328.

católico-conservadora para referirse al ambiente intelectual y cultural de aquellos años.

La historiadora del arte Ivonne Pini también brinda algunas pistas que son importantes seguir. Pini en su trabajo *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México y Colombia 1920-1940* (2000) alcanza a observar un problema que va más allá de la mera confrontación política. El problema guarda relación con la manera en cómo se pensaba el arte, en los detalles un poco más específicos sobre las dificultades en pensar y en aceptar unas artes plásticas que escaparan a las definiciones ya establecidas de cómo debía ser una pintura o escultura. Allí hay una oportunidad de avanzar en una explicación que mire más allá de la comprensión de un problema entendiéndolo solamente por posiciones ideológicas.

Pini habla un poco sobre las tendencias de pensamiento que tenían lugar en las primeras décadas del siglo XX describiendo el panorama intelectual de aquellos años. Para ello, la autora rescata varias reflexiones de pensadores de los primeros años del siglo pasado. Sin duda, las breves pero estimulantes pistas que dejó Pini, son bastante inspiradoras pues prestan atención a las formas de entender el mundo en las últimas décadas del siglo antepasado y comienzos del siguiente y su relación con las artes plásticas.

Con algunas pistas identificadas ya podemos observarlas en detalle. Ya más o menos tenemos un horizonte dibujado a partir de las reflexiones de Jaramillo y Pini. Por lo menos si no estamos satisfechos con entender los fenómenos artísticos y la dinámica del mundo cultural, con un acento tan fuerte en las confrontaciones políticas, ya hemos avanzado un poco en lograr mejores explicaciones.

Una mirada a los argumentos de rechazo

El desprecio a artistas que eran considerados por parte de los sectores conservadores, como simplemente malos artistas o incluso degenerados, era recurrente en la prensa de clara orientación conservadora, como *El siglo* o en *Revista colombiana*, ésta última fundada por Laureano Gómez a mediados de la década del treinta. Para entrar en el problema es necesario mirar brevemente los argumentos de los Conservadores. Este sería un paso metodológico para poder salir de las dificultades de pensar el tema en términos meramente políticos.

Es bastante conocido cuando se estudia los años en cuestión, el famoso artículo de Laureano Gómez publicado en *Revista Colombiana* titulado “*El expresionismo como síntoma de*

pereza e inhabilidad en el arte". En éste, el líder conservador muestra cierto grado de erudición y hace una disertación estética en donde condena fuertemente las expresiones artísticas modernas en donde caben por supuestos los expresionistas, calificándolos de incapaces y enfermos. Aquel artículo es frecuentemente citado por la historiografía que trata el tema. Quizá el primer trabajo histórico que abordó el escrito de Gómez fue "*Los procesos del arte*" (1978) por Álvaro Mediana, quien transcribió todo el artículo facilitando su acceso y lectura.

Es claro que lo publicado por Gómez en su diario, muestra la confrontación ideológica. Pero también muestra otras cosas más allá de lo notado por el propio Medina y la serie de historiadores que se han enfrentado al texto del líder conservador. Es decir, podemos leer el texto en la clave de la confrontación política en donde Gómez ataca a los liberales y a los artistas de la generación de lo "propio", pero si leemos parte de los argumentos tratando de entender el punto que tiene que ver sobre lo que se considera un "buen arte", podemos comprender un poco más afondo los argumentos de los conservadores para atacar lo que consideraban un arte degenerado y de incompetentes.

*Pero esta imitación tiene leyes y reglas que determinan la grandeza del arte o su decadencia y su muerte. La imitación del modelo vivo y de la naturaleza, es la base esencial de un arte genuino; pero esta imitación, por fiel y exacta que se la suponga, no basta para producir la obra artística. Un vaciado en yeso no es una estatua. Una fotografía en colores no es un cuadro. La factura artística se anula con la intervención animadora del espíritu del artista, la depuración que sólo se consigue cuando los elementos artísticos han pasado por el crisol de una sensibilidad humana. Y en el otro extremo de la modalidad artística, si se pierde de vista el modelo vivo y los ojos no están completamente vueltos hacia la naturaleza, el arte degenera y decae hasta hacerse insufrible y perder toda influencia sobre la sociedad y la vida.*³

El punto central radicaba en que el "buen arte" seguía unas leyes dictadas por la naturaleza. Una imitación que emanaba de un orden natural, así entonces se puede ver la idea según la cual había una especie de absoluto que determinaba lo "correcto" en el arte. Por supuesto, en esta lógica, las propuestas estéticas que se alejaban de esa especie de "deber ser", eran consideradas un atentado contra unas leyes inapelables.

La parte del artículo en donde se puede ver claramente esa de idea de naturaleza como una especie de absoluto que tiene que ver con el buen arte es el siguiente:

³ Gómez, Laureano "*El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*". en *Revista Colombiana*, Vol. VIII. No 85, 1 de enero de 1937. 388.

El arte del bajo imperio llegó a terrible sequedad y aniquilamiento porque los artistas sucesivos se copiaban entre sí, alejándose cada vez más de la naturaleza. Eso pasa con los expresionistas. En uno de los números de la malhadada Revista de las Indias, esa audaz empresa de falsificación y simulación de cultura en hora infausta acometida por el Ministerio de Educación, puede verse que un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público en Medellín con una copia servil imitación de la manera y los procedimientos del mejicano. Igual falta de composición. Igual falta carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras. Sin duda, mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos.

Este párrafo es bastante citado para mostrar justamente cómo Gómez atacaba los órganos de difusión cultural de la República Liberal como la Revista de las Indias así como el Ministerio de Educación, el cual era clave en los planes de modernización que estaba tratando llevar a cabo los gobiernos liberales. También se puede ver el rechazo que provocaba que estos gobiernos apoyaran a artistas como Pedro Nel Gómez y en general a la generación al cual el artista antioqueño pertenecía. Pero aparte del ataque político que es bastante evidente, también se puede ver que de nuevo el alejamiento de la naturaleza es fundamental a la hora de juzgar una mala obra de arte.

Siguiendo con los argumentos de los conservadores para atacar a las expresiones modernas en el arte, las opiniones de Miguel Jiménez López, también valen la pena tenerlas en cuenta para nuestro propósito. Jiménez López fue un ferviente conservador que incluso peleó en la guerra de los mil días. Estudió medicina y fue senador y presidente del Directorio Nacional Conservador. Como médico su principal interés fue la psicología, así mismo fue catedrático de psiquiatría en la Pontificia Universidad Javeriana y director del manicomio de varones en Sibaté.

Este médico y político con cierto interés y gusto por las artes plásticas, escribió un artículo en *Revista colombiana* en el año de 1934 titulado “*La actual desviación de la cultura humana*”, en donde mezclaba argumentos psicológico expresados desde un fervoroso conservador para atacar en general a las artes modernas.

Así entonces sobre las artes señalaba:

Y las artes.... Cuántas tendencias anormales, cuántas aberraciones malsanas hemos visto surgir en la literatura y en las artes de la forma, del color y de la línea, en la música y en el baile, en la arquitectura, en la decoración. Todos esos movimientos que se han llamado el cubismo, el futurismo o el impresionismo y otras tantas tituladas “escuelas” de los últimos tiempos, no han hecho o no han pretendido sino desvincular el arte de sus eternas fuentes de inspiración y de enseñanza que fueron exaltadas por el Renacimiento: la antigüedad clásica y la comunión con la naturaleza.⁴

⁴ Jiménez López, Miguel “La actual desviación de la cultura humana” en *Revista Colombiana*, Vol. IV. No 41, 1 de diciembre de 1934. 133.

A parte de la queja respecto a la cultura moderna también se puede ver un punto en común con lo señalado por Laureano Gómez atrás. Es decir, lo que el médico y político conservador llamaba “comuni3n con la naturaleza”. En los argumentos de ambos el criterio estético es la aproximaci3n a la naturaleza, que como sealamos anteriormente, es punto fundamental en el pensamiento de ambos líderes.

Antecedentes de una forma de entender la estética

Para complementar y entender un poco más el por qué de esta forma de entender la estética es necesario devolverse algunos años para explicar el problema como parte de un desarrollo histórico. Pues al estudiar el escenario de las artes plásticas y el campo cultural en general de las décadas de las décadas del treinta y cuarenta, se estudian desde una coyuntura política, la cual por supuesto tiene unos antecedentes claros, pero aquí nos referimos a una forma de entender el mundo y un poco a una forma de pensamiento.

El gran historiador Jaime Jaramillo Uribe también nos da algunas pistas que nos pueden ayudar a entender la manera en cómo se pensaban las artes plásticas y el proceso de creaci3n. Aquellas huellas nos remiten a la Regeneraci3n, más concretamente al pensamiento de Miguel Antonio Caro. Las reflexiones de Caro entorno a la estética y que son bastante pertinentes para comprender un poco el problema, siguen al filólogo espaol Menéndez y Pelayo, quien a su vez se pudo haber inspirado en Schelling. Así entonces Jaramillo Uribe resume la posici3n de Menéndez y Pelayo de la siguiente manera:

1) El acto creador del genio es el acto humano más parecido a la creatio ex nihilo divina. 2) La verdad que el hombre de genio descubre y la belleza que crea, le pone en contacto con la divinidad. Toda verdad y toda belleza humana tienen debajo de sí, a modo de último fundamento, la verdad y la belleza infinitas de Dios. Todo lo verdadero es cristiano, como pensaba San Justino. 3) En consecuencia, debe creerse que el acto genial supone una especial asistencia de Dios: “Donde está el sello de lo genial, allí está el soplo de Dios.”⁵

Entender los procesos estéticos de la manera atrás descrita puede dar luces sobre los argumentos con los cuales los conservadores se aproximaban al objeto estético y cómo los

⁵ Jaramillo Uribe, Jaime. 1996. El pensamiento colombiano en el siglo XIX. (Bogotá: Editorial Planeta, 1996), 117

artistas con tientes modernos rompían o transgredían unos parámetros que ya estaban establecidos por un tipo de *A priori* o por un toque divino.

Para comienzos del siglo XX, el presbiteriano Juan Crisóstomo García publicó varios artículos en varias ediciones la *Revista del Colegio de Nuestra Señora del Rosario*. En aquellos escritos hablaba de una gran variedad de temas, entre ellos, relacionados con la estética. García quien había ganado un premio de dibujo en 1903 junto con el artista Coroliano Leudo, fue incluso nombrado profesor de teoría del arte en la Escuela Nacional de Bellas, a finales de la década del veinte, aunque no estuvo mucho tiempo en dicho cargo.

Así entonces en una de sus reflexiones publicadas mencionaba:

*El orden se crea y se conserva mediante la aplicación y observancia de sus leyes, así como el desorden se origina por el descuido y quebrantamiento de las mismas leyes. Dios, que, en su infinita sabiduría, todo lo hizo con peso, número y medida, estableció, tanto para el mundo físico como para el mundo moral, leyes eternas según el plan de creación.*⁶

El orden estaba estrechamente relacionado con la belleza, ir en contra de ese orden desembocaba en el caos y por supuesto en la fealdad.

Por ende, contradecir ese orden o leyes naturales:

*Al contrario las leyes de la vida, de la sociedad y de las obras humanas: sujetas como están a las desviaciones de la libertad del hombre, pueden infringirse y son frecuentemente infringidas. Y de tal infracción nacen el desorden intelectual, ético, artístico y de todo género.*⁷

Es decir, aquel orden dado por Dios, también tienen efectos en las creaciones del hombre, en donde por supuesto caben las artes.

El presbiteriano García hablaba desde la escolástica. Pero sus reflexiones son bastante útiles para entender un poco la manera en cómo se entendía la creación artística la cual estaba ligada a una idea de mundo. No podemos citar todas las reflexiones de García, porque son bastante extensas, pero sí pueden guiar la discusión y mostrar el problema aquí planteado

Así entonces, ligado con lo anterior el ambiente intelectual y del pensamiento filosófico de

⁶ García, Juan Crisóstomo "El hábito del orden. Blanco supremo de la educación de las escuelas." En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* Vol. XV. No. 150. 1 de noviembre de 1920. 606.

⁷ *Ibid.*

comienzo del siglo XX colombiano, como lo señala el filósofo Rubén Sierra Mejía, seguía un tomismo elemental y donde la filosofía debía ser una especie de instrumento de la fe (1985). De esta manera, se va abriendo un poco el panorama sobre una forma de entender los procesos de creación y el objeto estético, pues éstos estaban relacionados con formas de comprender el mundo. De esta manera, estas voces sonaron a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Conclusiones

Las artes plásticas y el rechazo que provocaban las expresiones más o menos modernas en los sectores conservadores, tenía que ver no solamente por razones políticas o como excusa para fustigar a los gobiernos liberales que en muchas ocasiones las patrocinaron. Había algo más de fondo que se puede empezar a explicar cuando leemos con cierto detenimiento las razones y argumento de tales rechazos. Las artes plásticas o las expresiones estéticas estaban ligadas con una forma de entender el mundo.

Aquella comprensión entendía la creación estética como algo que emanaba de un orden que provenía de la naturaleza o del propio Dios. Es decir, un absoluto inalterable que determinaba, en este caso, cómo debían ser las expresiones de artísticas. Esta lógica tenía el rigor de una estructura, por ende se puede ver desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. De esta manera, se ligan tanto una forma de comprender el mundo con los procesos de creación artística.

Hasta ahora, con lo señalado atrás se dejan algunas huellas que son necesarias seguir. Lo dicho hasta el momento sólo busca abrir un interrogante sobre cómo se ha estudiado un periodo histórico. Por ejemplo con lo mencionado, se puede controvertir lo dicho por Álvaro Mediana y Cristina Lleras, atrás citados, cuando ellos anotaban que en las décadas del treinta y cuarenta, se trajo al debate de las artes plásticas los temas de orden y moral para tratar problemas estéticos. Podemos decir, que el asunto del orden no era novedoso en las décadas del treinta y cuarenta, pues el tema del orden hacía parte de las formas de comprensión del mundo y de las formas de pensamiento desde muchos antes de las décadas mencionadas.

Bibliografía

Fuentes primarias

García, Juan Crisóstomo “El hábito del orden. Blanco supremo de la educación de las escuelas.” En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* Vol. XV. No. 150. 1 de noviembre de 1920. 606-6019. 130-135.

Gómez, Laureano “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte” en *Revista Colombiana*, Vol. VIII. No 85, 1 de enero de 1937. 387-392.

Jiménez López, Miguel “La actual desviación de la cultura humana” en *Revista Colombiana*, Vol. IV. No 41, 1 de diciembre de 1934.

Fuentes secundarias

_____. El arte colombiano de los años veinte y treinta. (Colcultura, 1995)

Jaramillo Uribe, Jaime. El pensamiento colombiano en el siglo XIX. (Bogotá: Editorial Planeta Editorial, 1996)

Jaramillo, Jiménez Carmen María. “una mirada a los orígenes del campo de la crítica del arte en Colombia. Artes. La Revista, Número 7, Volumen 4: (2004) 3-37

Lleras, Cristina. Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952. Textos, documentos de historia y teoría. Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. 11-109.

Medina Álvaro. Procesos del arte en Colombia. (Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1978)

Mejía Sierra, Rubén (Compilador). La filosofía en Colombia siglo XX. (Bogotá: Procultura, 1985)

Pini, Ivonne. En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. (Bogotá: Maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura. Facultad de artes, Universidad Nacional de Colombia, 2000)

Rosas, Ana María. El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política. En *Sociedad y Economía*. Revista de la facultad de ciencias sociales y económicas. Universidad del Valle. Número 15. (2008) 3-26



La nueva ola Medellín.
Apropiación y
difusión 1967-1971

Santiago Román Calderón

Magister en Música
Egresado de la Universidad EAFIT

La nueva ola Medellín.

Apropiación y difusión 1967-1971

Santiago Román Calderón

**Magister en Música
Egresado de la Universidad EAFIT**

Eric Hobsbawm se refiere en *Historia del Siglo XX* (1995) a cómo la música producida en Estados Unidos influenció las artes, como el movimiento pop, la imagen y la moda, entre otros, a través de los medios de difusión masiva que impactaron al grueso de la población. El avance tecnológico de las comunicaciones y la prosperidad económica después de la posguerra consolidaron a Estados Unidos como una potencia mundial en todos los campos del conocimiento permitiendo que su cultura llegara a todos los estratos sociales, en especial a la juventud, a las instituciones educativas, a los lugares de esparcimiento e incluso a los hogares por medio de la radio y la televisión. Dice Hobsbawm sobre la cultura estadounidense:

Se difundió a través de los canales de distribución mundial de imágenes; a través de los contactos personales del turismo juvenil internacional, que diseminaba cantidades cada vez mayores de jóvenes en tejanos por el mundo; a través de la red mundial de universidades, cuya capacidad para comunicarse con rapidez se hizo evidente en los años sesenta. Y se difundió también gracias a la fuerza de la moda en la sociedad de consumo que ahora alcanzaba las masas, potenciada por la presión de los propios congéneres. Había nacido una cultura juvenil global”¹

Musicalmente el auge del rock ‘n roll que tuvo EEUU a mediados de los años 50 como un género musical nutrido por ritmos tradicionales como el blues, el gospel, el rhythm ‘n blues, el country, entre

¹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Bogotá: Editorial Planeta, 1995), 329.

otros, lo caracterizaron como una música joven, irreverente y enérgica. Artistas como Elvis Aaron Presley, Bill Halley, Little Richard, Chuck Berry, entre otros, fueron reconocidos no sólo en el ámbito musical del país, sino en el mundo entero gracias a los medios masivos de comunicación y a la industria del entretenimiento. La radio, el cine, la industria discográfica, los medios impresos, entre otros, que crearon un modelo de difusión que consistió en la creación del estereotipo de *Star*, es decir estrella de la música y del cine debido a la estrecha relación que tuvieron estos dos medios de entretenimiento gracias a la participación de artistas musicales en las bandas sonoras y su posterior aparición en películas. Dichos artistas, sus películas y sus canciones se trasladaron al continente europeo, donde fueron asimiladas y posteriormente apropiadas. Casos particulares como Inglaterra, donde se reinventó el rock 'n roll, volviendo a las raíces del Blues. Las baladas del rock 'n Roll tuvieron mayor repercusión en países como Italia y España con la creación de Festivales de la canción como el de San Remo y el de Eurovisión respectivamente. En Francia la canción francesa sería el predecesor de la canción protesta en España y posteriormente en Hispanoamérica.

“El éxito de estas canciones muestra que, si bien no había una demanda precisa de introducir elementos folclóricos en los ritmos modernos, sí había una buena aceptación, motivada por la necesidad de afirmar la identidad nacional frente a lo extranjero y, sobre todo, frente a la indiferencia secular de nuestros vecinos más cercanos: Francia, Inglaterra e Italia”²

La asimilación de estos géneros musicales conformó el surgimiento del movimiento de la Nueva Ola en Hispanoamérica, su posterior apropiación por parte de la juventud fue el resultado de una confluencia de géneros musicales que se dieron a finales de los años cincuenta y en la década del sesenta, con músicas propias de cada país como el tango, la cumbia, la cueca, el bolero entre otros.

El musicólogo Juan Pablo González realiza una construcción del patrimonio musical popular chileno a través de artículos escritos en publicaciones de música y cultura. En su libro *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora* (2005) González habla de cómo fue la relación entre música-juventud-industria cultural en la década del sesenta tanto en este país como en Hispanoamérica, este último elemento articula los modos de pensar de las nuevas generaciones originando una transformación de valores con respecto a las anteriores.

² Paloma Otaola, “Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60”, *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* 5 (2014), 175.

“Todo esto genera un discurso sobre música más fresco y menos convencional, que es recogido tanto por los periódicos tradicionales, de distintos colores políticos, como por las nuevas revistas juveniles, que alcanzan un importante desarrollo hasta comienzos de los setenta. Las opiniones de los cantautores y de los integrantes de nuevos grupos de música latinoamericana y de rock contribuyen a transformar el discurso público sobre música, el que se vuelve más crítico y reflexivo, abarcando aspectos sociales, culturales y existenciales, contribuyendo a desarrollar una conciencia humanista y americanista”³

Las músicas del movimiento musical de la Nueva Ola comprendieron varios géneros musicales que transformaron el entorno cultural y social de la juventud hispanoamericana; el rock 'n roll, la balada, y la canción de protesta. Dichas músicas sirvieron como el medio preferido por la juventud y como una herramienta para generar una reacción contestataria por parte de los jóvenes frente a las generaciones anteriores, su entorno y la situación social y política de cada país.

El modelo de difusión de la Nueva Ola en Latinoamérica estuvo determinada por los medios masivos y la industria cultural, acorde al modelo establecido en EEUU como se mencionó anteriormente. En el siguiente cuadro se mencionan, con mayor claridad, cuáles fueron los medios de difusión de los artistas y géneros musicales que tuvieron incidencia en la Nueva Ola en Latinoamérica, donde la industria cultural, la radio, las disqueras, el cine, la televisión y la prensa jugaron un papel importante.

Cuadro 1. La Nueva Ola y su incidencia en los medios en Latinoamérica*

Difusión de la Nueva Ola	
La radio	Emisoras especializadas en repertorio musical internacional y local
Disqueras	Establecimiento de casas matrices extranjeras y prensaje de catálogo internacional Prensaje de grupos locales
Cine	Proyección de películas extranjeras donde actuaron cantantes, artistas musicales y jóvenes actores
Televisión	Programas de música juvenil, auspiciados por empresas disqueras y la industria privada
Prensa	Diarios en la sección cultural y revistas especializadas en música

* Los cuadros y las imágenes que aparecen sin fuente fueron elaboradas por el autor.

³ Juan Pablo González y José Miguel Varas, En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora (Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario, 2005), 258.

En Colombia la Nueva Ola llegó a través del cine con películas que llegaban de países como EEUU, México, Argentina, entre otros. Posteriormente la radio se encargó de difundir su música a través de programas como Radio 15, Club del Clan, entre otros. Seguido de las Disqueras que comenzaron a prensar los discos pertenecientes a artistas nuevaoleros reconocidos en toda Hispanoamérica. El proceso de asimilación por parte de la juventud colombiana, como en muchos otros países de Latinoamérica comenzó con el surgimiento de grupos que imitaban las agrupaciones extranjeras como The Beatles, The Rolling Stones, entre otros. La apropiación se convirtió cada vez más atractivo con el surgimiento de agrupaciones que comenzaron a componer sus propias canciones como Los Speakers, Los Ampex, Los Yetis entre otros. También existieron artistas nuevaoleros locales como Oscar Golden, Maryluz, Harold Orozco, Vicky, Lyda Zamora, entre otros. De esta manera se crearon espacios como discotecas y escenarios para el disfrute del público joven en varias ciudades del país como Bogotá, Cali y Medellín.

Medellín fue permeado en mayor grado por el movimiento musical y cultural de la Nueva Ola debido a varios factores: primero por su condición de ciudad industrial de Colombia desde comienzos del siglo XX, esto le permitió que grandes compañías se fundaran en dicho territorio (como Coltabaco, Coltejer, Fabricato y Postobón, entre otras). La radio comercial se fortaleció y fue protagonista a nivel nacional y local en dicha ciudad, con el inicio de los radioteatros y el auspicio de la empresa privada permitió que nuevos ritmos y artistas ingresaran al país consolidando la industria cultural que comprendía la radio, la industria fonográfica, la prensa y la música en vivo. En la emisora Todelar de Medellín surge el programa radial El club del clan en 1966, como iniciativa del locutor Guillermo Hinestroza para crear un programa radial que utilizara formatos participativos por parte de la audiencia generando sintonía y adeptos. Hinestroza se convirtió en uno de los más reconocidos promotores de nuevos talentos en Colombia, lanzando artistas nuevaoleros como: Vicky, Maryluz (en el género balada) y de ritmos tropicales como Rodolfo Aicardy. También se crearon compañías disqueras entre las décadas del cuarenta y del cincuenta: Sonolux y Codiscos. Cabe anotar que algunas disqueras de otras ciudades se trasladaron a Medellín como Discos Victoria y una de las primeras empresas discográficas en Colombia, Discos Fuentes. Los espacios y eventos musicales y culturales en Medellín permitieron que nuevos géneros musicales fueran adoptados por la juventud.

A comienzos del sesenta ya existían periódicos culturales especializados en difundir los discos, artistas y músicas de moda en la ciudad. El periódico semanal Pantalla (1958-1968)

abordó temas y eventos culturales de la ciudad en el campo de la música, la radio, la televisión el teatro, el cine y la tauromaquia. En Pantalla existieron secciones que fueron dedicadas totalmente a la música que llegaba y era denominada música moderna; el ideal de este magazín era el de mantener a los espectadores al tanto de las novedades musicales: programación de las emisoras, lanzamientos de los nuevos artistas, conciertos, entre otros. Otros medios impresos locales fueron la revista Radio Ritmos y El Club del Clan, la primera hablaba propiamente de la emisora, los artistas de moda que se presentaban en su radioteatro y los lanzamientos discográficos, entre otras novedades.

Los artistas y agrupaciones en Medellín tuvieron mayor trascendencia al tener una estrecha relación con los movimientos contraculturales, ejemplos como el Nadaísmo y el Hippiismo, que se gestaron a finales del cincuenta y se desarrollaron hasta comienzos del setenta, influenciando de manera importante la música de los cantautores y las agrupaciones de manera local y en otras regiones del país. Casos particulares fueron el de Gonzalo Navas “Pablus Gallinazus” (Santander), José Mario Arbeláez Ramos “Jota Mario Arbeláez” (Cali), Los Yetis (Medellín), Génesis (Bogotá), Ana y Jaime (Bogotá), entre otros.

Entre 1965 y 1971 existieron en Medellín tres hitos que consolidaron el movimiento de la Nueva Ola y que dieron gran importancia a nuevos puntos de encuentro en la ciudad. El primero fue el concierto de Roberto Ledesma y varios artistas nacionales, evento que la prensa local promovió como un espectáculo con “Brillantes estrellas de la canción moderna”⁴ Este concierto marcó la transición de las músicas desde mediados de la década del treinta hasta los años cincuenta, con géneros como el tango, el bolero, la ranchera, entre otros, que poco a poco fueron pasando a un segundo plano en cuanto a preferencias musicales por parte del público y en especial de los jóvenes de la clase media y alta. El concierto fue organizado de la siguiente manera: como figura principal el bolerista cubano en el Teatro Junín, junto a destacados artistas y grupos nuevaoleros: Alci Acosta, Juan Nicolás Estela, Luis Fernando Garcés, Los Golden Boys y Los Yetis. Dicho concierto se puede clasificar en dos géneros musicales, el primero con los cantantes que difundieron el bolero y la balada, de gran acogida por las generaciones mayores y que fueron interpretados por Ledesma y Acosta quien adaptó a ritmo de bolero El último beso, una traducción de la canción de *The Last Kiss*, compuesta

⁴ María Teresa Valenzuela, “Sucedió hace cincuenta años: Roberto Ledesma en Medellín 1966”, El Colombiano, 2016.

en 1961 por Wayne Cochran en rythm and blues y popularizada en 1964 por J. Frank Wilson and the Cavaliers, canción difundida en Norteamérica y posteriormente en Latinoamérica. Esta adaptación de Alci Acosta es una apropiación e híbrido al ser transformada en un bolero, arreglo que trascendió las fronteras nacionales y se popularizó en Latinoamérica y entre la comunidad latina de Estados Unidos.

A continuación se visualiza una imagen correspondiente a la promoción del concierto en el periódico El Colombiano; el recorte de prensa reposa en el Centro de Información Periodística (CIP). Se hace mención de los artistas que iban a participar, incluyendo al pianista Roberto Ledesma y el cubano Pepe Delgado.

Roberto Ledesma en Medellín



Fuente: El Colombiano, Medellín (1966). Centro de Información Periodística (CIP).

Por otro lado, en segundo lugar, la música juvenil estuvo a cargo de solistas y grupos que incurrieron en géneros como el rock and roll, el twist, el surf y el beat, donde se utilizaron términos como go-gó y yé-yé. Los Golden Boys estaba compuesto por los hermanos Guillermo y Pedro Jairo Garcés, su repertorio osciló entre la música tropical que comprendía gaitas, cumbias, porros, paseaitos, fox y pasodobles con el twist, en el que se destaca *El twist del guayabo*.

El segundo hito es el patrocinio por parte de las empresas multinacionales, la oportunidad de promocionar sus productos apoyando a los artistas, haciendo eventos y conciertos. Es importante señalar que fue el momento apropiado para reforzar el consumo de bebidas colas, bebidas calientes y bebidas lácteas que acompañaban las comidas rápidas y que eran consumidas en espacios para el encuentro de la juventud como heladerías, fuentes de soda y reposterías en el centro de la ciudad, espacios claves por su cercanía con los teatros y radioteatros donde se presentaron los artistas juveniles. Cuando el movimiento de la Nueva Ola estuvo en todo su

furor, Cicolac tuvo la iniciativa de posicionar en el mercado nacional su bebida de chocolate en polvo Milo como un producto exclusivo de la juventud, y organizó entre el 22 y 23 de octubre de 1966 el Desfile Milo Á Go-gó en el Coliseo Cubierto Iván de Bedout. Dicho festival convocó a la mayoría de artistas nuevaoleros del ámbito nacional: Harold Orozco, Óscar Golden, Los Speakers, Los Ámpex, Los Yetis de Medellín y un espectáculo de danza “Á Go-gó” por Kathy y su Ballet Á Go-gó. Para asistir a dicho concierto y conseguir una boleta era necesario adquirir dos etiquetas del producto. Los espectáculos hicieron parte de una gran gira que se realizó en varias ciudades, pero sólo en algunas se pudo llevar a cabo debido a la multitud de jóvenes que llegaron y no pudieron entrar, recurriendo a la violencia lo que generó estragos en las diferentes ciudades, incluyendo Bogotá y Manizales; en Medellín estos disturbios se dieron en la primera edición de 1966. A pesar de lo ocurrido el Desfile Milo A Go-Gó, en su segunda edición, el 3 de septiembre de 1967, se llevó a cabo en normal tranquilidad como lo manifestaron los medios impresos, ya que las autoridades habían aprendido la lección e influyeron de manera importante en la organización del espectáculo. Lo ocurrido en estos dos eventos muestra la aceptación de la Nueva Ola en la escena cultural de la ciudad por parte de una sociedad escéptica y conservadora. A continuación se muestra la publicidad del evento en el periódico Pantalla de Medellín correspondiente al primero de septiembre de 1967.

Publicidad Milo Á Go-gó



Fuente: “Milo A Go-Gó”, El Colombiano, Pantalla [semanario] (1967). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

El tercer hito importante en la ciudad sucedería a principios de la década del setenta, donde comenzaría el ocaso de la Nueva Ola, esto debido a los nuevos ritmos que se impusieron y al cambio gradual de los gustos en la juventud. El Festival de Ancón en 1971 fue quizás el concierto más recordado por el número de jóvenes que asistieron de todas las partes del país. Su artífice, Gonzalo Caro, conocido como “Carolo”, quiso imitar en Colombia lo que Woodstock había logrado en el mundo. El evento tuvo el reto de ser organizado en Medellín, caracterizada como una ciudad conservadora y de buenas costumbres. El Festival de Ancón marcó una generación, dándole la bienvenida al hippismo, al uso de drogas y al rock progresivo y experimental. En el Parque Ancón, en el sector de La Tablaza, perteneciente al municipio de La Estrella, se realizó este evento que comenzó el 18 de junio de 1971 y que duró tres días bajo la consigna de paz, amor y música, acogiendo a más de 200.000 asistentes que sacaron de sus bolsillos \$13,20 centavos para poder ingresar al espectáculo. En la siguiente imagen se observa a un bajista de una de las agrupaciones, con cabello largo, de balaca y jeans, aspecto que fue criticado por diferentes estratos de la población. Al fondo aparecen los asistentes. El Parque tenía quioscos instalados para el disfrute de las familias y las personas asistentes.

Festival de Ancón, La Estrella



Fuente: Horacio Gil, “Festival Hippi 2” (Medellín: s. e., 1971).

Como se dijo anteriormente en cada lugar donde la Nueva Ola se fue mezclando con las músicas tradicionales y populares que eran el sello particular de cada país latinoamericano incluyen-

do a Colombia. A mediados de la década del sesenta Medellín fue un importante epicentro de creación y producción musical del país, donde la industria discográfica vio una oportunidad de comercializar la música de la Nueva Ola utilizando letras, ritmos y tendencias en géneros como la música tropical, la balada y la canción de protesta. De esta manera las músicas populares se fueron mezclando dejando 4 géneros representativos que influenciaron el entorno sonoro de Medellín que estuvieron estrechamente ligados al movimiento de la Nueva Ola.

Música Tropical

El boom de la llegada del rock and roll a principios del sesenta y posteriormente la Nueva Ola a mediados de esa década logró que tanto la industria discográfica como los intérpretes y las agrupaciones de los géneros musicales establecidos centraran toda su atención en los modelos instrumentales, los avances tecnológicos, las tendencias y las composiciones que estaban acaparando las ventas de discos en la ciudad y el país. De esta manera, el historiador Javier Gil Gallego en su trabajo “Medellín y la música años sesenta” (1989) se refiere al término “combos” para identificar las agrupaciones musicales espontáneas y la forma en que accedieron a nuevas innovaciones en el campo musical y discográfico: “a los combos les quedó más fácil aprovecharse de los adelantos tecnológicos; el piano lo reemplaza un órgano electrónico, la percusión se limita a la batería, entra el bajo y la guitarra eléctricos. Los músicos no necesitaban un gran virtuosismo, cuando las casas disqueras optaron por grabar con pistas”. Es así como surgieron agrupaciones de música tropical permeadas por la Nueva Ola como Los Golden Boys, Los Teenagers, Los Falcons, Los Black Stars entre otros que además de utilizar los instrumentos propios de la música moderna fusionados con los pertenecientes a la músicaailable se apropiaron de las tendencias nuevaoleras, que claramente se pueden ver en sus carátulas, e hicieron uso de los términos go-gó y ye-yé en algunas composiciones.

Canción de protesta

En líneas anteriores se habló de cómo la década del sesenta influyó en los jóvenes, a nivel mundial, de manera cultural y social. Medellín no fue ajena a estos cambios: se crearon gremios de trabajadores en la mayoría de empresas, muchos jóvenes estudiantes militaron en

movimientos como la Juventud Comunista (Juco) y el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (Moir) que se constituyó como un movimiento de obreros de izquierda a partir de 1968; se fortalecieron los movimientos juveniles de carácter político en las universidades en contra de las políticas gubernamentales y foráneas, incrementando el número de protestas que salían desde las universidades públicas al centro administrativo de la ciudad. Fue este punto de ruptura el que obligó a muchos habitantes de Medellín, y en especial a los jóvenes, a perder la credibilidad en las instituciones. Al igual que en San Francisco nació el movimiento literario Beatnick, de la mano de algunos escritores y poetas, en Medellín los jóvenes escritores e intelectuales conformaron, a finales del cincuenta, el movimiento Nadaísta, que consistió en un movimiento contracultural literario en la ciudad. Su gestor, el escritor Gonzalo Arango, se consideró como el profeta del movimiento, dando a entender su inconformidad con el sistema por medio de duras críticas a la sociedad en general, a los partidos políticos y a la iglesia. La quema de libros en 1958 frente a la iglesia de San Ignacio en Medellín se convirtió en el acto simbólico del nacimiento de este movimiento, que ganó con el tiempo un gran número de jóvenes y seguidores en todo el país, quienes se identificaron plenamente con las ideas y manifestaciones de este colectivo. La música jugó un papel importante como medio de difusión del Nadaísmo, Gonzalo Arango en una de sus tantas reuniones conoció al grupo Los Yetis, una agrupación nacida en Medellín en 1965, que al lado de Los Speakers fue una de las bandas más reconocidas de la Nueva Ola a nivel nacional, y que un año después, con Discos Fuentes, ganó un disco de oro en ventas.

Balada

Como se dijo en líneas anteriores, el auge que tuvo la canción francesa e italiana y los concursos de la canción en distintas ciudades europeas contribuyeron a que este género musical, que también se había desarrollado en Estados Unidos de la mano del rythm and blues, permeara a Hispanoamérica de manera importante en los inicios de la década del sesenta. En países como España, Argentina y México surgieron cantautores importantes que ampliaron las posibilidades del género balada, cantantes como Rafael, Palito Ortega, Sandro, Leonardo Fabio, Enrique Guzmán, Cesar Costa, entre otros, difundieron este género musical. La mayoría de estos cantantes incursionaron en el medio con bandas de rock and roll o como solistas,


pero realmente fue la balada con la que muchos de estos artistas encontraron su fuente de inspiración, identidad y reconocimiento público.

En Colombia algunas figuras nuevaoleras incorporaron este género musical en su repertorio, cantantes como Harold Orozco, Óscar Golden, Lyda Zamora, Vicky, entre otros, habían pasado por el mismo proceso, pero encontraron en la balada su identidad. Comenzaron interpretando baladas reconocidas como *Pourtant* de Charles Aznavour, *Vita Mia* de Tony del Monaco, *Michelle* de The Beatles, *Crying in the Wind* de Paul Anka, *Capri C'Est Fini* de Hervé Villard, *Quando, Quando, Quando* de Tony Renis, entre otros.

El rock and roll nuevaolero

La Nueva Ola se nutrió de ritmos cada vez más frenéticos y desenfrenados, sumado a las actitudes yé-yé y go-gó, sin dejar de lado géneros musicales como el twist procedente del rock and roll, el surf originado en las playas californianas y asociado a la cultura de la tabla de surf con representantes como The Beach Boys, The Ventures, entre otros, que interpretaban la guitarra eléctrica y el saxofón en compases rápidos. Y géneros musicales en el que el baile fue fundamental como el jerk el cual se bailaba con los brazos extendidos y el shake que era un ritmo lento de 4/4 con variaciones rítmicas. En Medellín agrupaciones como Los Yetis, Los Lasser, Los Batman, entre otros, al igual que contados solistas como Vicky, Luis Fernando Garcés y Juan Nicolás Estela adoptaron los ritmos mencionados. Es importante señalar que la apropiación de los ritmos modernos en la ciudad y el país no se limitó simplemente a la imitación de versiones en inglés o a una traducción textual en español, sino que compusieron sus propias letras introduciendo temáticas relacionadas con la juventud, sumado a la experimentación con nuevos ritmos en sus propias canciones. Este fue un elemento diferenciador que generó la construcción de una identidad musical y cultural con base en un movimiento musical que fue acogido por los jóvenes.

Finalmente, esta investigación presentó un momento musical poco estudiado desde la musicología histórica y la historia cultural en el país, pero sí abordado desde la sociología y las teorías de la comunicación. Momento en el que la ciudad y Colombia no estuvieron ajenos del decisivo proceso de globalización de los géneros musicales norteamericanos y europeos. Proceso de globalización que fue evidente en el mundo en la década del sesenta.



*El legado desconocido
del archivo musical de
la catedral de Bogotá:
el fondo del siglo XIX*

Rondy F. Torres L.

Doctor en Música y Musicología – Universidad París IV (Sorbona)
Profesor Asociado – Departamento de música – Universidad de los Andes (Bogotá)
rf.torres20@uniandes.edu.co

El legado desconocido del archivo musical de la catedral de Bogotá: el fondo del siglo XIX

Rondy F. Torres L.

Doctor en Música y Musicología –

Universidad París IV (Sorbona)

Profesor Asociado – Departamento de música

– Universidad de los Andes (Bogotá)

rf.torres20@uniandes.edu.co

Resumen

Durante la época colonial, la Catedral de Bogotá fue el centro musical más importante de la ciudad. Con el nuevo orden republicano del siglo XIX, la Capilla musical conoció una serie de reformas que marcaron una nueva época para la música religiosa en Bogotá. Las prácticas y los nuevos repertorios que acompañaron la práctica religiosa siguen teniendo muchos aspectos desconocidos para nuestra musicología. Si bien existen estudios, ediciones y grabaciones de partituras del Archivo musical, la labor de estos investigadores y músicos se ha volcado principalmente en redescubrir la música colonial. Incluso el catálogo realizado por José Ignacio Perdomo Escobar en 1976 – único estudio completo disponible hoy en día – contempla solamente las obras “renacentistas y barrocas” del periodo virreinal.

Desde hace algunos meses, estamos realizando un inventario y análisis del fondo musical

del siglo XIX contenido en el Archivo capitular de la Catedral, fondo que había permanecido en el olvido y en condiciones de deterioro. Por medio de esta comunicación, queremos presentar algunos resultados y preguntas que han surgido a lo largo de esta investigación: ¿Quiénes fueron los compositores que escribieron para la Capilla musical? ¿Cuál fue el repertorio? ¿Su formato instrumental? ¿Qué indican estos manuscritos sobre la organización de la liturgia? ¿Encontramos en las composiciones ecos de los debates estéticos entre músicas europeas, universales o locales?

Por medio de lecturas paralelas con la prensa y otros documentos de archivos, esperamos poder empezar a hilar una historia de las prácticas musicales en la catedral de Bogotá durante el siglo XIX.

Pregunta-problema: ¿Qué resultados arroja el estudio de un fondo documental hasta ahora desconocido sobre la práctica musical en la catedral de Bogotá durante el siglo XIX?

Metodología: trabajo en archivo, consulta de fuentes primarias (manuscritos, actas capitulares, partituras, prensa) y análisis de los documentos.

Palabras clave: archivo musical de la catedral de Bogotá, música religiosa siglo XIX, Música en Bogotá, Capilla musical de la catedral de Bogotá, Maestros de Capilla de Bogotá.

Entre decadencia y degeneración: los mitos del repertorio catedralicio decimonónico

LA DECADENCIA. Es con este subtítulo – y dos párrafos que no suman diez líneas – que la publicación más completa que existe sobre las prácticas de la capilla musical de la catedral de Bogotá presenta lo ocurrido durante el siglo XIX. José Ignacio Perdomo Escobar es el autor de un compendio de 819 páginas titulado *El archivo musical de la catedral de Bogotá*,¹ trabajo pionero que, junto con los artículos de Robert Stevenson,² dieron a conocer aspectos de la música catedralicia en Bogotá.

No deja de extrañar que, de 819 páginas, sólo pocas líneas hacen referencia al siglo XIX. Y es que nada en el título del libro de Perdomo indica alguna preferencia o exclusión temporal.

¹ José Ignacio Perdomo Escobar, *El archivo musical de la catedral de Bogotá* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976), 69.

² Robert Stevenson, "The Bogotá music Archive". *Journal of the American Musicological Society* 15 (1962): 292-315 y "Colonial Music in Colombia". *The Americas* 19 n.º 2 (1962): 121-136.

Pero así lo es: ese “archivo de la catedral” es el archivo de Perdomo y el de Stevenson; es un archivo parcial, colonial, que dejó de lado todos los contenidos de los siglos XIX y XX. Incluso hoy, el archivo musical de la catedral de Bogotá sigue siendo un archivo *colonial* en el imaginario musicológico, como lo muestran los trabajos posteriores de los musicólogos Marcela García, Egberto Bermúdez o del director Federico Sepúlveda.

A principios de 2017, se firmó un convenio entre el cabildo de la Catedral Primada de Bogotá, el Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes para llevar a cabo un proyecto de recuperación y difusión del patrimonio artístico de la catedral. Dentro del marco de este convenio se contempla, en primera instancia, actualizar los inventarios de los bienes muebles, de las pinturas y esculturas y del archivo musical de la catedral. Actualizar el catálogo de este repositorio significa cotejar obra por obra con el “Catálogo diccionario del archivo de música colonial de la catedral de Bogotá”, catálogo que constituye el cuarto capítulo de la publicación de Perdomo Escobar.³ Más allá de las sorpresas que nos hemos llevado – constatar la ausencia de algunas obras descritas en el catálogo de 1976, o iluminaciones que han sido mutiladas y han desaparecido de los libros de coro – este trabajo meticuloso tiene como objetivo actualizar el inventario con las normas de catalogación del RISM. En este trabajo participan el autor de estas líneas, la musicóloga Marcela García, profesora del Departamento de música de la Universidad de los Andes, así como los estudiantes Silvia Ramírez y Juan Sebastián Mora.

Al entrar por primera vez a la sala del archivo musical, nos llamó la atención una gran cantidad de partituras, manuscritos y bocetos que nunca habían sido catalogados: era el legado del siglo XIX. Para un investigador musical, ¡una mina de oro! La primera inquietud del investigador es entender por qué este repertorio no se conservó con tanto esmero como todo lo relacionado con la música de la época virreinal. En una carta del 26 de marzo de 1860 al cabildo de la catedral, Lorenzo Vásquez hace un inventario de “los papeles” (las partituras) entregados al nuevo maestro de capilla Manuel María Rueda. Dentro de esta lista de documentos entregados a la catedral por la viuda de Francisco de Boada, maestro de capilla fallecido en marzo de 1860, leemos:

Ocho bultos de papeles que contienen misas, vísperas, villancicos, pero todo incompleto por ser ya inútiles.⁴

³ Perdomo Escobar, *El archivo musical de la catedral*, 639-767.

⁴ Lorenzo Vásquez. Carta al cabildo de la catedral fechada del 26 de marzo de 1860. Perdomo cita esta misma carta (Perdomo Escobar, *El archivo musical de la catedral*, XIV).

Para Perdomo Escobar esto es un indicio de cómo el repertorio romántico y teatral del siglo XIX invalidó – “arrinconó” según sus términos – el antiguo repertorio de la catedral. Casi un siglo después, parte del archivo fue deteriorado durante el Bogotazo.⁵ No fue sino con el nombramiento de Perdomo como canónigo archivero que se volvió a ordenar dicho archivo y recuperar parte de ese repertorio tildado de “inútil” por más de un siglo. No dudaríamos entonces en decir que su desdén hacia el legado decimonónico se debe por la manera como aquellos músicos no tuvieron deparo en deshacerse de los tesoros del repertorio renacentista e indo-barroco.

Una segunda observación explica el rechazo general por parte del clérigo del siglo XX a la música religiosa del siglo XIX. La inclusión de la música italiana o de salón durante el culto religioso contrasta con la solemnidad del estilo polifónico de la época virreinal. La sobriedad de esta música realzaba la celebración de la liturgia y su poder confesional. Para Perdomo Escobar este repertorio virreinal hace parte de una época remota y dorada. Su lustre musical se encuentra bien lejos de las prácticas *profanas* del siglo XIX:

Si se exceptúa la Catedral, donde el Maestro de Capilla *in nomine*, señor Santos Quijano, con su conocido buen gusto y grande habilidad ejecuta en el órgano, o bien acompañado por unos pocos instrumentos, trozos escogidos de Mendelssohn, Mozart, Haydn, Schubert, etc. las demás iglesias son lugares de penitencia para los oídos delicados, y de profanaciones del lugar santo. Cada cosa tiene su tiempo y su lugar; la música de los salones y de los teatros no debe ser la música de los templos.⁶

En este relato costumbrista de 1886, el autor condena la manía de acompañar las misas con valeses, bambucos, arias de ópera italiana o música instrumental de salón. Tal es la decepción de Perdomo frente a esta práctica, que no duda en concluir el segundo capítulo de su *Archivo musical* con el subtítulo DEGENERACIÓN DEL VILLANCICO.

Decadencia, degeneración... nada extraño que la historia de la música catedralicia redactada por Perdomo Escobar dejó de lado el estudio del legado del siglo XIX.

⁵ Perdomo Escobar, *El archivo musical de la catedral*, xiv.

⁶ José Caicedo Rojas, “Estado actual de la Música en Bogotá”. *El semanario* n.º 5 (1886): 35.

Entre partituras y documentos: buscando la verdad sobre la práctica musical catedralicia en el siglo XIX

La nueva era republicana trajo profundos cambios en la práctica musical de las iglesias. La nueva configuración de la sociedad colombiana, la nueva relación entre Iglesia y Estado, la llegada de la música francesa, italiana y alemana, modificaron sustancialmente la práctica religiosa. Muchas son las preguntas que quedan sin responder cuando nos interrogamos sobre la música que acompañaba el culto en la catedral de Bogotá durante el primer siglo republicano.

Tras algunos meses de investigación en el fondo decimonónico del archivo musical, queremos a continuación presentar algunos resultados: ¿Quiénes fueron los compositores y maestros de capilla que escribieron para la capilla musical? ¿Qué repertorio ha sobrevivido? ¿Cuál era el formato instrumental y coral que acompañaba los oficios? Por medio de lecturas paralelas entre diferentes documentos, queremos hilvanar una historia de las prácticas musicales en la catedral de Bogotá durante el siglo XIX. Estos documentos son los manuscritos musicales, las partituras editadas de la época, las cartas dirigidas al cabildo, las actas capitulares y una colección que ni Perdomo Escobar ni Stevenson incluyeron en sus fuentes: la prensa de la época.

En primer lugar, están las partituras. Hasta el momento hemos inventariado y ordenado unos quinientos folios correspondientes a sesenta obras de dieciséis compositores y diecisiete obras anónimas. Sobresalen los nombres de algunos compositores colombianos: Santos Cifuentes, Joaquín Guarín, Julio Quevedo, Valentín Franco, Manuel Rueda, José María Ponce de León y Oreste Sindici. Algunas de estas partituras están firmadas, otras con fechas; algunas incompletas, otras completas. Hay fragmentos, esbozos, partes instrumentales separadas. Todo este material se presenta como un rompecabezas que se ha ido ordenando.

Además de estas partituras, encontramos cartas escritas al cabildo por parte de los músicos, así como listas. Listas de “músicos y cantores de la catedral”, indicando los nombres, las funciones, los salarios de estos empleados o incluso el número de faltas al mes. Todos los músicos y cantantes de la catedral fueron hombres, incluso para cantas las voces agudas.

Por último, las actas capitulares nos dan uno que otro detalle de suma importancia sobre la actividad musical en la catedral. Queda aún por hacer un trabajo de análisis e indexación de estas actas que, desde el siglo XVII, han consignado los temas discutidos durante las reuniones del cabildo.

Uno de los primeros trabajos por hacer es proponer una lista de los maestros de capilla de la catedral de Bogotá. ¿Cómo es posible que no se conozca los nombres de quienes ocupa-

ron el cargo de máxima autoridad musical de la catedral? Para muchos de estos maestros de capilla, se desconoce la fecha y el lugar de nacimiento. Así, tendríamos la siguiente lista con las fechas de ocupación de la capellanía musical: Casimiro de Lugo (1781-1816?), Antonio Margallo (1816-1826), Mariano Ibero (1826), Juan de Dios Torres (1826-1844?), Juan Antonio Velazco (?), Valentín Franco (?), Joaquín Guarín (1851?), Francisco Boada (1851?-1860), Manuel María Rueda (1860-1881?) y Santos Quijano (1884-1892).⁷ Llama la atención el número de interrogaciones que acompaña esta lista que aún está por hacer.

Uno de los hallazgos más importantes hasta el momento ha sido una carta escrita al deán y al cabildo de la catedral, firmada por Joaquín Guarín el 17 de noviembre de 1851. Esta carta empieza de la siguiente manera:

Joaquín Guarín, maestro de capilla y organista del Coro de esta iglesia Catedral, a vuestras ilustres señorías, representa con el debido respeto, que se me deben los sueldos de ocho meses como maestro de capilla.⁸

José Joaquín Guarín (1825-1854), músico emblemático de la mitad del siglo XIX, miembro fundador y segundo director de la Sociedad Filarmónica (1846-1857),⁹ conocido como el compositor de canciones patrióticas, de valeses y bailes de salón nunca había sido presentado como maestro de capilla de la Catedral. Resulta desconcertante que, en su noticia biográfica escrita por Caicedo Rojas en 1883, no se haga referencia a este honorable cargo.¹⁰ Con este nuevo contrapunto de información documental, va a pareciendo una nueva historia musical de la catedral bogotano.

Entre notas y tachones: lo que nos puede decir una partitura.

Vamos a presentar algunos ejemplos de cómo la investigación en archivo y el diálogo entre diferentes documentos ha permitido hilvanar nuevos conocimientos sobre la capilla musical de la catedral.

⁷ Varios documentos y publicaciones contradictorias nos permiten establecer esta lista., entre ellos, Perdomo Escobar, *el archivo musical de la catedral*; Egberto Bermúdez. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (Bogotá: Mvsica Americana, 2000), Juan Crisóstomo Osorio, "Breves apuntes para la historia de la música en Colombia". *Repertorio colombiano* 5 (1879): 161-178; así como los libros de las Actas capitulares, y las cartas conservadas en el archivo.

⁸ Joaquín Guarín. Carta al cabildo de la catedral fechada del 17 de noviembre de 1851.

⁹ Ellie Anne Duque, "La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX". *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 3 (1996): 85.

¹⁰ José Caicedo Rojas, "Joaquín Guarín". *Escritos escogidos de José Caicedo Rojas. Tomo I: Apuntes de Ranchería, noticias biográficas y artículos varios* (Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1883): 329-340.

Existe en el archivo musical de la catedral una colección de ocho partituras que constituyen la obra llamada *Lamentación tercera del miércoles* de Manuel Rueda: dos partes de violines, dos partes de violines, una corneta, un bajo y dos voces. Vamos a ver cómo, al hacer dialogar diferentes fuentes documentales, aparecen nuevos datos sobre la capilla musical. Al organizar las obras escritas por Rueda – compositor cuya música se desconoce hoy en día – aparece el *Himno “Gloria Laus”* con la siguiente anotación en la portada:

Himno Gloria Laus para el Domingo de Ramos por Manuel M^a Rueda. Consta de 2 violines, 2 clarinetes, violón, trompa i tres voces para el uso de esta santa iglesia Catedral. Año 1861.

Siendo maestro de capilla Manuel M^a Rueda, cuyo trabajo dedica a dicha iglesia.

Los datos que ahí aparecen son muy valiosos: el instrumentario, la fecha, y el cargo de Rueda aparecen sin dejar cabida a la duda. Surge entonces una pregunta: ¿está completa la música de las *Lamentaciones* compuestas por el maestro de capilla? A la luz de lo que sabemos sobre las orquestas europeas, pensaríamos que faltan varios instrumentos.

Sin embargo, otro documento va a despejar todas nuestras inquietudes. Se trata de una lista de músicos y cantantes del coro de la catedral, hecha el 1º de julio de 1866 y firmada por el mismo Manuel Rueda. ¡Es un doble hallazgo! Vemos que, en 1866, la orquesta de la catedral estaba conformada por cuatro músicos y cuatro cantantes; y por lógica deducción, se puede concluir que las *Lamentaciones* de Rueda si están completas.

Para completar nuestra búsqueda de información sobre Manuel Rueda, encontramos en las actas capitulares del 27 de marzo de 1860 el siguiente párrafo:

Se procedió a tomar en consideración un oficio del señor Manuel Rueda como director o maestro de capilla suplente del Señor Francisco Boada que se hallaba fuera de la capital, dando parte de haber fallecido dicho Boada en la Parroquia de Pesca. Teniéndose presente la necesidad de llenar esta plaza i la de primer cantor que obtenía también Boada, se procedió a hacer los nombramientos i por unanimidad de votos i haciendo presente el señor tesorero que votaba también [...] resultó elegido para ambos destinos el referido Señor Manel Rueda.¹¹

¡Tenemos la fecha de nombramiento de Manuel Rueda como maestro de capilla! Con este ejemplo, apenas estamos empezando a armar el gran rompecabezas de la capilla musical de la catedral. Pero quedan aún más datos por explorar.

¹¹ Libro XVI de actas del ilustrísimo capítulo metropolitano arzobispado de Bogotá.

Al leer detenidamente una lista de músicos y cantores de la catedral de 1859, aparecen algunos nombres familiares para un conocedor de la música bogotana decimonónica: Santiago Rodríguez y Francisco Velasco al violín, Eladio Cancino al clarinete, José María Buitrago en la flauta, Francisco de la Hortua en el bajo, Cayetano Pereira en la corneta. Manuel Rueda figura aún como simple cantante. Un año antes, en 1858, se presentó en Bogotá la primera compañía completa de ópera italiana: la compañía Bazzani. Al leer los nombres de los músicos que tocaron en el teatro, encontramos exactamente los mismos músicos y cantantes de la catedral, tocando y cantando sobre la sacrílega escena del teatro.¹² ¡Y para completar el escándalo, Manuel Rueda hacía parte de los cantantes del teatro!

Estos documentos son maravillosos: nos permiten abrir nuevas puertas de conocimiento sobre el quehacer de los instrumentistas en esa época, y sin duda evidenciamos la frágil frontera que existió entre el mundo de la música sagrada y de la música de teatro.

Entre pesos y ausencias: el recorrido de un maestro de capilla

Valentín Franco es otro de los maestros de capilla sobre quien nada se sabe. Imposible decir cuando nació y cuando murió. Como la mayoría de estos maestros de capilla, la historia de la música colombiana los olvidó. En los *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia* escritos en 1879 por Juan Crisóstomo Osorio, leemos:

El señor Don Valentín Franco, siendo maestro de capilla de la Catedral, enriqueció aquel coro con muchas y buenas composiciones; a la verdad Don Valentín Franco era muy fecundo, y si sus composiciones eran buenas o no, va a juzgarlo el lector cuando sepa que casi todas las suyas se ejecutan hoy día en todas las iglesias.¹³

Si empezamos a indagar en las listas de los músicos de la catedral, Valentín Franco aparece como simple cantante en 1815, con un sueldo de tres pesos al mes. En enero 1816, con diez ausencias reportadas, el maestro de capilla Velasco hace la siguiente anotación:

Valentín Franco como no cumple ya ni con la asistencia al coro, ni a la escuela, y por otra parte hay quien llene el vacío de este, me parece muy justo se le considere fuera del coro desde este día.¹⁴

¹² Marina Lamus Obregón. *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras* (Bogotá: Círculo de lectura alternativa, 2014): 373-374.

¹³ Osorio, *Breves apuntamientos*.

¹⁴ Lista de músicos y cantantes de enero de 1816.

Difícil inicio para quien será, años más tarde, el maestro de capilla de la catedral... En septiembre del mismo año, la lista de los cantantes atestigua el reingreso al coro de Valentín Franco, con un sueldo de dos pesos. Para diciembre, su paga sube a cuatro pesos. Dos años más tarde, en 1818, su sueldo alcanza los siete pesos para estabilizarse, de 1824 a 1826, a nueve pesos mensuales. Más allá de lo anecdótico, este rastreo de los pagos nos muestra el recorrido típico de un maestro de capilla en la Bogotá decimonónica. Con tres pesos al mes, Valentín Franco no podía ser sino un niño de coro. Pero la sanción impuesta por Velazco nos revela que la catedral también era una escuela para los niños. Su reintegro al plantel a los pocos meses muestra lo importante que debía ser para las familias santafereñas que sus hijos pertenecieran al coro de la catedral en miras de un ascenso social. Con siete y nueve pesos al mes, tenemos ya un cantante adulto. Desafortunadamente, la documentación desaparece después de 1826.

¿Qué conclusiones aparecen detrás de esas cifras? Que Valentín Franco debió haber nacido hacia 1805 ya que la edad promedio de ingreso al coro de la catedral era de diez años. Pero, sobre todo, entendemos que durante el siglo XIX la misma catedral formó sus maestros de capilla: primero como niños de coro, luego como cantantes adultos y organistas; por último, como compositores que accedían a la capellanía musical. Como en el caso de Manuel Rueda, queda aún mucho por descubrir sobre Valentín Franco y su música.

Entre aires italianos y colombianos

Un último aspecto por estudiar es el contenido del repertorio que se escuchó en la catedral de Bogotá, estudio difícil para un siglo de música que no ha sido documentado. Como lo señala José Caicedo Rojas, la catedral parece haber sido salvaguardada de la todopoderosa influencia del estilo italiano.¹⁵ Sin embargo, su texto de 1886 no da fe de lo que pudo ocurrir en décadas anteriores.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, era común escuchar valeses, polcas o arias de óperas durante la misa. Esto llevó a muchos periodistas a calificar de lasciva y sensual la música en los templos, haciendo referencia al estilo italiano de ópera. Es importante para el historia-

¹⁵ Ver más arriba la nota de pie de página 6.

dor tener en cuenta el enorme impacto que tuvo la ópera italiana en la sociedad santafereña: además de acoger compañías de ópera durante la segunda mitad del siglo¹⁶, la ópera italiana sonó en los salones de Bogotá, sus retretas militares, conciertos e iglesias. Incluso la prensa religiosa narra de manera teatral las grandes celebraciones religiosas. Por ejemplo, el periódico *La Caridad* dedica tres páginas a la descripción de la primera comunión de “más de cien niños y cerca de doscientas niñas” celebrada el 30 de mayo de 1867.¹⁷ El texto muestra una compleja puesta en escena, acompañada de música, más cercana de una escena monumental de ópera que de la realidad.

La separación entre el espacio sagrado y el profano parece ser cada vez más difusa: los músicos del teatro y de la catedral – lo vimos anteriormente – son los mismos. Incluso se observa con temor que los comportamientos de las señoritas son los mismo para atender la escena de amor en *La Traviata* o la comunión del domingo:

Hacia apenas algunos momentos que estaba ahí [en una iglesia], cuando oí muchas pisadas, y fueron entrando por diferentes partes varias señoritas que llegaron a la iglesia como a un teatro u otra diversión por el estilo; tan engalanadas y compuestas estaban, y con tanta franqueza y desparpajo miraban en torno suyo. Aunque llevaban sayas y mantillas negras como las que acostumbran las señoras de Bogotá para ir al templo, usaban los peinados tan altos y llenos de lazos, cinta, *puñales* de acero, *espadas* doradas y demás zarandajas, que están de moda hoy.¹⁸

La presencia de la música italiana será tan grave a finales del siglo XIX que, en 1906, Pío X expide la bula *Motu Proprio* que reza por un retorno al canto gregoriano y la polifonía renacentista:

Como la música moderna ha servido principalmente a usos profanos, ha de atenderse con gran cuidado a que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en la iglesia no contengan nada de profano, ni lleven reminiscencias de motivos usados en el teatro, ni estén compuestas, siquiera sea en sus formas externas, sobre el movimiento de los trozos profanos.¹⁹

El repertorio colombiano de la catedral también muestra la influencia del estilo italiano. Si la

¹⁶ Rondy Torres, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: la Rossi-d’Achiardi en Bogotá”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26 (2012): 166. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=tras-huellas-armoniosas-compania-lirica>

¹⁷ *La Caridad* (39), 25 de junio de 1867, 616-620. Disponible en http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/hemerografico/ps19_lacaridad_junio_1867.pdf

¹⁸ Renato, “Mis sobrinos en la Iglesia”. *El Tradicionista* (397), 6 de abril de 1875: 1733.

¹⁹ Citado por Alexander Klein, *Oreste Sindici: Obras completas* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017), 107.

sobriedad del estilo clásico se reconoce en la *Lamentación* escrita por Joaquín Guarín,²⁰ el *Trisagio* de Santos Quijano²¹ podría perfectamente ser un fragmento de ópera italiana. Santos Quijano, compositor colombiano de valeses, redovas y polcas de salón fue, durante varias temporadas, chelista en la orquesta de la ópera, antes de convertirse en maestro de capilla de la Catedral de Bogotá, probablemente hacia 1884.

Por más inesperado que parezca, los aires nacionales también tuvieron cabida en la Catedral. Tiburcio de la Hortúa, violinista de la orquesta de ópera, es autor de un *Villancico a la Virgen María*²² que mezcla un canto en el que se oye la influencia de la ópera con sonoridades colombianas. El villancico *Los Negritos* del maestro Manuel Rueda²³ confirma lo efímero que pudo ser esa frontera entre un bambuco y un villancico escrito para la época de navidad.

Queda aún mucho por descubrir sobre la música en Colombia durante el siglo XIX. En un acto que se pensó civilizador, el hombre decimonónico intentó encubrir los sonidos de la selva, de la naturaleza o del pueblo por medio de la música. La música fue un gesto *civilizador*, pensado desde una sociedad que se debatía entre la dicotomía *barbarie* – *civilización*. La música fue sinónimo de progreso, y más aún cuando dejó de ser española y se volcó hacia los modelos italianos o franceses.

La catedral, el teatro, las casas, las tabernas, el campo... todos estos espacios fueron tomados por diferentes músicas que crearon comunidades sonoras, en medio de un gran proyecto que se fue afianzando a lo largo del siglo XIX: la construcción de la nación colombiana.

Aún queda mucho por hacer para conocer el acervo musical de la catedral durante el siglo XIX. Como lo presentamos brevemente, existe un sinnúmero de documentos por estudiar en el archivo musical de la catedral, que poco a poco nos permitirán reconstruir nuestras memorias musicales del siglo XIX.

²⁰ Audio disponible en <https://youtu.be/GiezQ1CJqOU>

²¹ Audio disponible en <https://youtu.be/MW4wMKnZpsg>

²² Audio disponible en <https://youtu.be/eUKK6Q9wOT0>.

²³ Audio disponible en <https://youtu.be/ENibL8Krx9E>

Bibliografía

Fuentes Primarias

Archivo musical de la Catedral de Bogotá, fondo “siglo XIX” (manuscritos musicales)

Archivo capitular de la Catedral de Bogotá (manuscritos)

Prensa consultada: *La caridad, lecturas del hogar* (1867); *El Tradicionista* (1875).

Fuentes Secundarias

Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Música Americana, 2000.

Caicedo Rojas, José. “Joaquín Guarín”, *Escritos escogidos de José Caicedo Rojas. Tomo I: Apuntes de Ranchería, noticias biográficas y artículos varios* (Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1883): 329-340.

Caicedo Rojas, José. “Estado actual de la Música en Bogotá”. *El semanario* n.º 5 y 6 (1886): 34-35 y 41-42.

Duque, Ellie Anne. “La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 3 (1996): 75-92.

Guarín, Joaquín. Carta al cabildo de la catedral fechada del 17 de noviembre de 1851.

Klein, Alexander. *Oreste Sindici: Obras completas*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017.

Lamus Obregón, Marina. *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de lectura alternativa, 2014.

Osorio, Juan Crisóstomo. “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”. *Repertorio colombiano* 5 (1879): 161-178.

Perdomo Escobar, José Ignacio. *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

Stevenson, Robert. “Colonial Music in Colombia”. *The Americas* 19 n.º 2 (1962): 121-136.


Stevenson, Robert. “The Bogotá music Archive”. *Journal of the American Musicological Society* 15 (1962): 292-315.

Ramos-Kittrel, Jesús. *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain*. Oxford University Press, 2016.

Renato. “Mis sobrinos en la iglesia”. *El tradicionista* (397), 6 de abril de 1875: 1333-1334.

Torres López, Rony. "Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: la Rossi-d'Achiardi en Bogotá". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 26 (2012): 161-200. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=tras-huellas-armoniosas-compania-lirica>

Vásquez, Lorenzo. Carta al cabildo de la catedral fechada del 26 de marzo de 1860.



*El rito y la máscara.
Identidad Simbólica
en el Carnaval de
Barranquilla*

César Andres Bohórquez Cruzco

*Joven Investigador de La Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño.
Universidad Autónoma del Caribe.*

Correo electrónico: andresbohorcruz@gmail.com

*Estudiante VII semestre de Diseño Gráfico, joven investigador de la facultad de
Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Autónoma del caribe*



*El rito y la máscara.
Identidad Simbólica en el
Carnaval de Barranquilla*

César Andres Bohórquez Cruzco

Joven Investigador de La Facultad
de Arquitectura, Arte y Diseño.
Universidad Autónoma del Caribe.
Correo electrónico: andresbohorcruz@gmail.com

Estudiante VII semestre de Diseño Gráfico, joven
investigador de la facultad de Arquitectura, Arte y
Diseño de la Universidad Autónoma del caribe.

Resumen

El Carnaval de Barranquilla además de ser una celebración, es un espacio de reunión, una mezcla de danzas, teatro, pintura, música, escultura, comparsas...de gente, que están enmarcadas por una amplia simbología que se manifiesta por medio del rito y se viste con máscaras y disfraces.

Navarro Hoyos (2014) sostiene que la identidad cultural está relacionada con la comunicación que se realiza fundamentalmente a través de los lenguajes y los rituales; es una puesta en escena donde el folclore reconstruye los rasgos del pasado y se considera como el conjunto de manifestaciones artísticas de una región; es relevante saber el valor patrimonial que se renueva con el paso de los años y que regenera cambios de una generación a otra, así que el aporte que se realizara será un a investigación centrada en la identidad visual del Carnaval y que a su vez hace parte de la identidad cultural de Barranquilla.

En esta investigación se plantea estudiar como elemento identitario, el rito y la mascara, para enriquecer el lenguaje visual del diseño gráfico local, lo que posteriormente llevaría a una intervención que se desarrollara gráficamente con los componentes simbólicos que rodean el rito, la máscara y su función de identidad en la festividad caribeña.

La metodología que se va a seguir es el método historiográfico. La fundamentación teórica dentro de la cual se enmarca la investigación es bajo el enfoque humanista.

Palabras clave: Arte, Diseño, Carnaval, rito, mascara, imagen, cultura, Barranquilla, Simbología, identidad,

Introducción

Para los individuos colombianos se ha ido deteriorando desinteresadamente la afinidad por saber cual es nuestro valor identitario que nos caracteriza y nos hace únicos en conjunto de valores, símbolos, creencias y costumbres inherentes de nuestra cultura.

Es ineludible aclarar que la discusión sobre la identidad se convierte en un cuestión fundamental al momento de entender a un individuo dotado de conciencia y psicologías propias, grupos colectivos, movimientos sociales, partidos políticos, la comunidad nacional , en el

caso urbano, los barrios, los municipios y la ciudad en conjunto. La cultura por si misma, crea “identidad”, sería ambiguo hablar de cultura y no hablar de identidad, conceptos que están estrechamente relacionados.

Según Silvana Navarro Hoyos (20014) la identidad cultural se divide en cuatro aspectos, etnohistorico, creencias, valores-normas y en cuarto lugar se sitúa la comunicación, este ultimo valor quizás el mas vital de todos los ya dichos anteriormente, Navarro Hoyos afirma que “ la comunicación se realiza fundamentalmente a través de los lenguajes y los rituales. Es importante tener en cuenta la interacción entre la comunicación interna y externa ya que esta actividad es la que configura el simbolismo concreto creado por un grupo”. La ejecución de rituales deriva en eficacia simbólica enriquecida por símbolos, iconos y signos lingüísticos.

Una de las características básicas de Barranquilla y de su Carnaval es su carácter pluricultural. Por más de ciento cincuenta años, el Carnaval de Barranquilla ha recogido las manifestaciones culturales de toda la costa Atlántica Colombiana. Con ancestros indígenas, europeos y africanos, se creó un nuevo ser social completamente nuevo que ya no fue más europeo, indio o africano. La influencia africana es indudable. Los trazos que identifican las comunidades africano – descendientes se constituyen como herencia cultural, y están directamente relacionados con el mundo simbólico de las creencias y valores religiosos. Rolando Rojas (1979) hace una breve descripción de lo que es desde su punto de vista el carnaval “implica una serie de conductas irreverentes, como los bailes sensuales, las palabras soeces, los disfraces grotescos, el vino y la comida excesivos, las alusiones al sexo y las representaciones que ridiculizaban a las autoridades”. La celebración de las fiestas se relaciona tanto con la religiosidad, como con lo lúdico y la vida comunitaria y es ahí donde entra jugar un papel muy importante en el folclore caribeño, “la mascara”.

Las máscaras del carnaval de Barranquilla son en su mayoría el resultado del mestizaje cultural que tuvo como escenario las fiestas y celebraciones civiles y religiosas promovías por los colonizadores españoles en la región del Caribe colombiano.

Podemos considerar que el uso de las mascararas a sido un símbolo importante dentro de los rituales que están cargados de un gran valor significativo, llevar una, literalmente o simbólicamente, también es dejar de ser si mismo; quitársela permitiría la revelación eventual de una verdad psicológica, creada o fantasiosa del individuo y se caracteriza por presentar una clara diferenciación entre clases sociales, manteniendo el culto a un personaje simbólico

como “Joselito Carnaval” y en donde la población se entrega desenfrenadamente con comparsas, bailes, disfraces y máscaras a la fiesta.

El Carnaval conserva tradiciones de origen rural como la música, danzas y disfraces, cuyos orígenes se remontan en Cartagena, Mompox y Santa Marta. También se evidencian rastros del carnaval europeo, recordando al veneciano, en las celebraciones de la clase alta donde proliferaba el uso de salas de baile y de máscaras. La fiesta Barranquillera se integra entre lo rural y lo urbano construyendo una identidad propia.

Discusión

Desde tiempos inmemorables el ser humano ha tenido la posibilidad de expresar visualmente sus ideas y conceptos, de organizar y guardar acontecimientos de forma gráfica ordenada y grabada que proporciona información del presente en su época observada y el pasado en el actual mundo contemporáneo. En lo que ha corrido en la historia diversas celebridades artísticas han exteriorizado su manera de percibir el mundo que los rodea, por ejemplo, los escritores, impresores e ilustradores, comparten ese legado de retroalimentación durante generaciones prehistóricas. Pero la función de Diseño Gráfico no tuvo mayor contemplación hasta que un diseñador de libros a mediados de 1922 acuñó la palabra “Diseño Gráfico”, sería él mismo William Addison que describiría esa actividad como el individuo que aporta orden estructural y forma visual a las comunicaciones impresas, sin más concebir así nació la profesión. Sin embargo la manera en que un Diseñador Gráfico moderno ve las formas, que juzga por una serie de hipótesis aprendidas por sus antepasados distinguidos. Desde la más antiguas manifestaciones representadas en un vivido Bisonte de Altamira, España, artesanos egipcios que combinaban las imágenes y palabras en manuscritos grabadas en papiro, grandes maestros Renacentistas especialistas en el manejo de la iluminación, cartelistas dotados de una viva representación de la vida nocturna parisina o las ilustraciones comerciales como Andy Warhol; forman parte del rico patrimonio y de la historia del diseño gráfico.

Antiguamente a los creativos se les llamaba genios, talentos, ingeniosos, sabios, inventores, y se les consideraba hombres inspirados por los dioses, pero hoy en día se maneja un término mucho más contemporáneo que enmarca al diseñador de hoy en día, Creatividad. Para todo trabajo gráfico que sea necesario compartir un código de información se tienen que poner de acuerdo

una serie de definiciones y términos claves, un método, un estilo, una relación, una actitud, una idea, es decir, creaciones que va más allá de su fondo o contenido, sino también por la forma.

Al repasar tanto la historia como la actualidad del Diseño Gráfico se evidencia su directa relación con la sociedad en la que se desarrolla, es tan fuerte, que hoy en día podríamos reconocer un país, tan solo mencionando una marca; por ejemplo en países europeos como Alemania, Suiza en donde la estructura y limpieza en diseño son características refrendadas en ciudades, calles, en arquitectura, avisos en fachadas, que han servido de ejemplo en todo el planeta, sin embargo no es casualidad que tales motivos no pasen desapercibidos en la civilización donde el diseño vio la luz y tuvo su concepción. Diseño puro, me atrevería a definir la atmósfera en que se logra percibir calidad gráfica en los ya mencionados países, libres de saturación o contaminación visual y sin un trastorno de olvido conceptual. En un mundo donde la globalización ha sido el proceso histórico de integración mundial en los ámbitos políticos, económico, sociales, culturales y tecnológicos, que ha convertido al mundo en un lugar cada vez más interconectado, que consume el tiple de información de hace diez años, cabe preguntarse si en Colombia nos podemos dar el lujo de hablar igual o dar la misma definición. Lo más probable es que no. El diseño ha mutado, de ser una herramienta de identidad cultural ha pasado a ser una fuerza descomunal de publicidad que ha dejado atrás la cultura visual. La complejidad del diseño en Colombia puede abarcar tópicos que muy seguramente no sean tocados en esta investigación, pero para hablar de Diseño en el país tenemos que asociar inevitablemente nombres que han aportado gran parte de la identidad visual: Dicken Castro y David consuegra, Marta Granados, Freddy Chaparro; personas que con sus respectivas influencias extranjeras han aportado importantes rasgos identitarios que hoy por hoy nos representan visualmente en todo el planeta.

Cuando empezamos a relacionar el Diseño Gráfico con el Carnaval de Barranquilla observamos que las herramientas o manifestaciones que nos otorga esta celebridad son infinitas e infinitas aportando simbólico identitario que nos caracteriza y nos hace únicos en conjunto de valores, creencias y costumbres inherentes de nuestra cultura.

La proliferación del conocimiento de los elementos básicos de la imagen del Carnaval, deben ser considerados la materia prima de todo tipo de información de carácter visual y cultural de la ciudad, para infundir el conocimiento necesario entorno al Diseño gráfico y el carnaval de Barranquilla, es necesario mencionar los elementos que engloba LA SINTAXIS DE

LA IMAGEN Introducción al alfabeto visual de *Donis A. Dondis*, en donde nos explica cuales son los componente mas elementales que constituye cualquier imagen, los cuales son: el punto, la línea, el contorno, la dirección, y el color.

El motivo por el cual se va a mencionar la relación aproximada entre los elementos simbólicos de el rito y la mascara en el carnaval de barranquilla, es el realizar un análisis de manera individual y descomponer los fundamentos básicos del diseño Gráfico , para así poder comprender mejor las cualidades especificas de cada uno, de manera que podamos aproximarnos a los saberes, conocimientos y diseños, los procesos de transmisión oral de una generación a otra, la destreza y maestría en el oficio y las prácticas culturales relacionadas con la producción uso y representación gráficas de las máscaras, de los cuales los artesanos somos agentes y depositarios, y hacen parte del patrimonio cultural del carnaval.

El punto

Es la unidad mínima en términos de comunicación visual y por lo tanto la señal más sencilla de que todo plano puede convertirse en plataforma de comunicación.

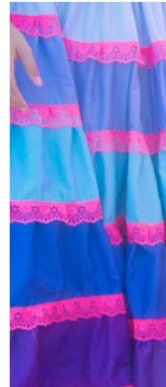
El punto sin embargo, posee gran fuerza de atracción sobre el ojo, ya que es capaz de generar con el simple manejo del espacio y posición, una sensación de equilibrio o desequilibrio.



Fotografía: Carnaval de Barranquilla, 2017 -Cesar Bohórquez

La línea

Este elemento es de nido como un punto en movimiento, que sirve para visualizar lo que no existe y para concretar lo esencial de la información visual.



Las máscaras del carnaval de Barranquilla son en su mayoría el resultado del mestizaje cultural que tuvo como escenario las fiestas y celebraciones civiles y religiosas promovidas por los colonizadores españoles en la región del Caribe colombiano. Escribe para introducir texto

Fotografía: Carnaval de Barranquilla, 2017 -Cesar Bohórquez

Contorno y Dirección

El contorno está descrito por la línea. Existen 3 contornos básicos; el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero.

El Carnaval conserva tradiciones de origen rural como la música, danzas y disfraces, cuyos orígenes se remontan en Cartagena, Mompox y Santa Marta. También se evidencian rastros del carnaval europeo, recordando al veneciano, en las celebraciones de la clase alta donde

proliferaba el uso de salas de baile y de máscaras. La fiesta Barranquillera se integra entre lo rural y lo urbano construyendo una identidad propia.

CUADRADO



CÍRCULO



TRIÁNGULO



Fotografía: Carnaval de Barranquilla, 2017 -Cesar Bohórquez

Color

Este componente se relaciona más estrechamente con la parte emocional, indispensable para la creación de los mensajes visuales. El color contiene gran cantidad de información y representa una de las experiencias visuales con mayor grado de penetración en nuestra mente.



TONO: Es la variación cualitativa del color. Esta cualidad es la que nos permite diferenciar unos colores de otros. De los 3 colores primarios, amarillo, rojo y azul, el amarillo es el color que se considera más próximo a la luz y el calor. Es una puesta en escena donde el folclore reconstruye los rasgos del pasado y se considera como el conjunto de manifestaciones artísticas de una región; es relevante saber el valor patrimonial que se renueva con el paso de los años y que regenera cambios de una generación a otra.



SATURACIÓN: Se refiere a la fuerza y pureza del color. Se dice que cuando se tiene la máxima saturación no hay presencia de blanco ni de negro. La saturación varía a medida que aumenta la cantidad de blanco en el tono. Los colores menos saturados apuntan hacia una neutralidad cromática e incluso la ausencia de color. Cuanto más intensa o saturada es la coloración de un objeto visual o un hecho, más cargado está de expresión y emoción.



LUMINOSIDAD: En todos los colores, independientemente de la saturación, se presenta la capacidad de reflejar la luz blanca o de llegar a la oscuridad.

Referentes teóricos

El término imagen proviene del latín *imago* que a su vez nos remite a *imitari* (retrato o reproducción). La RAE la define como "figura o representación de una cosa" y por extensión como "representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos".

Cuando se percibe, descubre, reconoce, visualiza, examina, lee, mira minuciosamente como se comporta la imagen en el carnaval de Barranquilla, estamos al frente de una festividad histórica fuente de conocimiento de muchas carencias, fiestas, rituales y hábitos de la ciudad caribeña, cediendo en principio manifestaciones artísticas cargadas de lenguajes que sirven para comprender mensajes situados a niveles muy distintos de la utilidad. Toda experiencia visual humana es fundamental para comprender y entender el entorno al cual estamos condenados a experimentar a diario, la información visual es el conocimiento más antiguo de la historia humana, un vivo ejemplo son las pinturas rupestres conservadas por más de 30.000 años, donde se refleja, y casi, se puede respirar como fue que vivieron en esa época aquellos individuos.

Dependiendo de la historia los comportamientos visuales cambian, actualmente nuestros antepasados han dejado rastro característicos visuales delineadas, talladas a mano en color puro, sobre materiales que se han mantenido al pasar de los años reflejando momentos únicos que hoy en día sutilmente nos da una expresión individual de cada uno de los acontecimientos culturales que al pasar de los años prevalecen en el carnaval de Barranquilla. Según Donis Dondis, (Sintaxis de la imagen, Pag. 11), dice que “ los datos visuales presentan tres niveles distintivos e individuales: El imputo visual que consiste en una mirada de sistemas de símbolos; el material visual representacional que reconocemos en el entorno y que es posible reproducir en el dibujo, la pintura, la escultura y el cine; y la infraestructura abstracta, o forma de todo lo que vemos, ya sea natural o este compuesto por efectos intencionados” , en el carnaval existe un vasto mundo de símbolos que identifican acciones u organizaciones, estados de ánimo, direcciones; símbolos que están dotados de un valor incalculable de las tres culturas que hacen parte del jolgorio caribeño, la cultura africana, europea y de la región, que hacen parte de la gran riqueza representacional a los elementos abstractos recogido hábilmente por los individuos en cada uno de las manifestaciones artísticas expresadas en la festividad.



Los trazos que identifican las comunidades africano – descendientes se constituyen como herencia cultural, y están directamente relacionados con el mundo simbólico de las creencias y valores religiosos. Claramente lo vemos reflejado en el jolgorio de 5 días. Fotos, registro histórico biblioteca , Aduana Barranquilla

Entre esta terna de culturas los antepasados fueron avanzando dando los penosos y lentos pasos de poner en forma preservar los acontecimientos y gestos familiares de su experiencia, y de este proceso ha nacido el rito.

La ejecución de rituales deriva en eficacia simbólica enriquecida por símbolos, iconos y signos lingüísticos. Para poder acercarnos a como funciona los símbolos representativos del carnaval de Barranquilla es necesario mencionar a Lotman que define el Símbolo como “La representación más habitual que va unida a la idea de cierto contenido que, a su turno, sirve de plano de la expresión para otro contenido, con frecuencia de mayor valor cultural.” En cuanto al icono Saussure no nombra a este en forma individual sino unida a la noción de símbolo. Quien retoma este concepto es Charles Pierce “El padre de la semiótica” definiéndolo como la denotación a un objeto según ciertos

El comportamiento del mensaje visual en el carnaval, nos aporta los elementos básicos sino también un manera de percibir diferente, también podríamos decir que, creamos un diseño a partir de muchos colores, contornos, texturas tonos y proporcionas claramente y relegado en la multiculturalidad costeña, interrelacionando activamente estos elementos, arroja un código visual autóctono de la region. Es labor de artista, diseñador o fotógrafo descomponer el mensaje y pretender transmitir el significado. Es el Input del diseñador el que nos dirá detalladamente cual es la comunicación visual. Sin embargo es necesario mencionar en primer lugar cual es el proceso que se lleva acabo en la mente del diseñador y esta expuesta a la tranmutacion de mensajes visuales, el cual implica una respuesta directa a la luz. En otras palabras, experiencia visual sujeta proporcionalmente a los tonos. Cada uno de aquellos elementos se nos manifiestan por medio de la luz, lo que nos brinda la luz son las diferentes sustancias por el cual el individuo ve e imagina lo que desconoce de su entorno, es decir todos lo elementos visuales: La linea el color, contorno, direccion, textura, escala, dimensión, movimiento.


Estos elementos fueron claves al momento de hacer el estudio metodológicos mediante el método método historiográfico.

- Búsqueda Sistemática.
- Extracción de especímenes.
- Recolección de información, observación.
- Diario de Campo. Cualitativa, historia y aplicada

El origen de los estudios de los mitos y ritos en los carnavales Puede alcanzar infinitos estudios, puesto que las teorías que tratan son igualmente múltiples. De esta manera, no se pretende exponer los sistemas o hipótesis que se han planteado, pero se pueden señalar varias posturas importantes del siglo XIX de la gráfica carnalera, esta época es importante por que fue exactamente a partir de finales de ese mismo siglo cuando empiezan a diversificarse las ciencias humanas.

Bibliografía

- Rolando Rojas Rojas.(1979) *Tiempos de Carnaval* .Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos.
- Alvaro Chavez mendoza, *Fusion de la máscara*, Revista actueos No 21 Bogotá Colombia
- Guillermo Abadia Moareles (1983),*Compendio general del folklore Colombiano*.
- Emirto De Lima (1942), *Folklore Colombiano*. Editorial la Iguana Ciega.
- Kety Miranda (2012). *Aproximación semiológica de los personajes originarios del carnaval de Barranquilla. el congo, la maría moñitos, la marimonda, el monocuco y el garabato. Barranquilla*. https://www.uac.edu.co/images/stories/publicaciones/revistas_cientificas/arteydiseno/volumen-10-no-1/art_4.pdf.
- Neil Philip Ilustraciones: *Nilesh Mistr El libro ilustrado de los mitos*
- Yuri Mijailovich Lotman (1933). *Cultura y explosión*. <https://es.scribd.com/doc/211740672/Lotman-luri-Cultura-y-explosiOn-pdf>.
- César Augusto Bernal Torres (2010). *Metodología de la investigación*, Pearson educación.
- Margarita Abello, Mirta Vuelvas, Antonio Caballero.(1982) *Tres culturas en el carnaval de barranquilla*. <http://carnavaldebarranquilla.org/sitios/cidcab/images/files/tresculturase-nelcarnavaldebarranquilla.pdf>.Educación Visual. Georgina Gómez. Editorial Trillas México.
- Timothy Samara*. Los elemetos del Diseño, *Manual de estilo para diseñadores gráficos.. Editorial GG*.
- Philip B. Meggs Alston W. Purvis. *Historia del diseño gráfico*. Editorial RM
- Universidad Diego Portales Abril de 2009. *Técnicas y leyes compositivas*.
- Lic.Lucía Velasco Tapia*. Desarrollo del pensamiento Creativo. *Universidad de Londres*.
- Fundamentos del diseño. *Angel Huitron Bernal, Fidel Sanches*. Editorial Trillas.
- Matt W. Moore, Andres Pearce, *Sensación, significado y aplicación del color*. Sarah Applebaum. Chile LFNT.



*Entre los regimientos
y el Conservatorio:
Los músicos de
banda en el siglo XX
en Medellín y su
papel dinamizador*

Amparo Álvarez García

Entre los regimientos y el Conservatorio: Los músicos de banda en el siglo XX en Medellín y su papel dinamizador¹

Amparo Álvarez García

**Magíster en Música con énfasis en
Musicología Histórica, Universidad Eafit
Docente Facultad de Artes,
Departamento de Música, U.deA.
amparo.alvarez@udea.edu.co**

Resumen

La banda ha desempeñado un papel muy importante en la vida musical de las ciudades como dinamizador de su cultura y como elemento fundamental para la cohesión social (Curt Lange 1997).

Nos podemos preguntar entonces por el papel dinamizador de la banda de música en la cultura, el entretenimiento y la educación a lo largo del siglo XX; esta ha sido considerada un organismo indispensable para la animación de la civilidad, también lo fue para la inspiración bélica de las tropas en tiempos de guerra (Vargas Cullel 2004), pero quizá lo más notable ha

¹ Este texto hace parte de la tesis titulada "De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, 1955-1970", para optar al título de Magíster en Música con énfasis en Musicología Histórica en la Universidad EAFIT, 2012, Medellín, Colombia.

sido su incidencia en la cultura musical y en la identidad de las regiones (Londoño Vega 2004).

El proceso de constitución de las bandas de música en Medellín ha sido extenso, pues se remonta al siglo XIX con las bandas de los regimientos; continúa durante el siglo XX con la creación de bandas de carácter particular desde las asociaciones devotas, la banda formada en el Instituto de Bellas Artes con un grupo compuesto por sastres, albañiles y carpinteros, hasta la inauguración en 1955 de la Banda de la Policía Departamental, la misma que en 1960 pasó al Conservatorio de la Universidad de Antioquia.

Para hacer este recorrido fue necesario rastrear archivos, artículos de prensa, hojas de vida, entrevistas a los músicos, programas de mano, fotos, libros y revistas.

Palabras clave: *Antioquia, Banda Departamental, Banda del Conservatorio, Banda Militar, Retretas, Historia de la Música.*

Introducción

La historia musical de pueblos y ciudades, ha girado en torno a su banda, que en algunos casos, ha sido la única posibilidad de escuchar música. Esta ha desempeñado un papel muy importante en la vida musical como dinamizador de cultura y como elemento fundamental para la cohesión social (Curt Lange 1997).

Desde la colonia se empezaron a desarrollar los músicos de las milicias, quienes formaron grupos con pocos instrumentos de viento y percusión y se encargaron de acompañar las celebraciones cívicas, desfiles y procesiones. En la primera mitad del siglo XIX se mejoraron los instrumentos de viento, lo que dio como resultado grupos con mayor capacidad sonora, más afinados y más atractivos visualmente. Las bandas fueron durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX organismos indispensables en la animación de la civilidad, y también utilizados para la inspiración bélica de las tropas y el reclutamiento en tiempos de guerra (Vargas Cullel 2004); pero lo más notable fue su incidencia en la cultura musical y en la identidad de las regiones, y Antioquia no fue la excepción (Londoño Vega 2004).

Antecedentes

En el siglo XIX, en 1811, fue formada la primera banda en Antioquia², como las que ya existían en Bogotá desde 1809 (Restrepo Gallego 1988); se contrató al ciudadano francés Joaquín Lamot, y enseñó a quienes luego sirvieron como cornetas en las milicias, tuvo pocos ejecutantes y poca variedad de instrumentos (Zapata Cuéncar 1971, 5-6). Se fueron conformando a lo largo del siglo XIX y para diferentes conmemoraciones, bandas de índole militar y particular, cuyos directores desempeñaron el papel de arreglistas, compositores y organistas y en algunos casos sus músicos eran integrantes de la orquesta. Pasan de militares a particulares y viceversa, dependiendo de los vaivenes políticos y económicos a los que ha sido sometida la institución a lo largo de su historia. En los decretos para su conformación se ponen condiciones morales y de clase social como en el caso de la *Banda Marcial*, dirigida por Paulo Emilio Restrepo³. En 1891, con la compañía de Ópera de Zenardo y Lambardi, llegó Rafael D'Alemán quien se convirtió en un personaje fundamental en la vida musical de la ciudad y dirigió la banda por casi veintidós años; bajo su dirección se celebró el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, el 12 de octubre de 1892, y la Banda volvió a engalanar las festividades con la inauguración del Parque de Bolívar y la institucionalización de la Retreta, costumbre que duró más de cien años.

Las bandas en la primera mitad del siglo XX

En la primera mitad del siglo XX, el Presidente General Rafael Reyes Prieto⁴, dispuso en 1905 que estas agrupaciones adscritas a las capitales de los departamentos fueran incorporadas a los diferentes regimientos. La de Medellín, fue incorporada al regimiento Girardot, y en la década de los años 20, sobrevivió a varias crisis económicas bajo la batuta del maestro Gonzalo Vidal. Los mismos ciudadanos hacían campañas con el gobernante de turno, aduciendo que la sociedad medellinense no tenía otro solaz que las presentaciones de la banda, pues, la única opción musical estable eran sus conciertos en el Parque de Bolívar (Zapata Cuéncar 1971). La *Banda de Medellín* pasó a ser *Banda Departamental de Antioquia* y fue auspicia-

² La banda fue formada por el presidente del Estado de Antioquia en 1811, el Dr. José Antonio Gómez.

³ El artículo 124, con el cual se fundó la Banda, decía: "El Director de la Banda procurará que los puestos vacantes de aprendices en ella sean ocupados por jóvenes pobres, de reconocidas aptitudes para el arte y de buena conducta moral"

⁴ El General Rafael Reyes Prieto fue presidente de Colombia entre 1904 y 1909.

da por la Asamblea para que ofreciera conciertos dominicales en el Parque de Bolívar y en general “amenizara” las fiestas civiles y religiosas. Sus músicos además de estar adscritos al régimen castrense, tenían que estar libres de “síntomas de degeneración, sea alcohólica o de otra naturaleza”(Londoño Vega 2004)⁵. El oficio del músico fue regulado también moralmente, lo cual garantizaba su buen desempeño en el espacio público.



Gonzalo Vidal y la Banda del Regimiento Girardot, s.f.
BPP

El reconocimiento social que en este período consiguieron los músicos de banda, permitió su presencia en actos cívicos y religiosos, y la identificación de las comunidades con sus músicas, y sus repertorios. El aumento de las asociaciones devotas en Medellín propició iniciativas como la *Banda Josefina* en 1925, agrupación de carácter particular sostenida por la Congregación de San José y dirigida por Pedro Pablo Santamaría. Estuvo integrada por miembros de la *Banda Departamental*, que estaba en uno de sus momentos de crisis, y se encargó de la Retreta del Parque de Bolívar hasta 1932 (Londoño Vega 2004).

Por otro lado, y pese a la crisis económica de 1930, don Roberto Vieco comenzó a preparar en el Instituto de Bellas Artes, otro grupo de músicos a quienes les impartió lecciones de solfeo y el manejo de instrumentos de banda (*Viecos en Familia* 1991). Esta agrupación, compuesta por sastres, albañiles, carpinteros, etc., acudían a sus clases después de su jor-

⁵ Decreto 102. Banda de Música, Medellín, 1929,3

nada de trabajo, pasó a formar parte del Instituto, y fue llamada *Banda del Instituto de Bellas Artes*, dirigida por Roberto Vieco y por Jorge Hernández.

En 1932 la Policía Municipal aumentó sus plazas a 150 e incluyó a los miembros de la *Banda del Instituto de Bellas Artes* y a los de la *Banda Josefina* y, conformó una agrupación que constó de 40 integrantes. Adicionalmente, en 1932 se abrió la Banda Departamental llamada “La Chiquita”, pues sólo la integraban 25 músicos⁶. Entre 1932 y 1934, Medellín disfrutó de dos bandas oficiales. Después de casi diecisiete años de funcionamiento continuo, en 1952, el gobernador firmó un decreto en el cual se suprimían los gastos demandados por la *Banda Departamental de Medellín*⁷. Tres años después, en 1955, fue creada la *Banda de la Policía Departamental*.

La reapertura de la Banda Departamental de Antioquia

En la primera mitad del siglo XX, el crecimiento de masas urbanas dio lugar a proyectos populistas y nacionalistas en los países latinoamericanos (Fagundes Haussen 1995). Por la radio se difundieron un nuevo lenguaje y un nuevo discurso social: el discurso popular masivo. Estas nuevas formas de comunicación tenían relación con la cultura, mediada por el proyecto estatal de modernización, que además de político era cultural; no era posible transformar los países en naciones sin crear en ellos una cultura nacional (Martín Barbero 1988).

En países como Brasil y Argentina, Getulio Vargas y Juan Domingo Perón respectivamente, acuñaron su discurso político con un tinte nacionalista e influyeron enormemente en los medios de comunicación. El propio Perón instauró una ley que obligaba a incluir 50% de música nacional en las transmisiones radiofónicas, contribuyendo de cierta manera a la definición de algunos aspectos de la identidad de las clases populares de la capital argentina.

En Colombia el discurso nacionalista, se dio durante la dictadura militar y política ejercida por el General Gustavo Rojas Pinilla; se caracterizó por el desarrollo de un programa cultural, impulsado por los medios masivos de comunicación, en especial la radio, como mecanismo político para cohesionar y construir una propuesta nacional.

⁶ La Banda Departamental se abrió en 1932 por medio del decreto 163 del 23 de junio, siendo gobernador de Antioquia el capitán Julián Uribe Gaviria. Se nombró como director a Tomás Pérez y como músico mayor a Julio Mesa, (Zapata Cuéncar 1971, 23).

⁷ El decreto firmado por el gobernador Dionisio Arango Ferrer, dice así: “Banda de la Policía Departamental. La Banda del Cuerpo de Guardias de Antioquia quedará integrada por el siguiente personal: 2 profesores, cada uno con una asignación mensual de \$100.00; un músico mayor con una asignación mensual de \$55.00. 12 músicos de primera categoría a \$55.00 c/u. 48 músicos de segunda categoría a 51.00”. Más adelante se lee: “Los músicos de la banda se tomarán del personal de las Compañías proporcionalmente, en número de cuarenta por ahora; los veinte restantes, cuando el Secretario de gobierno lo estime conveniente” (Zapata Cuéncar 1971, 24).

Y mientras en el país se dieron todos estos hechos del “Militarismo Reformista”, en Antioquia, el gobernador del departamento, General Pioquinto Rengifo⁸, reabrió en 1954, la Banda Departamental llamada *Banda de la Policía Departamental de Antioquia*; llamó al maestro checo y director de la Orquesta Sinfónica de Antioquia Joseph Matza Dusek para desempeñarse como director⁹. Pese a las controversias generadas, Matza fue el director de la banda hasta su muerte en 1970 (*El Colombiano* 1955a).

La selección de los músicos de la Banda de la Policía Departamental

En 1955 inició labores la Banda Departamental. La selección de los músicos se hizo por convocatoria nacional mediante un riguroso examen en las instalaciones del Batallón Girardot, lugar donde ensayaba la anterior banda (Villa 1955a); llegaron músicos desde distintos lugares del país y estuvo conformada por experimentados músicos y otros jóvenes talentosos; algunos de ellos habían estudiado en Bogotá con José Roza Contreras¹⁰, como es el caso del clarinetista Pedro Nel Arango, otros eran músicos de reconocida idoneidad como Julio Mesa, Manuel Cervantes y Tomás Burbano y otros, como Francisco (Pacho) Galán, tenían sus propias orquestas de música tropical¹¹.

La Orquesta Sinfónica de Antioquia y la Banda Departamental tenían una estrecha relación, las primeras partes de los vientos tocaban en ambas agrupaciones recibiendo un sobresueldo. Las dos instituciones fueron reabiertas en la misma época y dependían de auxilios departamentales para su funcionamiento (Vega Bustamante 1955)¹².

⁸ El general Pioquinto Rengifo fue gobernador de Antioquia entre el 18 de junio de 1953 y el 6 de octubre de 1956. Reabrió la Banda Departamental mediante el decreto 603 de 1954.

⁹ Joseph Matza Dusek (1904-1970), nació en Praga, llegó a Colombia en 1933 y se instaló definitivamente en Medellín en 1938. Se constituyó en el eje del movimiento musical de la ciudad.

¹⁰ José Roza Contreras, (Bochalema, 1894- Bogotá, 1976) Destacado director de banda, compositor, educador y arreglista. Director de la Banda Sinfónica Nacional de Bogotá por más de cuarenta años y profesor en el Conservatorio Nacional.

¹¹ La conformación de la primera Banda Departamental fue la siguiente: Julio Mesa, Manuel Cervantes, Arsenio Montes, Lino Echeverri, Pedro Nel Arango, José Machado, Everardo Tobón, Luis Cataño, Alcides Lerzundy, Guillermo Correa, Luis Pedraza, Francisco Galán, Emilio Velásquez, Álvaro Rojas, Antonio Ríos, Enrique Gallego, Luis Serna, Roberto Martínez, Tomás Burbano, José Álvarez, Gerardo Bedoya, César Sepúlveda, Manuel Londoño, José de la Cruz Calle, Dionisio Hernández, Alex Kairys, Luis E. Gallego, Arturo Salazar, Humberto Ospina, Pablo E. Hernández P., Fausto Martínez F., Ricaurte Arias V., Ángel Jaxo Grela, Francisco E. Castrillón A., Sigifredo Correa P., Luis A. Herrera P., Marco Torres, Luis Santamaría, José Congote, Enrique Giraldo, Ítalo Rojas, Ramón Paniagua, Miguel Ospino y Julio Burgos (Zapata Cuéncar 1971, 25).

¹² El instrumental de la Banda que sería nuevo en 1955 debía ser importado desde Francia, pero este proyecto sólo podía hacerse realidad si la nación aportaba cien mil pesos de auxilio para que las dos instituciones iniciaran labores.

La Banda de la Policía Departamental como dinamizadora cultural

La importancia de la nueva Banda Departamental fue tal que la inauguración de sus actividades musicales se hizo para conmemorar el centenario del nacimiento de Don Marco Fidel Suárez, el 23 de abril de 1955¹³.

En la “semana suarista”, como se denominó a la semana de la conmemoración, también estuvo de regreso el Cardenal Crisanto Luque¹⁴, en honor del cual se prepararon diferentes actos para su recepción en el Parque de Bolívar y en la Catedral Metropolitana. Además de la sirena del cuerpo de bomberos y de las campanas de todas las torres de las iglesias sonando, hubo un saludo de clarines en el cual participó también el tambor mayor de la Banda Departamental¹⁵, un día antes de la inauguración de ésta; dicho acto fue transmitido por varias emisoras de la ciudad.

A los ocho días de la inauguración de la banda, en la columna Notas Culturales, se hizo una reseña sobre la acogida de la agrupación en sus primeras presentaciones por parte del público y la crítica. Se comenzó a ver la importancia que la banda adquiriría para el público y la influencia que empezaba a ejercer en las nuevas generaciones de músicos, resaltando que la agrupación contaba con destacados profesores que interpretaron varias obras de alta calidad (Villa 1955b). Los músicos de la banda también aportaron con arreglos, adaptaciones y composiciones para incrementar el limitado repertorio con el que se contaba, sobretodo para celebraciones especiales (Villa 1956).

La apertura de la Banda Departamental de Antioquia constituyó un hito importante, pues se creó una gran expectativa por lo que iba a representar la institución en cuanto a calidad musical; su director, Joseph Matza Dusek, la había llevado a un muy buen nivel artístico, pero el hecho de depender de la Policía no era de mucho agrado para los músicos, pues tenían que usar el uniforme de policía y seguir el protocolo policial¹⁶.

¹³ Marco Fidel Suárez (23 de abril de 1955- 3 de abril de 1927). Presidente de la República de Colombia entre 1918 y 1921.

¹⁴ Crisanto Luque Sánchez (1889-1959), primer cardenal colombiano, elevado al cardenalato en 1953 por el Papa Pío XII.

¹⁵ SALUDO DE CLARINES. Al hacer la entrada el eminentísimo cardenal y su comitiva al Parque de Bolívar, a una indicación del tambor mayor de la Banda Departamental y del primer clarín del Ejército Nacional, las bandas de guerra de los establecimientos de educación entonarían el saludo de honor, mientras la comitiva se dirige al atrio de la Basílica (*El Colombiano* 1955b).

¹⁶ Entrevista a Humberto Ospina, febrero de 2010.



Banda de la Policía Departamental de Antioquia en 1957. Tomada del Archivo Biblioteca digital de música, Universidad Eafit, Medellín, Colombia¹⁷

La Banda de Extensión Cultural y su misión educadora

En el proceso de adecuación e inserción en el mundo civil de la banda fue fundamental su traslado de la Policía Departamental a Extensión Cultural del Departamento. El decreto hizo depender de la Sección de Extensión Cultural del Departamento de Antioquia las entidades musicales: el Conservatorio, la Orquesta y la Banda¹⁸. Este cambio en el estatus de la banda fue importantísimo, llamándose Banda Departamental de Antioquia. El comentarista musical Rafael Vega registró así el cambio: “Por fin llegó el momento anhelado por todos, aquel en que el gobierno nace para la música”(Vega Bustamante 1957).

Por otro lado, mientras la banda perteneció a Extensión Cultural, la información sobre el repertorio a interpretar en sus conciertos fue mínima lo cual iba en contravía con el proceso de formación de público. En este mismo momento se evidenció la falta de repertorio, y la necesi-

¹⁷ **Integrantes 1957:** José Congote (Barítono), Joseph Matza (Director), Señora Teresita (Auxiliar del pagador en la policía), el Mayor Rodas Isaza (Comandante de la Policía en esa época), Capellán de la policía, un particular, Lino Echeverri (Corno), Luis Santamaría (Barítono).
Primera fila de pie: Blas Emilio Atehortúa, Sigifredo Correa (papá de Guillermo Correa), Miguelito Ospino (Trompeta), Pedraza, José Álvarez (Corno, el papá de Mario Álvarez), Francisco Castrillón (Trompeta), Enrique Gallego, Álvaro Rojas, Lino Echeverri, Tauro Hernández.
Segunda fila de pie: Roberto Martínez, Ricaurte Arias, Luis González (un español), Arsenio Montes, Manuel Londoño (Trompeta), Gabriel Restrepo (Platillos), Bedoya, Sepúlveda (Trompeta), Arturo “el pollo” Salazar (Batería), Luis Serna, Calle, Luis Alberto Herrera, Dionisio Hernández, Ángel María Hassan, Utilero (hijo de Guillermo Correa), Guillermo Correa (Corno), Tomás Burbano (Saxo), Alcides Lerzundy, Fausto Martínez, Roberto Ospina, Luis Emilio Gallego, Ramón Paniagua (el papá de Ramón Darío Paniagua). (Entrevista a Alberto Herrera, Trombonista de la Banda de la Policía Departamental de Antioquia en 1955, marzo de 2010).

¹⁸ Decreto 31 del 31 de enero de 1957, sobre enseñanza y difusión de las Bellas Artes.

dad que se tenía de escuchar producciones autóctonas, relacionadas con la cultura nacional, más cercanas a las vivencias y a la idiosincrasia del público presente en los conciertos.

Una consecuencia importante de la dependencia de la Banda Departamental a la Secretaría de Educación, es que además del concierto dominical en el Parque de Bolívar, se programaron conciertos didácticos en las escuelas de Medellín (*El Colombiano* 1958), y en los municipios de Antioquia¹⁹, lo cual hace entrever el papel de la proyección de la banda en la educación, no sólo en la ciudad sino también en los pueblos. Otra, fue el incremento de las obras colombianas mostrado en el concierto ofrecido por la Banda Departamental el 20 de julio de 1958 en el coliseo cubierto de la Unidad Deportiva Atanasio Girardot (Villa 1958b).

A pesar del auge cultural mostrado con la actividad musical de la ciudad²⁰, empezaron a registrarse en la prensa rumores sobre la supresión de Extensión cultural (Villa 1958c). Es evidente aquí la importancia de los conciertos que estaba presenciando la ciudad y la difusión de la actividad de la Banda Departamental: conciertos didácticos, conciertos en los pueblos de Antioquia, transmisión por Radio Libertad, Radio Nutibara y la Voz de Antioquia de sus conciertos en el Parque de Bolívar²¹ y, en contraste, la posibilidad de liquidar la sección de Extensión Cultural.

El repertorio de la Banda Departamental había empezado a incrementarse de manera paulatina, su misión educadora no se interrumpió pues se siguieron ofreciendo los conciertos didácticos, los conciertos en los pueblos y el concierto en el Parque de Bolívar; la transmisión de los conciertos por radio también fue esencial en cuanto a la difusión del repertorio y al entretenimiento de los oyentes, que en algunos casos no contaban con otro medio para ello.

¹⁹ El concierto del 27 de julio de 1958 lo ofreció en Yarumal con un programa similar a los realizados en el Parque de Bolívar (Villa 1958a).

²⁰ La noticia sobre la posible desaparición de la sección de Extensión Cultural coincidió con un acontecimiento sin precedentes en la ciudad: la presencia de la Orquesta Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de Leonard Bernstein, el 7 de mayo, en un concierto organizado por la Sociedad Amigos del Arte (*El gran concierto*, 1958: 5). El programa de la orquesta se inició con el Himno Nacional de Colombia en versión del maestro José Rozo Contreras, seguido de la Sinfonía N° 104 en Re Mayor "Londres" de J. Haydn, la Sinfonía N° 1 de Ruy Harris, "Un Americano en París" de George Gershwin y "La Valse" de M. Ravel (Un acontecimiento musical, La Orquesta Filarmónica de Nueva York, en Medellín).

²¹ En caso de lluvia el concierto de la Banda Departamental se hacía en el radio teatro de Radio Libertad, si no llovía se transmitía por esta emisora desde el Parque de Bolívar

La Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia y su función estética



Imagen 1. Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia en 1967. Tomada del Archivo Biblioteca digital de música, Universidad Eafit, Medellín, Colombia.

La creación del Conservatorio de Antioquia fue recibida positivamente y fue registrada como “un suceso especial para el futuro de la auténtica cultura musical” por el columnista Gabriel Villa Villa²². Ahora bien, ¿Qué entendía el señor Villa como auténtica cultura musical? El artículo en el que Villa aplaude la creación del conservatorio nos indica algunas ideas al respecto. La primera, es que la fundación de una institución adscrita a la Universidad de Antioquia, debía servir para la enseñanza de lo que él consideraba la “música seria”, es decir, la música académica, desechando otras manifestaciones como las músicas populares y las tradicionales. De esta manera, en su argumentación, se formarían “jóvenes devotos de las nobles armonías”, bajo la tutela de “destacados elementos de nuestros círculos intelectuales y artísticos”. La segunda es que esta escuela debía estar destinada a “cumplir una función estética” para beneficio de la sociedad. Los términos empleados por el señor Villa no dejan lugar a dudas de la exaltación patriótica de tan noble empresa. Esperaba que la institución

²² Gabriel Villa Villa (1910-1982) escribió desde los años treinta hasta su muerte en los periódicos: El Colombiano, El Pueblo, La Defensa en Medellín. Fue funcionario de Valorización Municipal. En: www.bdmusica.eafit.edu.co, consultado el 19 de septiembre de 2011. Su columna “Notas Culturales”, fue publicada usualmente en la página 5 del diario *El Colombiano* de Medellín.

contribuyera a la formación estética de los jóvenes antioqueños para “beneficio de la sociedad y prestigio cultural de Medellín”, según sus propias palabras (Villa 1960). Por otro lado, la Revista de la Universidad de Antioquia registró la creación del Conservatorio en su Número 144 de 1960, de donde se extrajo el siguiente fragmento:

[...] Específicamente, persigue que el aprendizaje de la música se convierta en una profesión respetable y remunerativa para muchos jóvenes, o al menos presente un acopio de cultura, que de todas maneras dignifique y agregue valor a la persona humana (“Conservatorio de música” 1961).

La creación del Conservatorio como dependencia de la Universidad de Antioquia²³ fue muy significativa no sólo para “que la música se convirtiera en una profesión respetable” sino por la seriedad y confianza que dio el hecho de pertenecer al Alma Mater. En las columnas dedicadas a la creación del conservatorio, se habla de la dignificación de lo que en adelante sería una profesión más que un oficio.

Con la apertura del Conservatorio de Antioquia se ampliaron las posibilidades para el estudio de la música. Se creó entonces una particular expectativa para la vida musical y cultural de Medellín. El modelo que se adoptó para la enseñanza fue el del Conservatorio europeo, en el cual sólo se estudiaban asignaturas musicales a diferencia del modelo estadounidense, en el que sus universidades ofrecían una formación más amplia. Este último fue adoptado luego en los años 80 por la Universidad de Antioquia.

El traslado de la banda al Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia se ordenó por decreto en 1960²⁴, respondiendo a las circunstancias que rodearon el proceso de apertura de la Universidad de Antioquia a la formación en áreas no convencionales como periodismo, idiomas y música. El contexto en el que se dio la creación de los diferentes programas, incluido el Conservatorio, fue muy favorable. Ya era claro que la universidad no solo debía preparar “cuadros dirigentes” o técnicos requeridos por la industria. Ésta, al transformarse en “un centro de cultura al servicio de la comunidad”, hizo visible un cambio de políticas que favorecieron el estudio de la música y de otras disciplinas que, como el periodismo, no tenían una preparación universitaria para su ejercicio profesional (“Vida Universitaria. Operación cultura en la universidad” 1961).

²³ Por medio del Artículo 17 de la Ordenanza N° 21 del 28 de noviembre de 1959 de la Asamblea Departamental y del Acuerdo N° 1 del 24 de febrero de 1960 del Consejo Superior de la Universidad de Antioquia, fue creado el Conservatorio de Música de Antioquia como entidad oficial anexa a la Universidad de Antioquia, que luego fue reconocido como Conservatorio de la Universidad de Antioquia.

²⁴ Departamento de Administración Documental, U.deA. Ordenanza N° 33 de 1960.

La Banda en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia

El 19 de diciembre de 1960, la Asamblea Departamental de Antioquia dictó la Ordenanza N° 33 en la cual, por medio del Artículo 22, autorizó la incorporación de la Banda Departamental y de la Orquesta Sinfónica de Antioquia al recién creado Conservatorio, en cuya anexión se conservarían los aportes asignados por el Presupuesto Departamental para su sostenimiento; los nombramientos del personal para estas entidades, los haría la Universidad de Antioquia y además se continuaría con la colaboración de la Banda a la Secretaría Departamental de Educación en los programas de divulgación cultural (Universidad de Antioquia, s/f).

De esta manera, la Banda Departamental entró a hacer parte del Conservatorio de Antioquia, soporte significativo de la institución. Muchos de sus profesores integraron también la Banda del Conservatorio, como sería llamada desde 1961, recibiendo un sobresueldo por ello (Universidad de Antioquia, s/f).

La anexión de la Banda Departamental al Conservatorio fue un hecho bastante significativo; por un lado, porque el presupuesto para su funcionamiento ya figuraba en el presupuesto departamental, pero era el Conservatorio el que lo administraba. De hecho, podía hacer uso de instrumentos que la Banda no usaba²⁵. Por otro lado, los músicos “tuvieron un cambio de estatus” y, según su percepción, “subieron de categoría”²⁶, pues cuando la banda estaba adscrita al Departamento eran “tratados como policías” y era la Policía la entidad que hacía los pagos. Su nombre era Banda de la Policía Departamental de Antioquia; tenían varios uniformes: uno café, uno azul y otro verde, todos con gorra de policía²⁷. Luego, a su paso a la Secretaría de Educación, sección de Extensión Cultural, como Banda Departamental, eran “simplemente músicos” y luego, con su anexión al Conservatorio, se denominaron “profesores”, así no ejercieran como tales en la institución.

Si bien, los cambios institucionales experimentados hasta ahora por la Banda Departamental no fueron de gran impacto, la llegada al Conservatorio, lugar para la formación de “jóvenes devotos de las nobles armonías” y para la enseñanza de la “música seria”, fue definitiva para la transformación del oficio de músico. Esta pudo ser en un principio mirada con desdén, pues los músicos de la agrupación estaban, en su mayoría, lejos de una formación

²⁵ Por ejemplo 2 oboes, 2 fagotes y una trompa, que podrían ser utilizados para estudio de los alumnos de la institución.

²⁶ Entrevista a Alberto Herrera, marzo de 2010

²⁷ Entrevista a Humberto “el mono” Ospina, febrero de 2010

de Conservatorio y formaban parte no sólo de las orquestas sinfónicas y de zarzuela, sino de las orquestas de música de la costa atlántica, las orquestas de los clubes, las de la industria fonográfica y las orquestas de las emisoras. No obstante, para la inauguración oficial de la Institución musical, que además contó con la contribución de la empresa privada²⁸, fue aceptada la colaboración de la banda, cuyo programa a interpretar fue recortado para darle cabida a la intervención de la Coral Tomás Luis de Victoria, bajo la dirección del director del Conservatorio, Rodolfo Pérez González, especializado en la interpretación de música antigua y polifonía (Universidad de Antioquia, s/f).

En el último concierto del año 1964, la Banda del Conservatorio interpretó un programa especial con la participación de algunos integrantes, llamados aquí profesores, como solistas. La reseña de este concierto fue muy detallada, pues no sólo se nombró las obras y sus compositores sino también a los solistas que intervinieron en cada una de ellas. Se registraron por primera vez los nombres de los músicos y se les llamó “profesores”; término que se refiere a todos los músicos de la banda, así no se desempeñaran como tales en el Conservatorio. El autor de la reseña aprovechó la oportunidad para exaltar el interés de las directivas de la Universidad y del Conservatorio por mejorar no sólo la institución docente, sino las condiciones de funcionamiento de la banda, la cual debía cumplir con una misión universitaria, así como las demás secciones de la institución musical. Se puede entender aquí la función educadora que desde la Universidad tuvo la banda, cumpliendo así no sólo con la “función estética” para “beneficio de la sociedad” que tenía el Conservatorio (Villa 1960), sino también con la función social que debía tener la Universidad pública al servicio de la comunidad (Merriam 2001).

Un cambio significativo en la formación de los músicos fue el paso de la enseñanza familiar y particular a la enseñanza institucionalizada. Los hijos de los músicos de la banda, en su calidad de profesores, disfrutaron de becas pagando únicamente la matrícula para estudiar en el Conservatorio. Aunque para algunos integrantes en lo musical no fue muy notorio el cambio, pues desde su reapertura en 1955, la banda fue considerada como una institución musical de alto nivel, el hecho de pertenecer a la Universidad de Antioquia dio a los músicos algunos privilegios que anteriormente no tenían. De las becas también pudieron disfrutar niños y jóvenes de bajos recursos (Villa 1961), y desde el Conservatorio se motivó a la empresa privada

²⁸ La Compañía Colombiana de Tabaco y la Federación Nacional de Cafeteros, contribuyeron con cigarrillos y café, respectivamente.

para otorgarlas, de estas disfrutaron numerosos estudiantes, incentivando además el estudio de la música en el plantel adscrito a la Universidad de Antioquia. Esto le dio prestigio no sólo a los músicos, sino a la práctica de la música que comenzaba a profesionalizarse.

La transformación de la Banda a lo largo de los siglos XIX y XX se hizo evidente desde su paso de militar a particular dependiendo de los vaivenes políticos y su participación en todos los actos cívicos y militares. Cabe resaltar en el siglo XIX la declaración de Medellín como Capital de la Provincia de Antioquia en 1826, la abolición de la esclavitud en 1852, el bicentenario de Medellín en 1875 y en 1892 la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América y la inauguración del Parque de Bolívar, con lo cual se institucionalizó la Retreta. Durante la primera mitad del siglo XX no dejó de estar presente en todas las conmemoraciones. Pero tal vez su papel dinamizador más importante fue el que se dio con su reapertura en 1955, adscrita a la Policía Departamental, en la que por medio de una convocatoria nacional se tuvo en cuenta el nivel de los músicos que harían parte de ella. Llegaron a Medellín músicos de varias ciudades del país, que en ese momento era la sede más importante de la industria fonográfica, y junto con los músicos locales, conformaron las diferentes agrupaciones, lo cual enriqueció el panorama musical de la ciudad. En su paso a Extensión Cultural, además de cambiar el carácter de militar a civil, los integrantes de la Banda adquirieron otra categoría: de policías pasaron a ser músicos y con el cambio al Conservatorio, pasaron a ser profesores. Esto, más que una cuestión de nombre, lo que refleja es una mejora laboral y una profesionalización de la práctica de la música.

Otro aspecto a señalar es la transición del aprendizaje familiar o particular a la enseñanza especializada con una formación rigurosa; algunos de sus solistas ofrecieron conciertos con acompañamiento de piano o interpretaron música de cámara. Por último, se amplió el público espectador, pues además de la difusión de sus conciertos a través de la radio, la misión didáctica de la Banda fue más allá del Parque de Bolívar y se extendió a algunos municipios, escuelas y barrios de nuestra Medellín (Álvarez García 2012).

Referencias y bibliografía

- Álvarez García, Amparo. 2012. “De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, 1955-1970”. Medellín: Universidad EAFIT.
- “Conservatorio de música”. 1961. *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 144: 177–78.
- Curt Lange, Francisco. 1997. “Las bandas de música en el Brasil”. *Revista Musical Chilena* 51 (187): 27–36.
- El Colombiano*. 1955a. “Solicitan director criollo para la banda de músicos”, febrero 5.
- . 1955b. “A las tres de la tarde llegará el cardenal Luque a la ciudad”, abril 22.
- . 1958. “Programa abril 27- mayo 3”, abril 27.
- Fagundes Haussen, Doris. 1995. “Samba, tango y cultura en tiempos de nacionalismo”. *Signo y pensamiento* 14 (27): 33–42.
- Londoño Vega, Patricia. 2004. “Bandas, Orquestas y Academias Musicales”. En *Religión, cultura y sociedad en Colombia: Medellín y Antioquia, 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Martín Barbero, Jesús. 1988. *Procesos de comunicación y matrices culturales. Itinerario para salir de la razón dualista*. Felafacs-G. México.
- Merriam, Alan Parkhurst. 2001. “Usos y funciones”. En *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, 275–96. España: Editorial Trotta.
- Restrepo Gallego, Beatriz. 1988. “La música culta en Antioquia”. En *Historia de Antioquia*, editado por Jorge Orlando Melo, 522–30. Bogotá.
- Universidad de Antioquia. s/f. *Libro de Actas del Conservatorio de Música de Antioquia - CMA. N° 1-N° 60*. Medellín: Centro de Documentación de la Facultad de Artes y Universidad de Antioquia.
- Vargas Cullel, María Clara. 2004. *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Vega Bustamante, Rafael. 1955. “La famosa banda”. *El Colombiano*, febrero 5.
- . 1957. “Existe la música como manifestación cultural”. *El Colombiano*, febrero 13.
- “Vida Universitaria. Operación cultura en la universidad”. 1961. *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 144: 175–76.
- Viecos en Familia*. 1991. Medellín: Vieco & Compañía-Marín Vieco Ltda.
- Villa, Gabriel. 1955a. “Banda de músicos”. *El Colombiano*, marzo 24.
- . 1955b. “Banda Departamental”. *El Colombiano*, abril 30.
- . 1956. “Concierto de Banda”. *El Colombiano*, enero 29.

———. 1958a. “En Yarumal”. *El Colombiano*, junio 27.


———. 1958b. “Concierto de Banda”. *El Colombiano*, julio 20.

———. 1958c. “Extensión cultural”. *El Colombiano*, noviembre 30.

———. 1960. “Conservatorio Oficial”. *El Colombiano*, febrero 27.

———. 1961. “Becas Musicales”. *El Colombiano*, enero 28.

Zapata Cuéncar, Heriberto. 1971. *Historia de la Banda de Medellín*. Medellín: Gran America.



*Música electroacústica
en Colombia: la
relación entre
tecnología y sus tres
generaciones*

Catalina Sánchez Bernal

Compositora y aspirante al título de musicología
Estudiante en la maestría de musicología y profesor de cátedra del
Departamento de música de la Universidad de los Andes
catsanch@uniandes.edu.co

Música electroacústica en Colombia: la relación entre tecnología y sus tres generaciones¹

Catalina Sánchez Bernal²

**Compositora y aspirante al título de musicología
Estudiante en la maestría de musicología
y profesor de cátedra del
Departamento de música de la Universidad de los Andes
catsanch@uniandes.edu.co**

Resumen

El Ensayo Electrónico es la primera obra electroacústica en Colombia, compuesta por Fabio González Zuleta en 1965. Esta obra marca el inicio de la música electroacústica en Colombia. El rápido desarrollo de la tecnología desde esa fecha ha influido directamente en la forma de componer, pensar y escuchar la música. Podemos identificar tres generaciones de compositores, las cuales

¹ Artículo realizado para la ponencia al XVIII Congreso Colombiano de Historia, octubre 2017, Medellín, Colombia.

² Catalina Sánchez Bernal, compositora egresada de la Universidad de los Andes y aspirante al grado de Musicología de la misma Universidad. Actualmente trabaja como profesora de cátedra en esta Universidad.

se han favorecido de manera diferente según la tecnología del momento. Estos cambios de tecnología pueden estar proponiendo pautas estilísticas específicas en cada una de las generaciones. Es importante tomar consciencia de cómo la tecnología ha aportado una herramienta básica para trabajar con la calidad tímbrica y espacial de la música, y cómo ha influido esta evolución en nuestro medio académico y local. Así podremos tener claro un punto de partida de nuestro proceso creativo que nos da un sentido de pertenencia, continuidad y progreso.

A partir de un recuento histórico-musical, daré una perspectiva de cómo la tecnología ha generado pautas que inciden directamente en la música electroacústica en Colombia. Como materiales a mostrar en la charla daré a conocer imágenes, audiciones de una selección de obras electroacústicas colombianas y puntos de vista a partir de entrevistas exclusivas con varios compositores. También describiré cómo esta influencia ha ampliado la percepción y el pensamiento musical dentro de la comunidad académica musical. Por último, mostraré cómo este proceso ha aportado igualmente a otras profesiones, generado diferentes espacios de interacción dentro del medio académico.

Palabras clave: música electroacústica, tecnología, composición, generaciones, estilo, percepción musical.

Introducción

La música electroacústica ha evolucionado en Colombia considerablemente desde sus inicios. Los compositores que no han pasado por la experiencia de las técnicas de composición electroacústicas, se pueden estar perdiendo de una información relevante. Por un lado, el ejercicio de escuchar el sonido en el laboratorio musical, permite ampliar el rango de percepción auditiva. Por otro lado, aprender a utilizar la tecnología en beneficio de adquirir nuevas técnicas compositivas, permite al estudiante de composición, expandir sus habilidades expresivas. Por eso en el plan de estudios de pregrado del énfasis en composición acústica, se deben ver dos materias que contemplen la música electroacústica y música mixta³. Es igual de importante el legado de la música instrumental como el de la música electroacústica. Tan así es, que los

³ <http://musica.uniandes.edu.co/composicin>, <http://www.javeriana.edu.co/carrera-estudios-musicales>,

compositores hoy en día asumen las técnicas de una y otra de manera integral. Esta idea deja ver una tendencia a componer para el formato mixto. Asumir el sonido como materia prima, independientemente de si viene de un instrumento o de la naturaleza o del sonido de la calle, es una buena excusa para trabajarlo, organizarlo en el tiempo y ponerlo a dialogar con otros sonidos plasmando un discurso musical válido y actual. La tecnología nos ha permitido disfrutar de la plasticidad del sonido y con seguridad, tanto la ciencia como las artes se han beneficiado mutuamente del interés por desarrollar la tecnología tras la búsqueda de nuevas herramientas.

No es mi intención profundizar en la vida y obra de los compositores mencionados, pero sí incluirlos y dar algunos ejemplos de su catálogo que pueden describir los conceptos aquí explicados. Mi objetivo principal es mostrar cómo la tecnología ha permitido cambiar la manera de abordar la composición musical en nuestros días y mostrar cómo este desarrollo ha sido aprovechado por nuestra comunidad académica y artística colombiana. Adicionalmente, desde el punto de vista musicológico, se debe perder el temor a explorar la música actual. Los compositores vivos tienen mucho para opinar. Es una actividad que puede beneficiar tanto a los teóricos, como a los mismos compositores. Siguiendo esta lógica y apreciando el vínculo que tengo con la comunidad de compositores que me rodea, me pongo en la tarea de observar, analizar y compartir mi percepción acerca de esta interesante actividad musical. A continuación, me permitiré explicar mi punto de vista de cada una de las tres generaciones de compositores colombianos y cómo estas han asimilado su quehacer creativo relacionándolo con el desarrollo tecnológico.

Primera generación 1965-1975

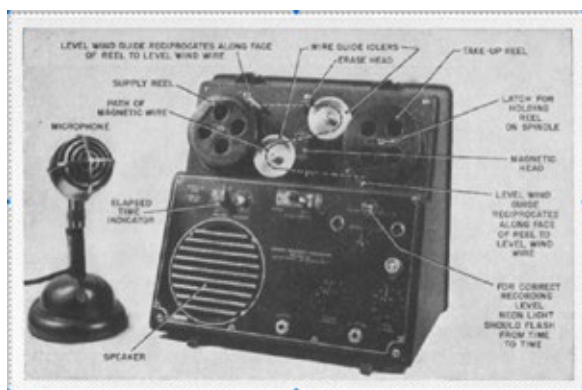


Ilustración 1A Wire Recorder, Armour Research Foundation (Model 50).

La primera generación de compositores electroacústicos en Colombia está marcada por las obras compositivas de Fabio González Zuleta, Jacqueline Nova, Blas Emilio Atehortúa, David Feferbaum, Gustavo Sorzano y Francisco Zumaqué. A pesar de que la primera obra electroacústica fue estrenada el 11 de marzo de 1965, llamada *Ensayo Electrónico* de Fabio González Zuleta, la compositora que realmente profundi-

zó en este género fue Jacqueline Nova. Fue una época marcada por la curiosidad, el entusiasmo y la motivación de abordar nuevas técnicas compositivas que buscaban un estilo vanguardista en la música contemporánea colombiana. Esta semilla se gestó gracias a los estudios en el exterior y el aporte de importantes maestros de cada uno de ellos. Fabio González Zuleta estudió con Karlheinz Stockhausen en Colonia en 1966; Jacqueline Nova, Blas Emilio Atehortúa y Gustavo Sorzano, estudiaron en el CLAEM, en Buenos Aires con maestros como Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Aaron Copland y Alberto Ginastera, entre otros. David Feferbaum estudió violín en el London College of Music, composición en el Trinity College y música electrónica en el Royal College of Music; estudió también armonía y análisis con James Patten y Hans Keller; sus maestros de composición fueron Michel Decoust y Peter Maxwell Davies. Por último, Francisco Zumaqué estudió en Francia con Nadia Boulanger y Olivier Messiaen.

Para esta época los compositores dependían completamente de los estudios de grabación que les podían facilitar la tecnología necesaria para la composición electroacústica. La tecnología que utilizaban comprendía equipos tales como: osciladores, filtros, generadores de sonido, mezcladores, cintas magnetofónicas, amplificadores, micrófonos, parlantes, moduladores de amplitud y de anillo (un tipo de modu-



Ilustración
2Synthi VCS
3 with logo

lador de amplitud) y grabadoras de carrete abierto⁴. Fabio González creó su *Ensayo Electrónico* en los estudios de la Radio Nacional de Colombia. Tuvo acceso a todos estos equipos y contó con la ayuda de Guillermo Díaz, el ingeniero de sonido, para crear su obra. David Feferbaum logró comprar en Londres un sintetizador análogo VC3⁵ y unas grabadoras para montar su propio estudio en casa, siendo el único compositor con esta tecnología. Las primeras obras de Nova, Atehortúa y Sorzano fueron hechas en los estudios del CLAEM con este tipo de tecnología. Luego de regresar de Buenos Aires, Nova expuso sus logros alcanzados, demostró su real y sincero interés por la música contemporánea y dejó ver la necesidad de crear un laboratorio hecho para el estudio y la investigación de la

⁴ Ver Ilustración 1: A Wire Recorder, Armour Research Foundation (Model 50). <http://www.recording-history.org/HTML/wire5.php>

⁵ Ver Ilustración 2: Synthi VCS 3 with logo: "The Putney (VCS 3)". https://en.m.wikipedia.org/wiki/EMS_VCS_3

música electroacústica. Se sabe que, su maestro F. González⁶, siendo director del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, tuvo la intención de construir un laboratorio de música electrónica en el Conservatorio, para que Jacqueline lo dirigiera. Lamentablemente este proyecto fracasó por falta de recursos económicos⁷ del momento. Pocos años después y siendo un acontecimiento muy desafortunado para la historia de la música contemporánea de Colombia, Jacqueline falleció el 13 de junio de 1975 por problemas de salud. Luego de su muerte, el silencio se apoderó de la actividad electroacústica del momento, hasta el final de los ochenta, cuando se retomó un nuevo impulso con la segunda generación de compositores electroacústicos.

Para complementar la información anterior acerca de la tecnología, cabe resaltar el término “análogo”: Si nos situamos en el ámbito del laboratorio o estudio de creación sonora, el término análogo se refiere a los aparatos electrónicos (anteriormente mencionadas) que utilizan la transducción de ondas mecánicas en ondas electromagnéticas y viceversa, por ejemplo, el sonido convertido en electricidad a través de un micrófono.⁸ Siguiendo este concepto y para entender un poco la concepción de estas obras, la experiencia era física y exploratoria. Es decir, ellos debían pasar varias horas en el estudio oyendo, probando, cortando y pegando cintas de carrete abierto, generando sonidos con los osciladores, mezclando, grabando, transformando el sonido. Podían sí, preparar un plan de acción en cuanto a la estructura de la obra, la toma de decisiones musicales antes de entrar al estudio. Era y aún lo sigue siendo hoy en día, una situación similar a la que se vive en las artes plásticas: se experimenta el sonido como materia prima a través de todos los sentidos. La música es de hecho un arte abstracto porque no lo vemos ni lo podemos tocar y gran parte de la acción ocurre en el imaginarla, oírla y percibirla. A pesar de que el sonido no se puede tocar o atrapar con las manos, el poder manipularlo por medio de esta tecnología vuelve esta experiencia en tangible⁹.

Adicionalmente, el hecho de percibir los sonidos de nuestra cotidianidad y utilizarlos para crear música¹⁰, despierta nuevas percepciones y posibilita un nuevo aire creativo. Después de estudiar la música en toda su dimensión, llegar al punto de pensar el sonido como parte

⁶ Fabio González Zuleta fue director del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia entre 1957 al 1967 y estuvo a cargo de la vice-decanatura de la Facultad de Artes de la U.N. entre 1967 y 1971.

⁷ Ana María Romano. “Jacqueline Nova: de la exploración a la experimentación de la libertad”, en *Mujeres en la música en Colombia: El género de los géneros*, editado por Alejandra Quintana y Carmen Millán de Benavides, 37-60. (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012), 46.

⁸ “Halim El Dahh: An Alternative Genealogy of Musique Concrète” *Ibraaz: Contemporary visual culture in North Africa and the Middle East*, acceso el 30 de mayo 2017, <http://www.ibraaz.org/essays/139>.

⁹ Barry Schrader. *Introduction to Electro-Acoustical Musical*. (London: Prentice-Hall, Inc., 1982). 61-69

¹⁰ Pierre Schaeffer. *Tratado de los objetos musicales*. (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1988).

de esta, suscita nuevas ideas musicales que enriquecen el lenguaje. Surgen entonces por nombrar unos ejemplos, nuevas técnicas extendidas para los instrumentos y se aprecia el espacio en que se está proyectando el sonido, gracias a las posibilidades de ubicar parlantes en el lugar del concierto.

¿Cómo influyó esta actividad inicial de la creación electroacústica en la composición musical de los compositores colombianos en la década de los setenta? La obra de Nova tuvo gran importancia en su momento, sus primeras obras electroacústicas *Oposición-Fusión*¹¹ (1968) y *Creación de la tierra*¹² (1972), tuvieron un impacto cultural grande. Para Nova era fundamental integrar la tecnología en la composición instrumental. En una entrevista radial, en ocasión de la entrega oficial de *Hiroshima*¹³, le preguntaron acerca de su “música electrónica” y ella responde:

En realidad, yo creo, considero, que el medio electrónico puede ofrecer grandes posibilidades para la creación musical contemporánea, tiene grandes posibilidades de expresión creo yo y además siempre me he interesado por investigar más allá del sonido¹⁴.

Se mencionan varias obras mixtas de ella en sus memorias, aunque no se han encontrado la parte de la cinta de algunas obras. Obras mixtas como *Resonancias I*¹⁵, *Omaggio a Catullus*¹⁶ y *Pitecanthropus*¹⁷, pueden ser un buen ejemplo de su catálogo de obras mixtas. Ella tuvo un compromiso con su sociedad en la acción de aportar al campo de la música contemporánea y divulgarlo. Además de su creación artística musical, realizó conciertos y conferencias. Estuvo a cargo de un programa radial llamado *Asimetrías*, el cual tenía por objeto ilustrar la actividad de la música contemporánea. Gestionó la Agrupación Nueva Música dedicada enteramente al repertorio de música contemporánea, en su mayor parte latinoamericana. El ensamble trabajó entre 1970 y 1975, sólo se pudo presentar en dos ocasiones. Por último, Nova también incurrió, creando la música para medios audiovisuales, cine y teatro e instalaciones artísticas¹⁸.

¹¹ *Oposición-Fusión* (1968), electroacústica (dedicada a Kröpfl)

¹² *Creación de la tierra* (1972), electroacústica

¹³ *Hiroshima*, oratorio para orquesta, contratenor, contralto, 16 voces femeninas, coro y sonidos electrónicos (con texto de Dora Castellanos y dedicada a Jorge Rojas).

¹⁴ Ana María Romano. ed. “Número monográfico: Jacqueline Nova, compositora colombiana”. Número especial, *Revista A Contratiempo* n.º 12 (2002), 41. En 1971, el Instituto Colombiano de Cultura comisionó a Nova esta obra. Fue entregada por ella en junio de 1973, pero nunca se pudo realizar el montaje y está perdida la parte de la cinta.

¹⁵ *Resonancias I*, para piano y sonidos electrónicos (1969).

¹⁶ *Omaggio a Catullus*, para percusión, piano, armonio, voces hablantes y sonidos electrónicos, texto de Catulo (1972-1974).

¹⁷ *Pitecanthropus*, para orquesta, voces y sonidos electrónicos (1971).

¹⁸ Un buen ejemplo puede ser: la música para *Macbeth* (1967) conjunto de cámara para la obra de teatro y la música para el montaje *Las camas* de Feliza Burstyn (1974).

Como podemos notar, el aporte de la obra de Nova fue un detonante importante que impulsó no sólo la creación de la música contemporánea, sino la actividad artística en Colombia. Siendo ella una compositora con plena conciencia de la vanguardia de la música contemporánea en su tiempo, dejó un legado no sólo de su catálogo de obras, sino de su acción comprometida con la cultura de su país. Precisamente su colega pianista Cecilia Casas Espinoza, quién colaboró en sus montajes y participó con la Agrupación Nueva Música, continuó con esta labor de divulgación que inició Nova. Estrechó fuertes lazos de amistad y se ganó el respeto de sus compañeros, ofreciendo un ambiente favorable para la cooperación musical. El maestro Olav Roots, siendo director de la Orquesta Sinfónica de Colombia¹⁹, le ofreció su ayuda para realizar conciertos de su música. Compartió proyectos musicales con los compositores Germán Borda²⁰, Jesús Pinzón Urrea²¹, Guillermo Rendón²². También tuvo una cercana relación con los compositores uruguayos Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís, entre muchos otros músicos. Resalto el valor de estas amistades porque de alguna manera, preparan el terreno para el resurgimiento de la creación electroacústica casi una década después de su muerte.

¿Qué pasó con los demás compositores y su silencio al no continuar con la creación de la música electroacústica? ¿Será posible que la dificultad de acceder a las herramientas tecnológicas, haya alejado a los demás compositores de la posibilidad de seguir creando? Evidentemente aprender a manejar los equipos constituía una dificultad real. Requería un esfuerzo adicional al de componer, como si se tratara de aprender a tocar otro instrumento. La motivación estaba en declive. La segunda generación de compositores se encargará de retomar el entusiasmo perdido.

Segunda generación, finales de los ochentas y noventas

Cecilia Casas Espinoza fue una de las principales promotoras que impulsó el movimiento de música contemporánea junto con la nueva generación de compositores. Fue la gestora de las siete ediciones del Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá. Este festival se realizó cada dos años, siendo el primero en 1989 y el último en el 2001. Fue importante

¹⁹ Uderna, Estonia, 1910 - Bogotá, 1974.

²⁰ Bogotá (1935).

²¹ Bucaramanga (1928).

²² Manizales (1935).

para ella haber trabajado con Jacqueline, adquirió su compromiso de seguir divulgando la música contemporánea. Los compositores Roberto García, Ricardo Arias, Mauricio Bejarano, Juan Reyes y Catalina Peralta colaboraron y participaron en estos festivales. La visita de compositores reconocidos gestó un interés especial en la música contemporánea. Se multiplicaron las actividades en este campo gestadas por los mismos compositores. La participación de Carlos Barreiro fue importante porque impulsó a los jóvenes compositores creando charlas y espacios con sus famosos Ciclos de Jóvenes Compositores con la colaboración del Colombo Americano. La creación de compositores como Andrés Posada, Arturo Parra, Camilo Rueda, Germán Toro, Carlos Gómez y Harold Vásquez también se hizo notar. El Festival de Música Electroacústica de Bogotá en 1990, tuvo una gran acogida y mostró tanto el potencial colombiano como una muy buena selección de compositores extranjeros.

Para esta época, la tecnología había avanzado de manera exponencial. La época de la tecnología análoga se veía complementada ampliamente por la tecnología digital con el advenimiento del computador²³ como herramienta potencial a explorar. Aunque adquirir los computadores aún no era fácil o asequible, algunos compositores ya podían utilizarlos. Se empezaron a utilizar programas, interfaces y tarjetas externas de sonido para computador como el *SoundTools*, software para editar música a través de los computadores Mac de fines de los años ochenta, el cual antecedió el software actual *ProTools*. El lenguaje de programación Csound, orientado a la síntesis de sonido, empezó a usarse, y actualmente se sigue usando y actualizando. Varios sintetizadores digitales se empezaron a usar, como el caso notable del Yamaha DX7, basado en síntesis por modulación de frecuencias, desarrollado por el compositor John Chowning²⁴ en el *Centro de música por computador de Stanford* (CCRMA). El protocolo MIDI (Musical Instrument Digital Interface), dedicado a la comunicación entre diferentes equipos de hardware y software, empezó a usarse desde los años ochenta. Este hardware MIDI podía ser controlado por computadores relativamente económicos y accesibles, como el Amiga y el Atari ST, que contaban en algunos casos con interfaces MIDI incorporadas y software para secuencias como Cubase, que aún están en uso. En el campo de la grabación, se implementaron en los estudios las grabadoras DAT (Digital Audio Tape), de dos canales, y ADAT, que era multicanal, de ocho o dieciséis canales.

²³ Max Mathews fue el primer compositor en trabajar la música por computador a partir de 1951 en EEUU.

²⁴ El compositor John Chowning en Stanford, fue el inventor de la síntesis por modulación de frecuencia FM.

Esta explosión de nuevos equipos ofreció un sin fin de posibilidades. En una entrevista concedida por Ricardo Arias comenta “a finales de los ochenta, cuando empezamos a usar el computador, recuerdo que para procesar un sonido debíamos esperar muchas horas, ... en ese tiempo de espera podíamos reflexionar sobre el proceso. ¡Ahora la tecnología permite este tipo de procedimientos en fracciones de segundo! ¡Todo se vuelve inmediato!”²⁵. El uso del computador permitió que los compositores cada vez más se independizaran del laboratorio de música. Hoy en día los laboratorios de los institutos de investigación siguen ofreciendo sus instalaciones y son bien aprovechados. Pero indudablemente la posibilidad de tener un “estudio en casa”, permitió una mayor creación musical.

Tercera Generación de finales de los noventa y principios del siglo 21

Después de esta explosión de festivales, conciertos, concursos y guías en las aulas de pregrado, se dio paso a la tercera generación de compositores. Nombres como Rodolfo Acosta, Alba Fernanda Triana, Ana María Romano, Daniel Leguizamón, Jorge Gregorio García, Daniel Prieto, Fernando Rincón, Alexandra Cárdenas, Eblis Álvarez, Marco Suárez, Juan Pablo Carreño, Julián Jaramillo, Santiago Lozano, Rodrigo Restrepo, Luis Fernando Rizo, Johann Hasler, Daniel Zea Gómez, Fabián Torres, Luis Fernando Rizo, entre otros, dan inicio a una nueva etapa.

Dado que la tecnología ha cambiado tanto, hubo una diversificación de aparatos electrónicos que permitieron a los nuevos compositores tener mayor acceso. Desde la aparición de los computadores Power Macintosh a mediados de los años noventa, los compositores tuvieron la oportunidad de tener una estación de trabajo de audio digital. Estas estaciones podían abastecer las necesidades de los compositores aún sin hardware adicional. Si había la posibilidad de tenerlo, claramente se ampliaban las posibilidades. Software como el MAX o el Pd, son un sistema de programación visual que puede controlar el MIDI. Adicionalmente aparecen interfaces como cámaras de video, guantes y controles que complementaban el trabajo. Es importante aclarar que a pesar de que la tecnología fue avanzando, las técnicas de composición junto con los conceptos se han diversificado. Los compositores hoy en día utilizan según sus necesidades y objetivos unas o varias técnicas. Cada compositor explora

²⁵ Ricardo Arias, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, diciembre 2016.

tendencias según la predilección de sus herramientas y el uso que hace de ellas y por lo tanto los estilos son variados. Adicionalmente, una parte de los compositores electroacústicos, mantiene una producción paralela con su producción instrumental. Otros se dedican exclusivamente a la composición electroacústica.

Conclusiones

Tendencias y estilos

Actualmente las obras mixtas se han vuelto más “flexibles” en cuanto al momento de ensamble entre el compositor y el intérprete. Cuando se compone una pieza para instrumento y soporte fijo, hay una dificultad para el instrumentista: la sincronización. En este caso se hace necesario llevar el tiempo con el display del equipo o con un reloj digital. De todos modos, se sigue componiendo así y tanto los instrumentistas como los compositores resuelven la manera de lograrlo. Para buscar alternativas a esta dificultad técnica, los compositores ahora utilizan técnicas como el procesamiento en tiempo real que permite improvisar en el momento del concierto sus aportes. Este acto permite la entrada de un nuevo concepto: el compositor es intérprete de su obra y dialoga con el instrumentista simultáneamente.

También hay otra tendencia de la composición algorítmica, que consiste en programar el computador para que procese cálculos y aporte a la obra; se podría decir que se le da libertad al computador de componer parte de la obra. De manera predeterminada, el compositor programa qué acciones puede realizar el computador, independizando así las acciones que realizará él mismo en el momento del concierto. Por otro lado, existe otro concepto más con relación a la “flexibilidad” en el momento del concierto: la improvisación. Cada vez más los compositores optan por reunirse con su ensamble a improvisar, es el caso de Rodolfo Acosta, Daniel Leguizamón, Ricardo Arias, Roberto García y Rodrigo Restrepo, entre muchos. Es otra manera de flexibilizar la creación musical.

Otro caso es la importancia del espacio. Tanto en el momento de componer, como en el momento del concierto, el espacio adquiere una cuarta dimensión. Al disponer los parlantes en el espacio, se decide cómo se va a “espacializar”²⁶ el sonido. Es decir, dependiendo de

²⁶ Verbo utilizado en la jerga electroacústica que expresa la acción de organizar la emisión del sonido, teniendo en cuenta el espacio donde se proyecta por medio de los parlantes y demás equipos.

varios factores como con cuántos parlantes se disponga, qué tan grande es la sala de concierto, o si es en un lugar al aire libre, con mucha o poca gente, muchos, pocos o ningún instrumento, el compositor tendrá que tomar decisiones estéticas y prácticas para que su obra tenga el sonido esperado. Contará con una consola que permitirá realzar los sonidos graves o agudos, hacerlos mover en el espacio, generar ecos, distancias, o diferentes planos sonoros. Un buen ejemplo de esta idea es el “Sistema de difusión multicanal” llamado BLAST²⁷ que la Universidad de los Andes está utilizando actualmente. Jorge García, su director, explica que es una herramienta tecnológica heredera de BEAST²⁸, desarrollado por Jonty Harrison. Jorge García describe cuál es su proyecto con este sistema, cito sus palabras textualmente:

es una política de ofrecimiento de repertorio a la sociedad... es la de sacar esta música y ofrecerla a todo público en general, y sacarla de círculos de especialistas o “guetos” académicos... es la posibilidad de mostrar que se puede hacer música experimental de la mejor manera posible, a la gente del común... y darles la posibilidad que escuchen otra cosa fuera de lo comercial.²⁹

Por lo tanto, la tecnología permite descontextualizar la música académica de su lugar de concierto y llevarlo a lugares que no están hechos para su proyección o difusión. Una vez más, el concepto del sonido dentro del espacio juega un papel fundamental en la música. El sistema BLAST, está pensado para que se pueda ampliar en la cantidad de parlantes que tenga. Entre más parlantes haya, más opciones de manipulación espacial permitirá. Esta idea nos lleva a otro concepto: la “orquesta de parlantes”. Los equipos se vuelven instrumentos y por lo tanto los compositores se vuelven intérpretes. De hecho, cuando se quiere realizar un concierto de obras electroacústicas, los compositores a cargo del concierto interpretarán la obra de sus colegas, manipulando la consola y aportando a la musicalidad de esta. Entiéndase musicalidad, tal cual se piensa en la música instrumental: el fraseo, las articulaciones, dinámicas, acentos, colores, carácter, etc. Por lo tanto, el medio electroacústico también ofrece técnicas de interpretación, ejecución en vivo, improvisación y concepto de espacialidad.

Por último, quiero resaltar el legado ahora de la música electroacústica a la música instrumental. Después de vivir y explorar las múltiples cualidades que nos ofrecen los medios

²⁷ BLAST, llamado en homenaje a Jonty Harrison, las siglas son del nombre en inglés Bogotá - Los Andes Sound Theatre, en español sería Teatro de sonido de Bogotá - Universidad de los Andes.

²⁸ BEAST, Birmingham Electroacoustic Sound Theater, en el Reino Unido.

²⁹ Jorge García, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, mayo 2017.

electroacústicos, componer para música instrumental buscando resultados electroacústicos nos lleva a un nuevo concepto de “música concreta instrumental”. El compositor chileno Federico Schumacher Ratti, nos expone en su artículo “50 años de música electroacústica en Chile” varios ejemplos de estos nuevos conceptos y cómo la música electroacústica ha influido al desarrollo musical tanto del intérprete como del musicólogo³⁰. Es muy interesante cómo a partir de este concepto se invierten los papeles: la música instrumental puede imitar ahora un discurso electroacústico, a partir de instrumentos convencionales. Podríamos afirmar que estamos viviendo un momento complementario y dialogante entre las dos técnicas, borrando poco a poco los límites que las separan. Es lógico pensar que es una consecuencia de la época y su tecnología alcanzar un equilibrio entre los dos pensamientos.

Bibliografía

Fuentes primarias

Entrevistas

Daniel Leguizamón, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, marzo 2017.

Rodolfo Acosta, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, marzo 2017.

Arturo Parra, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, febrero 2017.

Jorge Gregorio García, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, octubre 2016.

Ricardo Arias, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, diciembre 2016.

Daniel Prieto, en conversación con Catalina Sánchez Bernal, noviembre 2016.

Romano, Ana María y Alexander Gumbel. *Rec: memorias en tiempo real*. Bogotá: Fundación espacio cero, 2010.

Discografía

ECO. Comunidad electroacústica colombiana, *33 años de música electroacústica colombiana*. Productor fonográfico ECO, disco compacto, ©1998 Santafé de Bogotá.

³⁰ Federico Schumacher Ratti. “50 años de música electroacústica en Chile”. *Revista musical chilena Año LXI*, n.º 208 (2007): 66-81.

Colección privada de audios:

Fabio González Zuleta, *Ensayo Electrónico*, (1965)

Jacqueline Nova, *Cantos para la Creación de la Tierra* (1971)

David Feferbaum, *Estudio Electrónico* (1971)

Mauricio Bejarano, *Jagua (r)* (1995)

Alba Fernanda Triana, *Suite Logique* (1994)

Juan Reyes, *Choi Hung* (1996)

Catalina Peralta, *Recitativo Electrónico II* (1997)

Daniel Leguizamón, *Esquema para parlantes: Topografías* (2015)

Fernando Rincón, *de lo secreto en los ratos para guitarra acústica amplificada* (2010)

Jorge García, *La historia de nosotros* (2016)

Fuentes secundarias

Libros

Barreiro Ortiz, Carlos. *Compositores Jóvenes colombianos*. Bogotá D.C.: Centro Colombo Americano, 1999.

Dalhaus, Carl. *Esthetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1995.

González Restrepo, Ximena. *Pequeña historia de la Música Electroacústica: Ensayo histórico, teórico o crítico. El arte colombiano de fin de milenio*. Bogotá D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

Herrera Buitrago, María Mercedes. *Gustavo Sorzano: Pionero del arte Conceptual en Colombia*. Bogotá: Lasilueta ediciones Ltda, 2013.

Oliveros, Pauline. *The Roots of the Moment*. New York: Drogue Press, 1998.

Oliveros, Pauline. *Sounding the Margins: Collected Writings 1992-2009*. New York: Lawton Hall, 2010.

Schrader, Barry. *Introduction to Electro-Acoustical Musical*. London: Prentice-Hall, Inc., 1982.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1988.

Capítulos de libros

Acosta, Rodolfo. "Música académica contemporánea desde el final de los ochenta", en *Gran Enciclopedia de Colombia*, editado por Círculo de Lectores, 35-44. Bogotá D.C.: El Tiempo, 2007.

Quintana Martínez, Alejandra. "Inter-activa: Entrevista a la compositora Alba Fernanda Triana" en *Mujeres en la música en Colombia: El género de los género*, Alejandra Quintana y Carmen Millán de Benavides, 335-343. Bogotá D.C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Romano, Ana María. "Jacqueline Nova: de la exploración a la experimentación de la libertad", en *Mujeres en la música en Colombia: El género de los géneros*, editado por Alejandra Quintana y Carmen Millán de Benavides, 37-60. Bogotá D.C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Triana, Alba Fernanda. "La superestructura, la música y mi música" en *Mujeres en la música en Colombia: El género de los género*, Alejandra Quintana y Carmen Millán de Benavides, 25-35. Bogotá D.C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Bejarano, Carlos Mauricio. "Consolidación de la música electroacústica colombiana en los años noventa: Una aproximación personal", en *Arte en los noventa*, editado por Susana Friedmann, 88-109. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Artículos de revistas académicas

Arias, Ricardo. "From the Margins of the Periphery: Music and Technology at the Outskirts of the West: A Personal View". *Leonardo Music Journal* n.º 8 (1998): 49-54.

Cuellar Camargo, Lucio Edilberto. "The Development of Electroacoustic Music in Colombia, 1965-1999: An Introduction". *Leonardo Music Journal* n.º 10 (2000): 7-12.

Romano, Ana María. "Comment on "The Development of Electroacoustic Music in Colombia, 1965-1999"". *Leonardo Music Journal* n.º 12 (2002): 89-90.

Romano, Ana María, ed. "Número monográfico: Jacqueline Nova, compositora colombiana". Número especial, *Revista A Contratiempo* n.º 12 (2002).

Macías, Teresa. "Alrededor de un "Ensayo Electrónico"". *Revista de Asoscol* (1965): 19-22.

Schumacher Ratti, Federico. "50 años de música electroacústica en Chile". *Revista musical chilena Año LXI*, n.º 208 (2007): 66-81.


Páginas de Internet

"Halim El Dahh: An Alternative Genealogy of Musique Concrète" *Ibraaz: Contemporary visual culture in North Africa and the Middle East*. <http://www.ibraaz.org/essays/139>

Imágenes

Ilustración 1. A Wire Recorder, Armour Research Foundation (Model 50), 14 cm x 9 cm.
<http://www.recording-history.org/HTML/wire5.php>

Ilustración 2. Synthi VCS 3 with logo:"The Putney (VCS 3)", https://en.m.wikipedia.org/wiki/EMS_VCS_3



*«Manos a la historia»
pedagogía de la historia
del arte como proceso
de democratización
del arte y la cultura*

Maritza Arango Vargas

Formación académica: Master Métiers des Arts et de la Culture
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Filiación institucional: Universidad del Norte, Barranquilla
maritzarango@gmail.com
maritzaarango@uninorte.edu.co

«Manos a la historia» pedagogía de la historia del arte como proceso de democratización del arte y la cultura

Maritza Arango Vargas

**Formación académica: Master Métiers des Arts et de
la Culture. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne**

Filiación institucional: Universidad del Norte, Barranquilla

maritzarango@gmail.com

maritzaarango@uninorte.edu.co

Resumen

¿Cómo a través del conocimiento de la historia del arte se puede acceder a herramientas para la comprensión y la creación mas amplia de las artes?

« Manos a la historia » es un proyecto que quiere hacer conocer la historia a través del hacer.

Partiendo de la idea de aprender haciendo, el proyecto se basa en la búsqueda de la comprensión de la historia del arte a partir de la aplicación de métodos prácticos que faciliten y produzcan dinámicas de aprendizaje y gusto por el arte.

Entender que conocer la historia es reconocerse a sí mismo y al cambio de las civilizaciones en el tiempo; comprender el pasado para crear un lenguaje artístico para el futuro. Se

busca dinamizar el aprendizaje de la historia del arte a través de talleres teórico-prácticos que generan experiencias y oportunidades para explorar la creatividad de cada quien, reconociendo las técnicas y el quehacer artístico experimentados durante el tiempo, visibilizando la importancia que estos han tenido al acompañar la evolución de las sociedades narrando la historia desde antes de la escritura.

Esta ponencia expondrá los procesos de investigación en pedagogía cultural y de la historia del arte que buscan servir de herramientas para responder a interrogantes sobre cómo la educación puede ser un medio que aporta a los procesos de democratización del arte y la cultura, mostrando también las prácticas de campo desarrolladas a través de talleres con niños y jóvenes universitarios.

Palabras clave: Inclusión, Interacción, Intercambio, Experimentación, Democratización, Prácticas artísticas

Entendiendo la historia del arte como la historia del mundo, vemos cómo a través de las imágenes es que desciframos los códigos estéticos de cada época que hablan de las influencias políticas, religiosas, de la concepción de la belleza, la economía, los símbolos de poder y las características identitarias de cada cultura y época en la cual se realiza una obra. Estudiando la simbología y haciendo la lectura de esta es como se hace posible descifrar el momento histórico en el cual vivía el artista, su contexto cultural y así mismo su época y visión del mundo.

El proyecto « Manos a la historia » toma forma en la Universidad del Norte, empezando a aplicar esta metodología de aprender haciendo. La idea principal de esta metodología pedagógica es entender la historia y la evolución de las sociedades a través de las imágenes.

Es a través de las imágenes hechas por el hombre y sobre el hombre como temática narrativa principal que conocemos cómo éramos los humanos y cómo vivíamos incluso antes de la invención de la escritura. En la época prehistórica los hombres de las cavernas comenzaron con lo que podemos interpretar como un instinto humano de retratar el cuerpo como símbolo portador de la cultura y la identidad. A partir de ese momento se reconoce en la historia de las artes el cuerpo humano como objeto que hace tanto de figura en el arte como de figura en la cual se realiza arte.

Con « Manos a la historia » se busca hacer comprender la importancia de hacer una lectura de los símbolos en el arte que permitan identificar el momento histórico y las características de este, así como la cultura o la ubicación geográfica a la cual una obra puede pertenecer. De esta manera se busca deshacer la idea de estudiar la historia del arte a través de nombres de artistas y técnicas precisas para extender el método de estudio al conocimiento de la imagen y los símbolos en busca de las características históricas y culturales que cada obra pueda contener. Una vez estudiados los símbolos, el proyecto busca desarrollar la creatividad y la libertad de expresión de los estudiantes, entrando a una segunda fase de aprendizaje que pone en práctica las técnicas vistas.

Al entender esto, se plantea el estudio de las técnicas y se propone un nexo con el mundo actual entre cada época, artista y técnica estudiada para que los estudiantes pongan en práctica su aprendizaje teórico en la práctica artística. Tomo como ejemplo de nuevo al tema de las cavernas: Los estudiantes estudian y aprenden sobre los hechos arqueológicos, simbólicos y los pictogramas para en seguida hacer un mural colectivo en donde al igual que en la prehistoria, ellos podrán expresar sus acciones del cotidiano¹. De esta manera no solo se estudia lo que sucedió en la época y las imágenes que quedaron en las cavernas sino que se experimenta con sus propias historias y se desarrolla la creatividad del estudiante poniendo en práctica la misma manera de pintar que tenían las personas en ese momento de la historia.

Este proyecto nace de la idea que se viene realizando hace cuatro años a partir de la investigación realizada para la Universidad Paris 1 Pantéon-Sorbonne llamada *El lugar que ocupa la pedagogía en el espacio cultural. La mediación es una herramienta en pro de la democratización de la cultura? (La place de la pédagogie dans l'espace culturel. La médiation est-elle un outil de démocratisation de la culture ?)*. En esta investigación se trabajó sobre la idea de la democratización de la cultura en los espacios e instituciones culturales en donde se realizaron prácticas en distintos museos e instituciones para el estudio de la temática.

El proyecto principal en el cual se realizaron las prácticas de campo fue en el Musée Passagère (museo pasajero) en Paris. Este museo es un proyecto que busca la democratización del arte contemporáneo que tuvo su inicio en 2014 y tendrá final en este verano 2017. El Musée Passagère siendo un museo móvil y pasajero como su nombre lo dice, viaja y se instala en

¹ Ver fotografías al final de ejercicios realizados con estudiante de la Universidad del Norte.

²Estos ejercicios serán presentados en diapositivas durante la ponencia como ejemplo del resultado del proyecto pedagógico.

distintas localidades o suburbios menos favorecidos de Paris en donde no existen museos propios o hay poco acceso a la cultura y trabaja durante un mes de manera totalmente gratuita con la comunidad. Si es verdad que Paris es una de las ciudades con mas museos en el mundo, también es una realidad que sus suburbios se encuentran casi totalmente desconectados de esta intensa vida cultural que se lleva al interior de los muros de la ciudad luz.

El museo tiene un diseño abierto que invita al publico a acercarse a él y a ingresar en sus instalaciones para disfrutar de obras de gran nombre como algunas de artistas como Bill Viola, gran creador de arte audiovisual americano. Cada día el museo ofrece visitas guiadas, mediadores que se encuentran permanentemente para atender a todos los visitantes, actividades educativas y de entretenimiento como talleres, conciertos, espectáculos de danza y charlas académicas. Todas estas actividades fueron creadas pensando en dar al publico la oportunidad de tener en su barrio un encuentro con un arte contemporáneo de alta calidad y de manera gratuita, incluyendo este proyecto en la vision de la democratización de la cultura y la descentralización de esta.

Una de las conclusiones y descubrimientos en las salidas de campo de esta investigación fue la relación insoluble que existe entre la educación, la cultura y los procesos de democratización, entendiendo así la necesidad de iniciar estos procesos desde el aula para que la democracia pueda tener lugar y expansión en la vida cotidiana de las personas y su consumo consciente de cultura.

El concepto de descentralizar la cultura hace parte importante de la idea de la democracia pues en muchos países como Francia o Colombia la cultura se encuentra principalmente desarrollada en las capitales. Desde los años 1960 con la creación del Ministerio de Cultura, Francia comienza con sus proyectos de descentralización, llevando espacios culturales de alta calidad a ciudades provinciales. Proyectos como el Festival de Avignon en el sur del país reúnen hoy en día cada año entre 45000 y 50000² espectadores para espectáculos gratuitos mostrando que los proyectos fuera de Paris son tanto o mas importantes para el proceso de incluir a todos en la cultura. Si bien es cierto en Colombia existen instituciones culturales importantes fuera de Bogota como lo son por ejemplo el Museo de Antioquia en Medellin o el Museo del Caribe en Barranquilla, la producción principal de cultura sigue siendo localizada en la capital y las provincias cada día buscan, exploran y demandan mas fuerza en términos de políticas publicas que apoyen y busquen expandir los procesos democráticos no solo con las pocas instituciones que

² Cifras tomadas de: <http://www.festival-avignon.com/fr/le-festival-en-chiffres>

ya existen pero con la creación de mas arte y mas espacios nuevos en las ciudades.

Ahora, ¿Qué es la democratización de la cultural? Por democratización de la cultura entendemos la cultura para todos, es decir una cultura concebida de manera incluyente en donde sin importar clase social, géneros, edad o cualquier otro tipo de distinción o categorización posible sea motivo de exclusión tanto física como cognitiva.

Para crear proyectos e instituciones culturales democráticas es necesario no sólo tener en cuenta el costo de las entradas a estas sino un grupo de conceptos y metodologías de creación que nacen desde el principio del proyecto para construir bases coherentes con la idea de hacer cultura para todos.

Para abordar estos conceptos tomo como ejemplo la realización de una exposición para explicar de qué manera esta puede ser realizada respondiendo a los parámetros mencionados anteriormente. Cuando se hace una exposición existen dos maneras posibles que tomo como ejemplo: la primera responde al modelo clásico expositivo que nace desde la creación de los Salones de Arte en París cuando se crean las primeras ideas de conceptos curatoriales.

Respondiendo a los ordenamientos estéticos y Reales de la época cuando en 1725 se abrieron los Salones de Arte de París para mostrar una selección de obras que correspondiera al mensaje que se manejaba desde la Realeza, comienzan a concebirse exposiciones que excluían al pueblo impidiendo su entrada al disfrute de estos salones. Desde el inicio de la modalidad del mecenazgo que nace aproximadamente en la Roma del s.I a.C, en la historia del arte se entiende la idea de hacer arte y exponer arte como una acción para personas de alto nivel socioeconómico y por lo tanto se supone para personas de alto nivel educativo.

Si pensamos en cómo se organizaron estas primeras ferias de arte, podemos ver cómo tanto los artistas como las obras estaban destinadas a responder a las expectativas de un público burgués. A partir de los años 1960 aproximadamente y con del paso del tiempo sobretudo en los países influenciados por Europa y Europa misma, en las distintas manifestaciones y técnicas artísticas vemos también el desarrollo y posicionamiento de los museos como espacios que marcan tendencias, espacios de encuentro social, espacios académicos y sobretudo espacios para las obras en donde estas puedan tener sus propios mundos adecuados y concebidos para su conservación y exposición.

El público ha tomado siempre un segundo lugar cuando se trata de concebir las exposiciones. Si pensamos de nuevo en los salones de París, vemos como los cuadros colgados bajo

la técnica del touch-touch se hacen casi inalcanzables a la vista para un espectador normal. De la misma manera podríamos hablar de cómo se convierte esta forma de exposición en un momento social en donde la visibilidad de la obra es menos importante que la interacción y la presencia social en este tipo de eventos.

Si bien es cierto que un museo es un lugar de encuentro así como lo es la cultura misma, deberíamos entender que el encuentro hace parte de una experiencia y un intercambio donde la obra de arte, el público, la exposición misma o el evento cultural deben ser el principal objeto de presencia. El problema se encuentra en cómo hacer para que sea el museo mismo o quien organiza la exposición el que se ocupe de crear ese vínculo con el espectador.

Hoy en día existen cada vez más museos que están trabajando por y con su público. Esto significa museos cada vez más incluyentes en donde la concepción se realiza teniendo en cuenta los estudios de públicos, las necesidades de todos estos y las posibles interacciones que esto puede generar.

Presento una gráfica³ de concepto curatorial y de concepción de una exposición como ejemplo de acción clásica y lineal de la construcción de esta. Como respuesta a esto se compara con las nuevas tendencias que a través de la historia han hecho modificar esta idea escalonada y desnivelada de la creación de los espacios expositivos y propongo una nueva gráfica en donde el espectador y la exposición se encuentran en el medio de un proceso creativo en donde las labores internas son igualitarias y la educación es tenida en cuenta como elemento principal y primordial de creación para que el museo y la exposición sean incluyentes y coherentes con las necesidades de comprensión de su público.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que no solo en los procesos creativos de exposiciones se encuentra el desarrollo para una cultura más democrática, esto ha sido tomado como un ejemplo de las muchas acciones que se deben tomar para que esto sea una realidad. La creación de espacios, proyectos y arte más democratizados debe realizarse de la mano de la educación adentro y afuera del espacio cultural, la comunicación y las campañas de sensibilización, los planes de políticas públicas culturales, el estudio de públicos y sobre todo los procesos incluyentes y las labores pedagógicas.

Al hablar de inclusión no solo nos referimos a incluir y pensar en las distintas necesidades del público en un sentido físico o de edad, con esto hablamos de la creación de lenguajes

³ Ver gráficas al final del documento

culturales no elitizados entendiendo que el arte no es nada sin su público. Entonces me pregunto por qué seguir haciendo cultura con lenguajes complicados en donde no todos están invitados a entender y disfrutar si en realidad se supone que hoy en día en países como Colombia no se construyen sociedades basadas en la diferencia de clases sino en la idea de un país democrático y donde todos están invitados a la participación?

No me refiero con esto a que el arte deba reducirse a lenguajes simplificados, el arte puede y debe seguir su necesidad de creación teórica y conceptual, teniendo en cuenta que la labor de la educación, la gestión y la comunicación son las que deben poner de su parte en las instituciones culturales para que el arte tenga un sentido y sea comprensible para todos, teniendo en cuenta la gran importancia de la participación de las políticas culturales gubernamentales que se deben ejecutar para que el proyecto de la democracia sea una realidad en todos los campos, incluso en aquellos que son hasta ahora considerados como complejos como lo son el arte y la cultura.

Entonces, intentando resolver la problemática de cómo a través del conocimiento de la historia del arte se puede acceder a herramientas para la comprensión y la creación más amplia de las artes, tomaremos de nuevo los ejemplos de políticas culturales realizados en Francia entiendo los procesos educativos del arte como parte principal de la formación de públicos que aportan a la democratización del arte y la cultura para entender como el proyecto « Manos a la historia » busca desarrollar metodologías que expandan este proceso de creación del valor, la comprensión y la expansión del consumo de arte y cultura en el país de una manera más incluyente.

Un proyecto llamado le principe du tiers temps (el principio de un tercio de tiempo) es una iniciativa que propone que un 10% del tiempo de estudios en los colegios franceses sea dedicado a la educación artística. Este proyecto de inclusión cultural fue realizado por el ex Ministro de Cultura Jacques Duhamel entre 1971 y 1973, pensando en un verdadero proyecto que buscaba acercar a las instituciones educativas de las instituciones culturales.

La educación artística se concibe en Francia a partir de ese momento como una educación de metodologías y técnicas de expresión artística y un estudio de las teorías, los espacios y las expresiones culturales en donde el estudio de la historia del arte es incluido en el currículo escolar haciendo de esta práctica algo estudiado y entendido por todos.

Este ejemplo de Francia es precisamente lo que busca desarrollar el proyecto « Manos a la historia » cuando este se plantea como un proyecto que aporta a los procesos de democratización del arte y la cultura. Si hablamos de democratización cultural como cultura para todos, debemos

entender y generar la conciencia que hacer para todos debe también incluir hacer entender y de esta manera generar un gusto por lo que se es entendido, en este caso particular, el arte.

Es imposible pensar que solo a través de la gratuidad de la cultura y el arte se pueda acceder a la democracia pues sin el conocimiento para entender el arte y su evolución, la sensibilidad se vería afectada y casi borrada por los problemas, la velocidad y las temáticas de la cotidianidad. Entendiendo el arte como un método de comunicación presente desde los inicios de la historia de la humanidad es posible generar un gusto y un acercamiento mas concreto con este.

Por pedagogía entendemos un « ensamble de métodos para educar »⁴ o mas específicamente « una practica educativa realizada en un medio especifico »⁵. En este caso el medio especifico es el estudio de la historia del arte y el método seria el hacer para aprender a través de la conexión, asimilación y comparación con el mundo actual y los símbolos que caracterizan, describen y hacen una narración de las épocas en comparación con el momento actual. La identificación con el objeto de estudio es una forma principal que se busca desarrollar con este proyecto para que de esta manera la comprensión de la importancia de la historia sea entendida como una manera de conocer el proceso de las civilizaciones y como estas han utilizado el arte y los métodos de expresión para contar y plasmar los sucesos en el pasar del tiempo.

Fuentes

PIERRE BOURDIEU. *La distinction: Critique sociale du jugement*. (Edición Minuit, 1979) 672 páginas

SEERGE SAADA. *Et si on partageait la culture. Essaie sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*. (Edición Attribut, 2011) 158 páginas

MICHEL ALLARD. *Où le musée se situe-t-il par rapport à la culture et à l'éducation?* (Edición Multimondes Inc, 2000) 208 páginas

JEAN CAUNE. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. (Edición PUG, 2006) 205 páginas

⁴ Pedagogía. Diccionario LAROUSSE

⁵ Pedagogía. Diccionario LAROUSSE

Gráfico 1

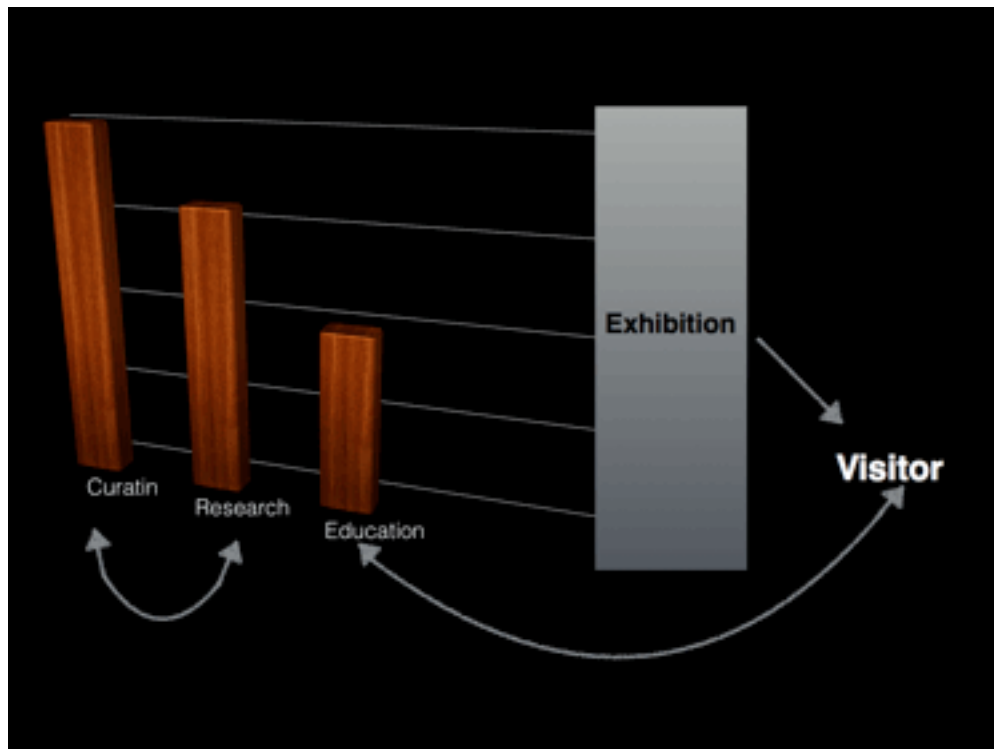
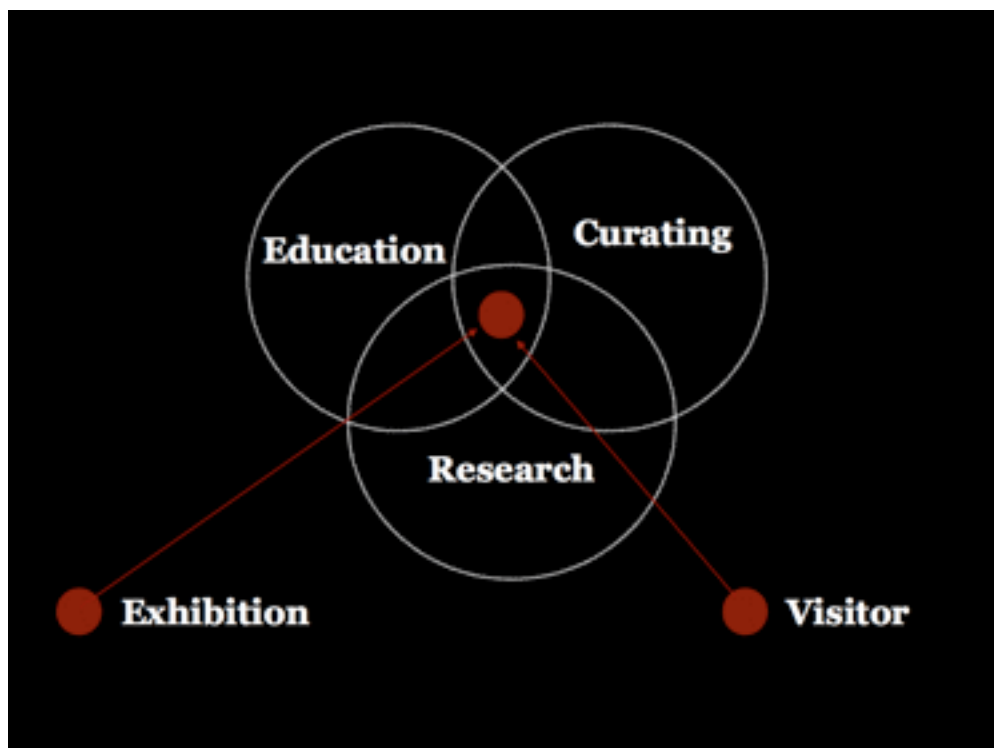



Gráfico 2





*Entre clubes sociales,
ferias y estudios
de grabación:
El caso de la Orquesta
Italian Jazz*

Yecenia Henao Ruiz

Entre clubes sociales, ferias y estudios de grabación: El caso de la Orquesta Italian Jazz

Yecenia Henao Ruiz

Historiadora

Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

yhenaor@unal.edu.co

Resumen

Esta presentación pretende analizar las particularidades de la Orquesta Italian Jazz como representante de las llamadas Big Band colombianas, formato orquestal que tuvo gran popularidad durante los años 40', 50' y parte de los 60' en todo el país y que se caracterizó por la interpretación de música costeña. El trabajo hará énfasis en el ejercicio musical de la agrupación – como orquesta de salón, de música en vivo y de grabación- inserto en el contexto de la Medellín de los años 50' y 60', epicentro nacional de la industria discográfica y musical a la sazón; aunque será también de gran relevancia la revisión de sus primeros años en la ciudad de Manizales a mediados de los años 50' en aras de una mejor intelección de su desempeño en cada una de estas esferas. En ese sentido, propenderá por la elucidación de las características determinantes de los medios en los cuales la orquesta desarrolló su actividad musical y su injerencia en esta última (como el boom de la música caliente que tuvo lugar en el interior colombiano durante la época citada), así como los puntos de convergencia

y diferencias con agrupaciones de tenor semejante y vigentes para la época. El análisis se nutre de un ecléctico corpus de fuentes primarias: entrevistas, artículos de prensa y documentos audiovisuales, que establecen un diálogo en torno a la reconstrucción de la historia de la agrupación como muestra de un fenómeno cultural y comercial de gran importancia a mediados del siglo pasado en Colombia.

Palabras clave: *Big Bands*, Música costeña, Medellín, Industria discográfica, clubes sociales

La Italian Jazz: Antecedentes y primeros años

En el año de 1953 el Coronel Gustavo Sierra Ochoa fue nombrado gobernador del departamento de Caldas. Gran admirador de la música clásica, ante la falta de una orquesta sinfónica en el departamento, emprendió el proyecto de conformarla con artistas nacionales y un selecto grupo de músicos extranjeros, la gran mayoría italianos. Entre ellos destacaron. Gualtiero Barbieri (Fagot), Antonio Molinari (violín), Alfredo Balla (violín), Ettore Cavalli (viola), Luigi Negri (violín), Bruno Carletti (trompeta), Giorgio Mainardi (violoncello) y Adolfo Podestà (violín). Todos, músicos profesionales, llegaron como refuerzos para la misma, que sería dirigida por la batuta del maestro romano Nino Bonavolontà.

Podría pensarse en primera instancia que una ciudad empotrada en los Andes colombianos no sería el destino más anhelado para músicos italianos de semejante categoría, toda vez que los espacios y escenarios dedicados a la música –aunque cobraban una importancia exponencial-, deslucían ante cualquier escenario de un país europeo. Sin embargo, este problema se afianzaba simultáneamente como una ventaja: el carácter embrionario –si se quiere –de la escena se afianzaba como una excelente oportunidad para destacar, máxime considerando la formación la trayectoria con la cuál estos contaban.

Muchos de ellos no tenían la más mínima noción geográfica, política o cultural del país y la ciudad que los recibiría como intérpretes. Su móvil principal, sin lugar a dudas, eran el hecho de tener asegurado un lugar en una orquesta sinfónica –fuese donde fuese- sin las preocupaciones propias de competir contra centenares de otros músicos de igual nivel en alguna orquesta europea.

El proceso de selección tuvo lugar en la ciudad de Roma y el encargado de llevarlo a término fue el padre del maestro Bonavolontà, quien se desempeñaba como profesor de corno

en el conservatorio Santa Cecilia de dicha ciudad. Algunos de los posibles prospectos que nutrirían la Orquesta Sinfónica de Caldas ni siquiera se encontraban allí, así que tuvieron que desplazarse desde donde estuviesen con el objeto de intentar hacerse a un lugar en la agrupación¹. La audición se desarrolló sin mayor contratiempo y así fueron seleccionados los músicos que conformarían la Orquesta.

Los afortunados llegaron a Colombia el 5 de mayo de 1955. Aunque el proyecto parecía contar con un promisorio porvenir, fue disuelto de forma prematura solamente 2 años después de haberse puesto en ejecución, puesto que el relevo de Gustavo Sierra, el también Coronel Daniel Cuervo Araoz, consideró que el presupuesto que el departamento destinaba en aras de la manutención de su orquesta sinfónica superaba por mucho el que en realidad podía permitirse y tomó la determinación de liquidarla². No era éste el panorama más halagüeño para los músicos de la orquesta, quienes llegaron a Colombia, precisamente, con la pretensión de encontrar cierta estabilidad para el ejercicio de su profesión.

Aunque las condiciones del contrato señalaban que la orquesta tal como había sido conformada tendría una duración de dos años –después de los cuales los músicos eran libres de buscar otros horizontes musicales y laborales, *ergo*, quedaban desempleados-, todos tenían la esperanza de que el proyecto de la orquesta contara con la acogida suficiente por parte de la administración y la ciudad para que fuese de carácter permanente, o al menos que durara más de lo que inicialmente se había propuesto.

Para la época en Medellín el panorama de la música clásica, aunque incipiente, no era tan precario; no obstante, los grandes conciertos se desarrollaban con una frecuencia mensual y la Orquesta Sinfónica de Antioquia fundada y dirigida por el maestro checoslovaco Joseph Matza -quien más tarde sería también el director de la Banda Sinfónica de Antioquia- no contaba con una formación fija y estable de instrumentistas.

La mitad de planta orquestal estaba integrada por músicos de primera categoría residentes en la ciudad (muchos de los cuales, como en el caso de Manizales eran extranjeros). La calidad de los intérpretes, empero, no era suficiente para suplir la carencia en términos numéricos de los mismos: no había músicos suficientes en la orquesta, razón por la cual mu-

¹ El Señor Podestà, por ejemplo, a la fecha se encontraba en la ciudad de Ankara, Turquía. Allí mismo se enteró gracias a su compañero y amigo Gualtiero Barbieri de los planes en Colombia. Antes de partir para Piacenza, su ciudad natal, le manifestó sus intenciones de tocar en una orquesta sinfónica. Adolfo Podestà, en conversación con la autora, 16 de diciembre de 2016.

² Afirmaba que la inversión monetaria destinada a la Orquesta Sinfónica de Caldas superaba el presupuesto cultural de todo el departamento. Adolfo Podestà, en conversación con la autora, 16 de diciembre de 2016.

chas de las filas estaban incompletas, lo cual obviamente redundaba de forma negativa en la proyección y el sonido de la misma. Por esta razón el director se veía compelido a tramitar una suerte de préstamo y así menguar el problema. De esta forma, con una regularidad mensual (la misma frecuencia con la que los músicos presentaban las obras que habían ensayado), gestionaba la llegada de instrumentistas pertenecientes a agrupaciones bogotanas con el objeto de nutrir las filas de la orquesta, trabajar en el montaje de cada uno de los números y, finalmente, ejecutarlos ante el público de la ciudad. Como puede colegirse, ni el maestro Matza, ni los integrantes de la OSDA trabajaban en las más fáciles condiciones para la época.

Dadas la acuciante necesidad de conformar una planta orquestal propia y estable, el alcalde de Medellín, Jorge Restrepo Uribe, al enterarse del término del contrato de los músicos en Caldas, se mostró muy interesado en integrarlos a la agrupación. Así pues, se comunicó con el maestro Bonavolontà con la pretensión de llenar las plazas vacantes con los entonces desempleados y expectantes intérpretes de Manizales. Algunos de ellos pasaron a integrar las filas de OSA, muchos de los cuales se convirtieron más tarde en maestros del Instituto de Bellas Artes³.

Otros, por su parte, regresaron a Italia después de haber recibido su liquidación y el tiquete de regreso (que debía asumir la orquesta una vez finalizara el contrato) o probaron suerte en otros parajes de la geografía nacional. Sin embargo, algunos de los italianos que permanecieron en Manizales, pasaron a conformar las filas de la que posteriormente, sería conocida con el nombre de Italian Jazz.

Alrededor de un año antes de la liquidación de la Orquesta Sinfónica de Caldas, el maestro Guillermo González Arenas, trompeta de la misma, había invitado a algunos de los músicos a hacer parte de un conjunto alternativo del cual él era el director⁴. Esta agrupación, lejos de incluir en su repertorio las mismas obras clásicas que estaban habituados a tocar, interpretaba ritmos de moda a la sazón sobre todo de música tropical, como porros, gaitas, cumbias, e incluso boleros, foxes y pasodobles, uno de los ritmos predilectos de la ciudad y al cuál, simultáneamente, se articulan una serie de prácticas y elementos de tenor identitario.

Esta orquesta paralela y sus integrantes fueron el germen de la que ulteriormente sería conocida como la *Italian Jazz*. Así pues, previo a la fatídica estocada que el relevo en el go-

³ Adolfo Podestà, en conversación con la autora, 16 de diciembre de 2016.

⁴ Esta no fue su incursión como director de orquesta. Para la década del 40^o fundó y dirigió un conjunto llamado *Ritmo y Juventud*, que obtuvo cierta notoriedad en la capital manizalita. Todos los arreglos para los distintos instrumentos eran de su autoría, al igual que muchas de las obras que hacían parte del repertorio. "15 meses y 30 discos bastaron a la *Italian Jazz* para imponerse: Guillermo González, el director de moda", *Pantalla*, 30 de agosto de 1958

bierno departamental propinó a la Orquesta Sinfónica, algunos de sus integrantes contaba con empleos paralelos.

La agrupación contaba con un formato de *Big Band* y básicamente se dedicaba a amenizar toda clase de eventos; si bien gran parte del repertorio eraailable, también se interpretaban otro tipo de piezas. Sus escenarios más importantes eran los clubes de la ciudad y algunos otros municipios de Caldas.

De esta manera, una vez finalizado el contrato con la sinfónica, los músicos que habían integrado de manera simultánea la del maestro Guillermo González, vieron en ella su tabla de salvación. Cuatro italianos la conformaban: Antonio Testoni, Gualtiero Barbieri, Vito Sollecito y Adolfo Podestà.

Aunque la mayoría de los integrantes eran colombianos, el nombre fue idea de un empresario que los había contratado en el Valle del Cauca. No tenían conocimiento de que serían promocionados de esta manera, pero dado que sonaba bien, decidieron adoptarlo. De otro lado, el término *Jazz* no hacía referencia al estilo musical que interpretaban sino a un modismo de la época para referirse a músicaailable⁵

¿Cuáles fueron las estrategitas y mecanismos implementados por un grupo de músicos con una estricta formación de corte academicista y además extranjeros para interpretar piezas musicales propias de la Costa Caribe colombiana? Aunque los italianos hacían gala de un excelente dominio de cada uno de los instrumentos que ejecutaban (todos tocaban más de uno de forma magistral) y eventualmente terminarían tocando música colombiana tan bien cómo lo hacía cualquier natural, el desconocimiento de un referente auditivo y cultural, en principio, fue un gran impedimento entre el músico y el ritmo que, se suponía, debía interpretar. Aunque cada uno empleó técnicas diferentes en aras del reconocimiento y habituación auditiva a los nuevos sonidos –que redundarían en su correcta ejecución- una de las más importantes, en primera instancia, fue el contacto constante con sus más importantes exponentes⁶.

Posteriormente, algunos implementaron una suerte de interpretación por imitación: el maestro Guillermo González solfeaba o cantaba algún fragmento de una pieza o figura y luego los músicos trataban de reproducirla en sus respectivos instrumentos. De esta forma captaron rápidamente la idea del ritmo y su síncopa y comenzaron a ejecutar la música correctamente en muy poco tiempo.

⁵ Alberto Burgos, en conversación con la autora, 10 de octubre de 2016

⁶ Pacho Galán fue uno de los directores predilectos en este sentido. Adolfo Podestà, en conversación con la autora, 16 de diciembre de 2016.

Lo anterior no resultaría tan excepcional si no consideráramos que algunos de los músicos debieron aprender a interpretar instrumentos nuevos en Colombia; en efecto, aunque todos eran multiinstrumentistas antes de llegar al país, no todos contaban con un dominio de los que deberían ejecutar. Así, no sólo era nuevo para ellos el ritmo que interpretarían, sino los instrumentos con los cuales lo harían⁷.

Para el año de 1957, la nueva orquesta contaba con una popularidad mayor que su antecesora *Ritmo y Juventud*, de suerte que no sólo tocaban en Manizales, sino que realizaban giras nacionales presentándose en los eventos más importantes de las ciudades que los acogían. Tocaron en varias ocasiones, por ejemplo, en las vecinas Armenia y Pereira, pero también ciudades más apartadas como Neiva y Bucaramanga.

Acerca de su llegada a Medellín

Si bien la popularidad con la que contaba la orquesta le abría puertas (sobre todo como agrupación de eventos y ferias) en todo el país, el futuro de la misma era aún incierto. En aquel momento las condiciones eran idóneas para el ejercicio y desarrollo de su profesión, sin embargo, esta se encontraba supeditada a lógicas muy azarosas, si es lícita la expresión: Al ser una orquesta de eventos y ferias nacionales, su radio de acción estaba limitado a la posibilidad de hacerse a un contrato y considerando que no eran la única orquesta que los perseguía, este devenía cada vez menos amplio. Teniendo en cuenta, pues, las contingencias y avatares propios del ejercicio musical y que los integrantes extranjeros de la misma llegaron al país en procura -precisamente- de estabilidad laboral, tocar en una orquesta itinerante y cuya existencia estuviese determinada por relaciones contractuales con unos pocos días de vida (a veces sólo de una noche) no parecía ser la mejor de las opciones a largo plazo, de manera que muchos de los integrantes estaban decididos a hacer válido el tiquete aéreo que habían recibido por parte de la orquesta sinfónica previo a su fecha de expiración.

Sin embargo, su fama llegó hasta la capital antioqueña y fueron invitados por el entonces gerente del Club Medellín a convertirse en la orquesta de planta del mismo durante cuatro meses⁸.

⁷ Adolfo Podestà, por ejemplo, no tocaban el clarinete antes de llegar a Colombia. Tuvo que aprender a hacerlo para tocar en la Orquesta mientras estuvo en Manizales. Adolfo Podestà, en conversación con la autora, 16 de diciembre de 2016.

⁸ "15 meses y 30 discos...".

Aunque no era mucho tiempo, fue el suficiente para que los italianos abandonaran su pretensión de abandonar el país, haciendo efectivo el contrato después de plasmar su rúbrica. Así, firmaron con el club esperando que la tan anhelada estabilidad llegara con esa u otra oportunidad posterior al término del mismo. Adicionalmente, fueron contratados para tocar durante la feria de las Flores, que tenía lugar durante el mes de mayo y no en agosto, como suele organizarse actualmente.

La orquesta llegó a la ciudad el 10 de mayo de 1957, día histórico por ser en el cual calló el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla⁹. La situación era una total barahúnda; sin embargo, pese a que hubo múltiples incidentes y destrozos después de aquellos acontecimientos, las cifras oficiales solo dieron cuenta de una muerte¹⁰. Como bien puede colegirse, no era el momento más idóneo para el desarrollo de eventos sociales ni fiestas, y mucho menos para celebraciones que involucraran a toda la ciudadanía (como era la Feria de las Flores), así que los recién llegados músicos tuvieron que esperar más de una semana para debutar tanto en el establecimiento como en el evento que reclamaba su presencia con varios días de anticipación¹¹.

La situación que los recibió en Medellín no fue el preludio de sus posteriores momentos en la ciudad, todo lo contrario: el contrato cuya duración inicial estaba proyectada para ciento veinte días se convirtió en uno de nueve años, en los cuales la agrupación ostentó el título de orquesta de planta y acompañó a múltiples artistas. Aunque como su nombre lo indica la actividad musical de la orquesta estaba en gran medida condicionada a la voluntad del club, la relación contractual establecida entre las partes no contaba con una cláusula de exclusividad, razón por la cual la agrupación tenía total libertad para presentarse en otros establecimientos o en otros lugares siempre y cuando no incumpliese con los días preestablecidos para su gala habitual.

Era muy común no sólo la práctica de tocar en sitios alternativos, sino también junto con otras orquestas o agrupaciones, o de intercalar la interpretación de sus obras (lo que es usualmente conocido como “mano a mano”). Eran frecuentes sobre todo en el Club Campestre con la Orquesta de Lucho Bermúdez¹².

De otro lado, aunque la mayoría de las canciones que serían interpretadas cada noche estaban determinadas y ensayadas con antelación, eran bastante laxos con respecto al reperto-

⁹ “Entregó Rojas”, *El Correo*, 10 de mayo de 1957.

¹⁰ La de una jovencita que recibió un disparo al corazón en su balcón ubicado en la Avenida la Playa, mientras divisaba lo que acontecía en el centro de Medellín aquel día Adolfo Podestà, en conversación con la autora, 16 de diciembre de 2016.

¹¹ “Como se había anunciado, las directivas del Club contrataron los servicios de la orquesta Italian Jazz, considerada... como el mejor conjunto de su clase”, “Las actividades del Club Medellín se han reanudado con brillo y entusiasmo”, *El Correo*, 21 de mayo de 1957.

¹² “Club Campestre hoy miércoles”, *El Correo*, 7 de agosto de 1957.

rio: muchas veces interpretaban las canciones solicitadas por el público y en otras ocasiones incluso miembros del mismo podían cantar recibiendo el apoyo musical de la orquesta.

La actividad de los músicos en Medellín fue una reedición a la inversa de la que desarrollaron en Manizales, toda vez que en la primera ciudad el eje vertebrador fue la música académica y, como ya hemos visto, la interpretación de otro tipo de músicas (más populares, si se quiere) se articulaba directamente a la disponibilidad de oportunidades para llevarla a término. La situación describió un giro de 180° en Medellín, lugar en el cual se dedicaron mayormente a la interpretación de músicaailable –ritmos costeños o “calientes” las más de las veces-.

Aunque la ejecución de música académica era una actividad marginal, se hacía con cierta frecuencia. En efecto, además de hacer parte de la orquesta de planta de Club Medellín, todos los músicos italianos rápidamente fueron cooptados con el objeto de tocar también en la OSA, emulando lo que algunos de sus pares habían hecho de manera precedente unos meses atrás.

Aunque los músicos y la orquesta contaban con un contrato fijo y varios otros ocasionales, no dejaron de realizar giras ni de tocar alrededor del país en los más importantes eventos; todo lo contrario, gracias a su exponencial popularidad, con mucha frecuencia viajaban a otras ciudades colombianas con el objeto de amenizar sus fiestas. Así pues, aunque dejaron de ser una orquesta completamente itinerante, realizaban viajes por toda Colombia con bastante frecuencia¹³.

Además de lo anterior, también como había sucedido en Manizales y aprovechando las habilidades interpretativas de sus músicos, en la capital antioqueña el maestro González formó una agrupación más pequeña llamada *El Quinteto Azul* que se presentaba en un inicio en el Club Medellín¹⁴ y posteriormente también en otros lugares de la ciudad, que posterior a de la adhesión de otros integrantes recibió el nombre de *Conjunto Azul*.

Tenían un acto fijo semanal (los días jueves) en el Club Campestre que recibió el nombre de *Cena de Gala con el Quinteto Azul*. El repertorio era completamente diferente del que interpretaban con la Italian Jazz, puesto que se componía mayormente de obras americanas, italianas, boleros e incluso música brasilera. El encargado de efectuar los arreglos y adaptaciones era su director, Guillermo González. En etapas posteriores de esta presentación, hablaremos con más profusión sobre este¹⁵.

¹³ “Cali endulza y encanta. Numerosos conjuntos y artistas animan la feria”, *Pantalla*, 23 de diciembre de 1960.

¹⁴ “Fastuosa inauguración del Grill del Club Medellín”, *Pantalla*, 25 de noviembre de 1960.

¹⁵ Adolfo Podestà, en conversación con la autora, 16 de diciembre de 2016.

Irónicamente, aunque habían logrado hacerse a la estabilidad laboral que pretendían tocando en un club, en otros sitios prestigiosos de la ciudad, en la OSA e incluso grabando discos, todos ellos uno a uno fueron abandonando las filas de la orquesta, haciendo que “*Italian*” deviniera un término meramente nominal (aunque el “*Jazz*”, al menos en el sentido estricto de la palabra, siempre lo había sido), pues en un lapso de dos años ningún italiano haría parte de la agrupación: Vito Sollecito, recibió una propuesta para tocar en una banda en Nueva York convirtiéndose en el primer desertor. Por su parte, Testoni y Barbieri regresaron a Italia pues, aunque la posibilidad de destacar era exponencialmente más dura allí, al parecer también recibieron buenas ofertas. El último en abandonar la orquesta fue Adolfo Podestà, quien decidió probar suerte inaugurando su propio restaurante, como no, de comida italiana.

Su impronta en la Industria discográfica

Para la época en la cual la orquesta llegó a Medellín, ésta era el epicentro del movimiento artístico a nivel nacional, destacándose sobre todo en ramos como el de la industria discográfica¹⁶. Entre otros factores, uno de los catalizadores de este fenómeno llegó, irónicamente, de la mano de una serie de restricciones: Dado que durante el gobierno militar se prohibió la importación de discos y otro tipo de material fonográfico –y de una interminable lista de otros objetos-, las cifras de las casas disqueras nacionales experimentaron un notable aumento tanto en términos de producción como de ganancia, toda vez que las más duras competencias internacionales habían sido temporalmente puestas por fuera del ruedo¹⁷. De esta manera, los sellos foráneos formaron una suerte de alianza con algunos de sus homólogos colombianos con el objeto de no ver reducidas sus ventas entre el público del país, de manera que la música extranjera era prensada en Colombia¹⁸.

No obstante, la música nacional seguía siendo la predilecta de los consumidores. Incluso años después de la caída del general Rojas Pinilla y de algunas de sus políticas económicas de corte proteccionista, seguían prefiriendo los aires y artistas colombianos (la mayoría de los cuales grababa en casas disqueras nacionales) sobre los productos musicales foráneos en un 70%¹⁹.

¹⁶ Aunque no sobra anotar que la industria experimentó un gran auge en todo el territorio nacional. “Pujanza de la Industria Discográfica”, *Pantalla*, 21 de febrero de 1958.

¹⁷ “Auge de las empresas grabadoras de discos”, *Pantalla*, 13 de diciembre de 1957.

¹⁸ “Los más altos índices de ventas en toda su historia”, *Pantalla*, 20 de diciembre de 1957.

¹⁹ “70% de los discos que se venden es de música colombiana”, *Pantalla*, 25 de diciembre de 1960.

La recién llegada orquesta no fue ajena a este tipo de dinámicas, antes bien, articuló su actividad a ellas casi al mismo momento de su arribo. Realizó trabajos discográficos con la gran mayoría de los sellos afincados en la ciudad: Ondina, Silver, Sonolux, Zeida, RCA Víctor e incluso Fuentes, entre discos de 78 y 45 revoluciones por minuto y de larga duración.

Sólo algunos meses después de llegar a Medellín, *La Italian Jazz* grabó su primer sencillo con la casa discográfica Ondina. Se trata de un merecumbé intitolado “*Ah, como no explican*” y que realizaron con la voz del humorista Guillermo Zuluaga “Montecristo”. Esta era una de sus frases insignia y a Guillermo González se le ocurrió convertirla en una canción que devino uno de los más grandes éxitos del año.

Menos de 15 meses después de haber llegado a la ciudad, la Orquesta ya había grabado más de una treintena de “discos” la gran mayoría en Ondina²⁰. Muchos de ellos, además, fueron grandes éxitos para este sello disquero.

Además de los sencillos y los álbumes que realizaron a nombre propio, la agrupación fungió como orquesta acompañante en las grabaciones de una gran cantidad de artistas, razón por la cual la impronta de su característico sonido se hacía patente en trabajos discográficos de muchos intérpretes²¹.

*Al son Alegre de la Italian Jazz*²². Fue quizá uno de los discos de larga duración más importantes de la orquesta, no sólo porque reunía muchos de sus más grandes éxitos, sino porque contaba con la participación de los más importantes cantantes de la época como Hernando Muñoz, Lita Nelson y Amparito Jiménez.

Grabaciones con el *Conjunto Azul* y el *Quinteto Azul*

Como mencionamos de forma precedente, el *Conjunto Azul* (antes *Quinteto Azul*), fue una agrupación apéndice de la *Italian Jazz*, que al igual que ésta, no sólo se presentaba en los clubes de la ciudad, sino que grabó una nada despreciable cantidad de discos bajo un formato instrumental y un concepto muy diferente. El *Conjunto Azul* era si se quiere, la faceta más cosmopolita de la carrera de Guillermo González para la época y de algunos de sus músicos. La presencia de

²⁰ Con “discos”, realmente, se referían a canciones o a temas, no a álbumes completos como podría pensarse inicialmente, “15 meses y 30 discos...”.

²¹ “Henry Castro en elenco Sonolux”, *Pantalla*, 18 de diciembre de 1960.

²² “Al Son Alegre de la Italian Jazz salió en Víctor”, *Pantalla*, 12 de diciembre de 1960.

los intérpretes italianos y su versatilidad instrumental facilitaron la creación de este pequeño grupo; amén de lo anterior, el mismo hecho de que fuesen italianos operaba como una ventaja dado que muchas de las obras que se interpretaban en vivo y se grababan eran composiciones tradicionales italianas o sencillos que estuviesen teniendo éxito en ese país a la fecha. Así pues, podría afirmarse que los propios italianos eran una suerte de gancho publicitario.

Sin embargo, lejos de conformar un repertorio exclusivo con éxitos italianos, Guillermo González tuvo como una de sus principales preocupaciones que la existencia de este grupo y las obras que ejecutaban representara un viaje por las músicas del mundo interpretadas con un estilo muy particular. Así, también incluyó otras piezas internacionales como boleros, música brasilera (*Samba* y *Bossa Nova*), francesa, española, fox, incluso *Rock and Roll*. La mayor parte de las canciones exhibía un *tempo* moderado y una ejecución e instrumentación muy sobria a base de dos violines, acordeón, piano, guitarra eléctrica y batería²³. Contrario a las obras que interpretaba con la *Italian Jazz*, podría afirmarse que se trataban más de un tipo de música para escucharse que para bailar.

En el año de 1958 grabaron dos temas con la casa discográfica Silver²⁴. Posteriormente Con Zeida lanzaron un disco de larga duración como el *Quinteto Azul* con el nombre de *Melodías en Azul*. Más tarde, con Sonolux editaron tres más, ya con el nombre de *Conjunto Azul: Cita en el Grill Vol. 1, Cita en el Grill Vol. 2* y *Cita en el Grill Vol. 3*.

²³ "El Conjunto Azul graba LP de Show", *Pantalla*, 10 de marzo de 1961.

²⁴ Nuevo Disco por el Conjunto Azul, *Pantalla*, 27 de junio de 1958.