

ENSAYOS HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



NÚMERO

29

VOL. XIX

2015

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

DIRECTOR EJECUTIVO

EGBERTO BERMÚDEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ

Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

STÉPHANE DOUAILLER

Universidad Paris VIII, Francia

BEATRIZ GARCÍA MORENO

Universidad Nacional de Colombia

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ

Universidad de Antioquia

IVONNE PINI

Universidad Nacional de Colombia

Profesora Pensionada

RUBÉN SIERRA MEJÍA

Universidad Nacional de Colombia

Profesor Pensionado

AMPARO VEGA ARÉVALO

Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

JENNY MARINA GUERRERO

Universidad de los Andes,
Mérida, Venezuela

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA

Universidad de Bérgamo,
Bérgamo, Italia

JAVIER MARÍN

Universidad de Jaén,
Jaén, España

JUAN FRANCISCO SANS

Universidad Central de Venezuela,
Caracas, Venezuela

JUAN PABLO GONZÁLEZ

Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

JULIÁN GÚIZA

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Cra. 30 No. 45-03

Edificio 314 Sindú

Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá D. C., Colombia

insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DISTRIBUCIÓN

UNIBIBLOS

Cra. 30 No. 45-03. Tel.: 316 5290

www.unibiblos.unal.edu.co

UN LA LIBRERÍA

Cll. 20 Cra. 7a. Esquina Tels.: 2812641- 3427382

www.unlibreria.unal.edu.co

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas

www.ii.e.unal.edu.co/Numeros.html

Portal de Revistas UN

www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

**Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)**

DIALNET (Universidad de la Rioja)

Handbook of Latin American Studies (HLAS)

Hispanic American Periodicals Index (HAPI)

LATINDEX (UNAM)

Publindex Colciencias en Categoría C

Ulrich's Periodicals Directory

Catalogación en la publicación

Universidad Nacional de Colombia

Ensayos: Historia y teoría del arte.- Bogotá: Universidad Nacional de

Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993-

v. : il.

Semestral

ISSN: 1692-3502

1. Artes - publicaciones seriadas

Contenido

ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
Vol. XIX, No. 29, julio-diciembre 2015
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Artículos

- ARTE 7 **Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)**
Marta Fajardo de Rueda
- 21 **José Bedia. Una lectura teológica**
Carlos Jiménez
- MÚSICA 43 **César A. Ciociano (1899-1951): un músico italiano en Colombia**
Humberto Galindo Palma
- 71 **La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión**
Doris Arbeláez Doncel
- 95 **De “Dem Bow” a “El gol”: del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)**
Andrés Gualdrón

Marta Fajardo de Rueda

mfajardor@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Marta Fajardo de Rueda, “Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 7-19.

RESUMEN

Uno de los objetos mas importantes en la liturgia católica es la custodia, cuyos modelos europeos fueron rápidamente apropiados y enriquecidos por los orfebres coloniales. En la Nueva Granada sobresale la de San Ignacio, trabajada entre 1700 y 1707 por José de Galaz. Tal como sucedía con la pintura y la escultura, para su fabricación su autor usó como modelo un grabado de *Mundus Symbolicus* (Colonia: Hermann Demen, 1681) del autor toscano Philippo Picinelli (c.1604-1679).

PALABRAS CLAVE

Liturgia, custodias, grabado, orfebrería.

TITLE

Origins, significance and creativity in Colonial Goldsmithing: The Monstrance of the Santafé Jesuit Church of San Ignacio (La Lechuga).

ABSTRACT

One of the most important objects in the Catholic liturgy is the monstrance, whose European models were quickly appropriate and enriched by colonial goldsmiths. The San Ignacio monstrance stand out in New Granada, crafted between 1700 and 1707 by José de Galaz. As was the case with painting and sculpture, he used as a model an engraving from *Mundus symbolicus* (Colonia: Hermann Demen, 1681) by Tuscan author Philippo Picinelli (c.1604-1679).

KEY WORDS

Liturgy, monstrance, engravings, goldsmithing

Afiliación institucional

Profesora jubilada

Universidad Nacional de Colombia

Profesora emérita y honoraria de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo el Premio Pensamiento Latinoamericano del Convenio Andrés Bello 81998). Dirigió el Museo de Arte de la Universidad Nacional y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional. Fundó la revista ENSAYOS. Curadora de Exposiciones Nacionales e Internacionales de arte colombiano. Libros: El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico (1999), Jesús María Zamora: discípulo de la naturaleza (2003), Tesoros artísticos de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá (directora y coautora 2005). Oribes y Plateros en la Nueva Granada (2008), Marco Tobón Mejía, escultor colombiano (Santa Rosa de Osos 1876- París 1933).

Recibido abril de 2016

Aceptado mayo de 2016

Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)

Marta Fajardo de Rueda

La Custodia de San Ignacio (apodada La Lechuga por el verde de sus esmeraldas) es una de las más bellas obras de nuestra orfebrería colonial. Fue expuesta en el Museo del Prado con ocasión de la Feria de Arte ARCO que se celebró en Madrid a comienzos del año 2015, en la que Colombia fue el país invitado de honor (Figura 1).

Como además de su extraordinaria riqueza formal la custodia pertenece a una tipología diferente a la de la mayor parte de las custodias conocidas, nos referiremos a sus antecedentes centro-europeos. Custodias como estas se distinguen de las tradicionales de sol porque el astil es un arcángel que porta el viril en el cual se coloca la hostia consagrada.

En algunos casos cuentan con la presencia de la Santísima Trinidad figurada, el Padre Eterno en la parte superior, seguido del Espíritu Santo en forma de paloma y el Cordero Místico colocado al borde inferior del halo exterior.

Esta tipología es frecuente en la orfebrería hispanoamericana a partir de los inicios del siglo XVIII. Se encuentran ejemplos en varias ciudades de la Nueva España, hoy México, particularmente en Oaxaca, en donde se destaca la dedicada a San Miguel Arcángel. Se conserva otra en Santiago Chazumba, con el astil representando a Santiago el Mayor, obras de plateros poblanos anónimos¹.

¹ José Andrés de Leo Martínez, “A propósito de la platería Oaxaqueña: un estudio de lo histórico y la forma” en AA VV, *Aurea Quersoneso Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, León: Universidad de León, 2014, p.199 y “Nuestro Padre Jesús Nazareno. El retrato de una escultura para la renovada devoción en Santiago Chuzumba, Oaxaca”, *Revista Encrucijada*, (2009) en www//booksgoogle.com.co/books Consultado el 29 de junio de 2015.



FIGURA 1. Custodia de San Ignacio, José de Galaz, 1700-1707. Altura 80 cm, base 20 cm, oro fundido, calado con esmaltes e incrustaciones de perlas, esmeraldas y otras piedras preciosas. Colección Banco de la República, Bogotá, fotografía Oscar Monsalve.

De igual manera, son numerosas las custodias con este modelo en el Virreinato del Perú: en las ciudades de Lima, Cuzco, Potosí, Alto Perú y Arequipa². En Quito la del Museo de la Concepción y en la Nueva Granada se labraron así la ya mencionada de San Ignacio, para el templo jesuita de Santafé, obra de Joseph de Galaz; la del templo de San Francisco de Popayán a cargo del orfebre Joseph de la Iglesia y otras dos de artistas anónimos. Una de ellas perteneció a las Misiones Jesuitas y se guarda en el Museo de Arte Religioso de Duitama y la otra en la Catedral de Santiago de Tunja³.

Varios de los estudios sobre legados de indios a los templos españoles han detectado la presencia de custodias con el astil arcangelical y muchas de ellas provienen del Virreinato de la Nueva España. Por ese motivo se atribuyó hasta hace muy poco tiempo su creación a los orfebres de Oaxaca. Entre estos ejemplos se encuentran las custodias oaxaqueñas de Barásoain, Navarra, y la de Amasa, en el País Vasco.

María del Carmen Heredia encontró la custodia mexicana con arcángel en el astil que donó el navarro Juan José de Fagoaga, natural de Goizueta, en 1756 a su pueblo natal⁴.

María Jesús Sanz Serrano se refiere a la custodia con la figura de S. Miguel en el vástago, enviada desde Antequera de Oaxaca por el capitán Don Juan Gómez Márquez en 1718 a Cumbres Mayores⁵ y Rosa Martín Vaquero, señala la presencia de la Custodia de Manzanos en Álava, con astil de San Juan Bautista niño, que regaló desde Oaxaca Juan Manuel de Viana⁶.

El mundo simbólico de Philippo Picinelli

El arquitecto e historiador mexicano José Andrés de Leo Martínez,⁷ encontró que este modelo para las custodias se originó en el libro de emblemas recogidos por el sacerdote agustino Philippo Picinelli (1604-ca. 1667) titulado *Mundus Symbolicus*, trabajado en la abadía de Wettenhausen y editado en Colonia por primera vez en 1653 en toscano, libro que posterior-

² Cristina Esteras Martín, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI- XIX*, Madrid: Ediciones Túero, 1993, pp. 102-107 y 142-143.

³ Marta Fajardo de Rueda, *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*, León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008, pp.95 y 100.

⁴ María del Carmen Heredia, "Los indios navarros y sus donaciones de plata labrada", *Ophir en las Indias estudios sobre la plata americana Siglos XVI-XIX*, León: Universidad de León, 2010, p. 457 e "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, 1991, en fuesp.com/revistas/pag/cai_07333.html, consultado el 18 de mayo de 2014.

⁵ María de Jesús Sanz Serrano, "Platería iberoamericana en Andalucía" Autores Varios *Ophir en las Indias Estudios sobre la plata americana Siglos XVI- XIX*, León: Universidad de León, 2010, p.529.

⁶ Rosa Martín Vaquero, "Piezas de platería de Oaxaca (Méjico) en la parroquia de Manzanos (Álava) Legado de don Juan Miguel de Viana" en *Estudios de platería San Eloy 2003* p. 345 en <http://books.google.com.co/books> consultado el 29 de junio 2015.

⁷ Leo Martínez, "A propósito de la platería Oaxaqueña", pp. 193-204.

mente fue traducido al latín y publicado en varias oportunidades a partir de 1678. De esta manera quedó corregida la atribución de este modelo de custodias a los plateros de Oaxaca y se estableció su origen claramente centro-europeo.

Philippo Picinelli nació en Milán en el año de 1604 y fue bautizado como Carlo Francesco Picinelli. Más tarde, por razones religiosas, cambiaría su nombre por el de Philippo. Y aprendió las *bonae litterae* en la escuela de Arcimboldi y luego asistió al Curso de Lógica con los Jesuítas. A los 18 años ingresó a la orden de los Canónigos Regulares de San Agustín, estudió Filosofía en Cremona y Teología en Piacenza y posteriormente se dedicó a la predicación. Escribió más de 28 libros, entre ellos el mencionado *Mundus Symbolicus*, el cual alcanzó a tener 15 ediciones y cuya traducción al neo-latín estuvo a cargo del sacerdote agustino Agustín Earth, quien además reestructuró y enriqueció el texto, al cual en casos como el presente, adjuntó el grabado⁸.

Esta obra de Picinelli es una especie de enciclopedia del saber a través de emblemas. Para Santiago Sebastián, siguiendo a Alciato, el emblema es una figura simbólica, que tiene un título y va seguida de un epígrafe, con el fin de enseñar o moralizar. Este lenguaje inventado se creyó que tenía la facultad de transmitir verdades de un modo más directo que el lenguaje hablado, y ellas por el efecto visual se grababan de forma indeleble. Por la estructura que dio Alciato a este lenguaje se llama “emblema triplex”, pues consta de un cuerpo, que es la figura (pictura, icon, imago o symbolon), de un título (inscriptio, titulus, motto, lemma), que es una máxima o algo calificativo de la imagen y de un texto (subscriptio, declaratio, epígrafe), que constituye el alma del emblema⁹.

Los libros de emblemas se produjeron en Europa a partir del siglo XVI y se difundieron tanto allí como en Iberoamérica entre los siglos XVII, XVIII y aún en el XIX, logrando una poderosa influencia en el pensamiento, que se vio registrada en las artes, la política, la arquitectura y las letras.

El *Mundo Simbólico* de Picinelli sigue un orden enciclopédico que comprende una enorme cantidad de temas, entre los que figuran los cuerpos celestes, dioses, héroes y hombres. Toda clase de animales: cuadrúpedos, serpientes e insectos; a más de árboles, frutos, hierbas y flores. De igual manera las gemas y piedras preciosas, los metales y los instrumentos, los cuales ordena como eclesiásticos, mecánicos, del juego, navales, matemáticos, musicales y agrícolas. Dedica además unos emblemas a las letras del alfabeto.

⁸ Bárbara Skinfill Nogal, “Picinelli por Picinelli” en www.colmich.edu.me/relaciones25/files/revis-ta/119/pdf/documento/pdf consultado el 3 de noviembre de 2015.

La doctora Bárbara Skinfill pertenece al grupo de profesores del Colegio de Michoacán, México, que desarrolla un trabajo multidisciplinario sobre El Mundo Simbólico de Philippo Picinelli.

⁹ Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *Juegos de Ingenio y Agudeza La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México: Turner Libros, 1994, p.57

El emblema: *Maximus in Magno*

El libro décimocuarto de la obra de Picinelli en la traducción latina está dedicado a la *Instrumenta Ecclesiastica*. En su tercera página aparece un emblema con título CALIX, pues se inicia con la explicación de esta pieza religiosa destinada a contener la sagrada hostia. Seguidamente viene la simbología del Cáliz, pero ilustrado con una Custodia, porque en su parte inicial el autor explica su importancia, pues también contiene el Cuerpo de Cristo, y continúa con una exposición sobre el significado de la Custodia. Su epígrama es: *Maximus in Magno*, Lo Máximo en lo Grande, con el cual se refiere a la omnipotencia divina, al misterio de la transubstanciación del Cuerpo de Cristo en la Hostia consagrada. La imagen es una custodia de sol con astil de cariátide a la cual le sigue la explicación teológica, basada en textos de los Padres de la Iglesia, acordes con los postulados contrarreformistas. El alma humana se compara con la plata y el oro con lo incorruptible, la Divinidad. La aleación de los dos metales preciosos recrea la idea del Verbo Encarnado. *Maximus in Magno* significa cómo se contiene el Cuerpo del Señor, que es lo Máximo, en lo Magno, lo más grande; es decir, en la rica custodia de oro y plata, enriquecida además con esmaltes, perlas y piedras preciosas que simbolizan la majestad de Dios¹⁰ (Figura 2). Estos recursos retóricos fueron fielmente comprendidos e interpretados por los orfebres.

Los elementos de este modelo de custodia son los siguientes: sobre una peana decorada con vegetación se yergue la figura de un arcángel vestido con túnica y manto; calzado con borceguíes. Sus alas extendidas y sus brazos le permiten sostener sobre la cabeza una flor que se abre para que allí se pose el Cordero Místico, símbolo de Cristo. En orden ascendente sigue el viril, en forma de corazón, rodeado primero por un halo y luego de una ráfaga compuesta por pámpanos. Dentro del corazón se encuentra un calvario: Cristo crucificado acompañado de la Virgen María y de San Juan. El corazón está coronado y sobre este se ve, entre ráfagas, la imagen de Dios Padre, quien lleva en su mano derecha una cruz. Sobre su figura, la Paloma del Espíritu Santo en actitud de emprender el vuelo. El remate de la custodia lo conforma una Cruz con rayos, colocada sobre una corona. Es de advertir que a toda la obra la rodean vides con uvas y ramitas de trigo. A lado y lado del viril se encuentran dos querubines y dos serafines, quienes portan los símbolos de la pasión.

Esta composición dio lugar a muchísimas interpretaciones, adiciones o sustituciones. Como ocurre en la Nueva Granada con las citadas custodias de las Misiones Jesuitas y la del templo de San Francisco de Popayán. (Figuras 3, 4 y 5) Pero quizás la más interesante es la de San Ignacio, tema del presente artículo, la cual se enriqueció notablemente con los aportes de la joyería.

¹⁰ Leo Martínez, p.203.



FIGURA 2. Grabado del Emblema 'Maximus in Magno' Philippe Picinelli (1604-1667), *Mundus Symbolicus*. Colonia. 1694. Servicios de la Biblioteca Nacional de Colombia.



FIGURA 3. Custodia Anónimo Plata con aplicaciones fundidas. Perteneció a las Misiones. Colección Iglesia Catedral de Santiago de Tunja, fotografía Gustavo Mateus



FIGURA 4. Custodia Anónimo Oro, esmeraldas, amatistas y perlas 1.05 x 35 x 30 cm. Colección Iglesia Catedral de Santiago de Tunja, fotografía Gustavo Mateus



FIGURA 5. Custodia José de la Iglesia Sol de oro fundido y ensamblado. Base de plata dorada, fundida y martillada 87 X 32 cm (Sol elaborado en 1740; Base reconstruida en 1868). Museo de Arte Arquidiocesano de Popayán, fotografía *Figuras de éxtasis. Arte Barroco en Colombia*, Eds. Camilo Racana, Marta Fajardo de Rueda, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura/Presidencia de la República, 1997.

José Andrés de Leo encontró además que en la Schatzkammer Residenz de Múnich (1600) y en el Museo de Santa Cruz de Toledo (1678-1679), esta última de origen italiano, había dos custodias con astil arcangelical y aún más: que la primera de ellas tenía el viril dentado, como la del grabado de Picinelli. Luego estableció que el modelo se repite en las custodias de las iglesias católicas de San Nicolás de Markdorf en Westafalia y en la de la Asunción en Mülln ya en el siglo XVIII, en dos versiones verdaderamente espléndidas.

Según este autor, es probable que la mencionada custodia de Múnich haya dado lugar al grabado que se difundió a partir de la edición latina del libro de Picinelli, pues como lo hemos anotado, en la versión original toscana no había ninguna ilustración para este emblema. Precisamente esta segunda versión grabada fue la que se conoció en las colonias hispanoamericanas y se difundió rápidamente a través del grabado, pues muchos de los ejemplares provienen de los primeros años del siglo XVIII.

Con este novedoso modelo, tanto los comitentes como los artistas sustituyeron algunas veces a los arcángeles por imágenes de la virgen o de algunos santos. Así, se encuentran custodias cuyo astil es una imagen de la Inmaculada o de santos muy venerados. Por ejemplo, se trabajó una con la imagen de Santa Teresa; otra con la de San Vicente Ferrer, conocida como Custodia de Sodupe, probablemente encargada por religiosos que difundieron las ideas de Joaquín de Fiore en la Nueva España, la cual fue descrita así por María del Carmen Heredia Moreno:

...San Vicente Ferrer se muestra como un joven alado vestido con hábito dominico, rosario ceñido al cinto, cruz en la mano izquierda y penacho de plumas sobre su cabeza. De estos atributos las alas le corresponden como “ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores”, la cruz ha sustituido al más usual del libro y el rosario es un símbolo de la Orden de Predicadores ya que su fundador, Santo Domingo de Guzmán, promovió su devoción. En cambio, el penacho de plumas creemos se debe a una deformación local de la llama que el santo puede portar como atributo sobre la frente... que, en México, se asimila y confunde con los ricos tocados de plumas de las figuras angélicas reproducidas tanto en platería como en pintura en el Barroco hispanoamericano a lo largo de los siglos XVII y XVIII¹¹.

La imaginación de los plateros transformó ingeniosamente las hojas y frutos de la vid y las espigas en nubes, como es el caso de algunas custodias quiteñas o destacándolas con rayos luminosos, como en la custodia de San Ignacio, los cuales se rematan con estrellitas de esmeraldas alternadas con rayos terminados en perlas.

¹¹ Heredia, “Iconografía...”, www.fues.com/revistas/pag/cai_07333html Consultado el 18 de mayo de 2014.

El modelo de Westfalia y su presencia en las custodias neogranadinas

La adopción temprana del modelo de Picinelli para la custodia de San Ignacio, 1700- 1707, y más adelante para la que Joseph de la Iglesia hizo para el templo de San Francisco de Popayán, como las de los templos tunjanos, se debe probablemente a la presencia del libro mencionado en las bibliotecas conventuales. La Biblioteca Nacional de Colombia se formó en gran parte con aquellos legados. Allí se conservan tres ediciones diferentes de la obra de Picinelli en latín: una de 1694, otra de 1715 y otra de 1729, por lo que este modelo debió circular y ser conocido tanto por los religiosos como por los plateros, quienes se inspiraron en él a través del siglo XVIII. Uno de los volúmenes que hemos consultado perteneció a la orden de los Agustinos, como lo revela la inscripción de la primera página, que dice a la letra: “*Ex Libraria Cuento St.- P.H. Aug ni Sta. Fidei*”. También las bibliotecas del Instituto Caro y Cuervo y de la Universidad Javeriana (vol.1 de 1715 y vol.2 de 1729) conservan ejemplares de esta obra¹². Es importante señalar que todas estas versiones de las bibliotecas colombianas están en latín con la ilustración del grabado en el emblema.

La Custodia de San Ignacio

Esta obra sigue en términos generales el modelo referido de Picinelli porque su astil lo conforma la figura de un arcángel que sostiene el viril. Fue trabajada en Santafé entre los años 1700 y 1707 por el platero de oro José de Galaz y tres ayudantes. De este platero no se conocen hasta la fecha más datos.

A su gran riqueza ornamental y simbólica, representada en 1485 esmeraldas, un zafiro, 13 rubíes, 28 diamantes, 168 amatistas más 62 perlas, se suma su extraordinaria factura propia del trabajo de un joyero. Se afirma que el maestro Galaz la trabajó con sus ayudantes por espacio de siete años. Esto es muy probable, pues la elección de las piedras preciosas, el trabajo de los engastes, las labores de los fundidos y repujados y de los esmaltes son muy cuidadosas y debieron requerir mucho tiempo y dedicación. Unos esmaltes son translúcidos y otros opacos. Los colores se encuentran delicadamente repartidos en la obra en perfecta armonía con las piedras preciosas. El traje del arcángel es verde esmeralda y las mangas van forradas en esmalte blanco. Su capa es azul como también lo son las alas, en las que se alternan pinceladas verdes, amarillas y rojas. Lleva un cinturón con una piedra en cabujón a manera de broche. La capa o toga que lo recubre está esmaltada en blanco en la parte posterior con pinceladas de varios colores y se

¹² Información personal que agradezco a María Custodia Ríos de Ardila, a Yury Gómez y a Hugo Ramírez.

ciñe con un gran lazo azul celeste y otra piedra engastada y de allí descienden pinceladas azules. Calza coturnos, también esmaltados.

La custodia se trabajó toda en oro. Sobre una peana polilobulada, cuyos extremos rematan en ocho querubines, está totalmente decorada con vides repujadas y caminos de esmeraldas. El astil se inicia con nudo cuadrangular que asciende luego en forma de pera al cual le sigue un cuerpo bulboso sobre el que se posa la figura de un arcángel que sostiene con sus brazos el viril que a su vez está apoyado en una piedra preciosa tallada en cabujón. La caja del viril está recamada en perlas y el sol exterior trabajado con esmeraldas y esmaltes. Los rayos del viril se alternan entre lisos, terminados en flor de esmeraldas y flameados, rematados con perlas. En la base de los rayos van entrelazados pámpanos de vid, destacados por esmaltes muy verdes y con uvas trabajadas en amatistas.

Se corona con una cruz, colocada sobre una gran esmeralda tallada en cabujón, engastada en pétalos de oro a manera de flor, sobre la que se posa otra esmeralda de menor tamaño que sostiene la cruz, la cual está conformada por siete esmeraldas talladas en tabla, cuyos brazos terminan en otras pequeñas esmeraldas con crestería de oro.

La Custodia de Sol

Sobre el origen de la custodia de sol hay varias opiniones. Unos autores afirman que se desarrolla a partir del siglo XVI y otros opinan que del XVII en adelante. Es posible que haya pasado por una gradual evolución, en la que se entremezclan los modelos de ostensorios y relicarios y, finalmente, se haya dado lugar a la creación de las custodias mencionadas. Lo que es bastante seguro es que la custodia de sol es contemporánea a la época de la colonización de América. Resulta oportuno señalar que el Concilio de Trento hasta la Sesión XIII, en el año de 1551, sancionó la difícil doctrina de la Transubstanciación, declarando como anatema a quienes cuestionaran la presencia divina de Cristo en el Sacramento, mediante la conversión de las especies del pan y del vino en el cuerpo y la sangre, el alma y la divinidad de Jesucristo. Incluso, la decisión del dogma se efectuó hasta la Sesión XXI de 1562. Como es sabido, en la Edad Media y en el Renacimiento se usaron las grandes custodias de forma arquitectónica, de las que hay numerosos ejemplos en la platería española. Este tipo de custodias no se conoció ni se usó nunca en América.

Según los historiadores, la razón principal de su evolución se debió a la necesidad de llevar al Santísimo por todos los poblados en las procesiones de la fiesta del Corpus Christi, la fiesta religiosa más importante que se celebraba tanto en España como en sus colonias. Se hizo necesaria más tarde para la exposición de la Hostia consagrada en el Tabernáculo. En su estudio iconográfico sobre el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla Antonio Joaquín Santos Márquez demuestra cómo el período de la Contrarreforma corresponde, según sus propias palabras, al más brillante y creativo del arte religioso español, pues con el propósito de exaltar el dogma del Sacramento de la Eucaristía se procedió a trabajar no sólo cálices, custo-

días y sagrarios, sino también monumentales retablos y variadas imágenes sagradas utilizadas de manera permanente algunas y otras para ceremonias efímeras.¹³

María del Carmen Heredia opina que:

...El ostensorio o custodia de sol tiene su origen en la segunda mitad del siglo XVI pero adquiere progresiva importancia a lo largo de los siglos XVII y XVIII porque su traza y tamaño lo hacen más funcional y menos costosa que las grandes custodias procesionales. Estructuralmente, el ostensorio es una pieza de astil concebida como soporte de un disco radiado que alberga la Sagrada Forma, el cual, partiendo de unos esquemas bastante sobrios, llega a convertirse en una gloria o apoteosis triunfal semejante a las de los retablos y transparentes contemporáneos¹⁴.

Por su parte, Pilar Nieva y Reyes de Marcos refiriéndose a la obra del platero Antonio Faraz (1512 /14-c. 1575) señalan que “... Mayor importancia tiene otra de sus obras, la custodia portátil de Balconete Guadalajara... por ser la primera de sol conocida de la platería hispánica”¹⁵.

Resulta interesante observar que las custodias de templete se seguían haciendo junto con las de sol, como parece demostrarlo la información que se ha recogido sobre los numerosos encargos a los plateros madrileños a partir de la época en que los reyes y su corte se establecen en Madrid en 1606. Se menciona entre estos notables artistas a Pedro Buitrago, quien trabajó para el Conde Duque de Olivares y elaboró en 1636 la custodia de Astudillo en Palencia, que sigue la tradición de las de templete, en tanto que para la Villa del Prado, hecha por el mismo platero, sigue el tipo de sol aunque lleva nudo de templete¹⁶.

De igual forma se hicieron las custodias llamadas ‘de asiento’, como la de la catedral de Tortosa en Valencia, ejecutada entre 1626 y 1638, que es una sumptuosa construcción arquitectónica, pero que dentro lleva una custodia de sol. De manera que, como se puede observar, el estilo evoluciona en España y finalmente se traslada a Iberoamérica la custodia portátil, que es la de sol.

La historiadora de la plata de Guatemala, Josefina Alonso de Rodríguez dice que las custodias de sol se trabajaron en su región a partir del siglo XVII y advierte que “No deben

¹³ Antonio Joaquín Santos Márquez, “Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 22, (2012) pp. 89-111.

¹⁴ Juan Antonio Sánchez López, Juan Antonio, “Sol Iustitiae Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la Catedral de Almería”, *Revista Imafronte, Revista de Historia del Arte*, 19 y 20, (2008), p. 368.

¹⁵ Heredia, pp.223-330.

¹⁶ Pilar Nieva y Reyes de Marcos Sánchez, *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, Barcelona: Editorial Planeta Agostini, 1989, p. 48.

confundirse con algunos escudos de cofradía que adoptan la forma de custodia por lo que hoy, impropiamente se les da este nombre”.

La custodia también es un atributo en las imágenes de algunos santos: San Ramón Nonato, por haber recibido la comunión de manos de un ángel a la hora de su muerte, San Antonio de Padua, San Buenaventura, San Francisco de Borja, San Jacinto, San Pascual Bailón, Santo Tomás de Aquino, Santa Bárbara, Santa Clara¹⁷.

Probablemente el contrato más antiguo por la elaboración de una custodia santafereña es el que se realizó en 1553 entre el *maestro batiojas, dorador y platero de oro* Pedro Méndez con el Licenciado Juan Montaño, quien le pagó por ello cuatrocientos pesos de oro. Pronto se firmaron otros contratos relacionados con custodias: para el Convento de San Francisco en 1568 y para la Catedral de Santafé entre el Arzobispo don Bartolomé Loboguerrero y el platero Juan Beltrán de Ibarborou, el día 17 de agosto de 1599 para la procesión del Corpus Christi, como lo describe el documento:

...viendo la grande necesidad que esta dicha iglesia ya tenía y tiene de una Custodia de plata en que se sacase y llevase puesto el santissimo sacramento los dias del Corpus...abian acordado i mandado que se hiziese a costa de los bienes e hacienda de la dicha Fabrica pues los tenia para ello avian llamado al dicho Juan Beltran y madazole hacer un modelo e traerles en un papel de como habia de ser la dicha custodia que esta firmado de Alonso Cortes notario y que la dicha Custodia tuviere duzientos e cinquenta maravedies de plata poco mas o menos i que se le abia de dar al dicho Juan Beltran quinientos pesos de oro de a veinte quilates para un principio de paga de la dicha Custodia i que dentro de dos años la avia de dar acabada dandole el oro que fuese necesario para comprar la dicha plata i que no por falta del cesase la dicha obra¹⁸.

No se precisa cuál era el modelo que debía seguir el platero, pero lo más seguro es que se tratara de una custodia de sol.

A través de los siglos XVII y XVIII se elaboraron numerosas piezas de Iglesia para todas las regiones del Nuevo Reino, entre las que sobresalen por su excepcional riqueza y creatividad las custodias. La de San Ignacio resulta ser una obra ampliamente representativa de nuestra cultura, pues posee significados simbólicos muy profundos y diversos. Fueron muchísimas las personas, hombres y mujeres que contribuyeron a darle su esplendor. No sólo los artistas que trabajaron los metales y las piedras preciosas, sino quienes los obtuvieron, muchas veces afrontando enormes dificultades. Así el oro se extrajo tanto de los depósitos aluviales como de las vetas y placeres; las esmeraldas de las montañas de Muzo, las perlas de los conchales de

¹⁷ Josefina Alonso de Rodríguez, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*, Tomo 1, Glosario, Guatemala: Delgado Impresos 1977, p. 65.

¹⁸ Fajardo de Rueda, pp.18 y 19.

nuestros mares. Otras piedras preciosas probablemente vinieron de oriente por el mar en las naves españolas procedentes de las Filipinas.

La deslumbrante riqueza en oro, plata, perlas y esmeraldas que encontraron los españoles a su llegada a nuestro país les hizo creer que se encontraban en Ophir, la legendaria ciudad de oro mencionada varias veces en la Biblia. La realidad era otra: sin duda que esta era una de las zonas más ricas en oro del sur de América y estaba poblada por los orfíces más hábiles del continente, quienes rendían tributo a sus dioses a través de ídolos y objetos de oro desde tiempo inmemorial, pero no era Ophir, ni se encontró tampoco al fantástico Eldorado. De tal manera que en un comienzo y por largo tiempo, a través de la profanación y saqueo de templos y tumbas los conquistadores obtuvieron el deseado metal. Luego se dedicaron a su explotación sistemática, valiéndose en la mayor parte de los casos del trabajo de los esclavos. Muy pronto llegaron de España y de sus reinos orfebres y plateros que se establecieron en las recién fundadas ciudades y se dedicaron a ejercer y enseñar el oficio a los pobladores. Aunque la legislación real prohibió en un principio la vinculación de indios a los obradores de los plateros, la documentación nos demuestra que muchos niños indígenas aprendieron y ejercieron la orfebrería, aunque no se les mencione en la ejecución de las grandes obras. Su inteligencia y habilidad manual se puso al servicio de un nuevo mundo en el que se les impuso un nuevo rey, una nueva religión, una nueva lengua y un universo de creencias y representaciones.

Del mismo modo se impusieron los modelos para las custodias, pero los artistas los modificaron y adaptaron según su espíritu y talento. En obras como la custodia de San Ignacio de Santafé, los orfebres recrearon y enriquecieron el modelo al combinar el brillo de los esmaltes y del oro con la luz que irradiaban las piedras preciosas con el propósito de magnificar el sacramento por excelencia, el sacramento de la Eucaristía, para lo cual se consideraba que nada era demasiado grandioso. Son estas las razones por las que la custodia de San Ignacio ha sido reconocida como una verdadera joya de valor universal.

Carlos Jiménez

uem@uem.es

Ens.hist.teor.arte

Carlos Jiménez Moreno, “José Bedia. Una lectura teológica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 21-40.

RESUMEN

Este artículo realiza un análisis detallado de la obra del artista cubano José Bedia que pone de manifiesto sus relaciones con las religiones afrocubanas, el multiculturalismo y las tendencias del arte contemporáneo. Asimismo, demuestra la importancia del concepto de metamorfosis en el conjunto de la obra de este artista.

PALABRAS CLAVE

Jose Bedia, Arte cubano, Religiones afrocubanas, Multiculturalismo, Arte contemporáneo siglo XXI.

TITLE

José Bedia: A theological reading.

ABSTRACT

This article is a detailed analysis of the work of Cuban artist José Bedia showing its relationships with Afro-Cuban religions, multiculturalism and contemporary art trends. It also shows the importance that the concept of metamorphosis has in Bedia's corpus of art works.

KEY WORDS

Jose Bedia, Cuban art, Afro-Cuban religions, Multiculturalism, XXI Century art.

Afiliación institucional

Profesor jubilado, Universidad Europea de Madrid, Madrid, España.

Arquitecto de la Universidad del Valle y Master en Teoría e historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Profesor jubilado del Departamento de Arte de la Universidad Europea de Madrid y actualmente director artístico de Saida. Artcontemporain. Entre sus obras se cuentan: Extraños en el Paraíso, Ojeadas al arte de los 80, Los rostros de Medusa, Estudios sobre la retórica fotográfica, Retratos de memoria, La escena sin fin: El arte en la era de su big bang y de Expuestos al mundo: Artistas latinoamericanos en la globalización. Ha dictado conferencias sobre temas de arte contemporáneo en Bogotá, Cali, Ciudad de México, La Habana, Madrid, Barcelona, Génova, Milán, Ginebra, Dusseldorf y Praga entre otras.

Recibido diciembre de 2015

Aceptado febrero de 2016

José Bedia. Una lectura teológica

Carlos Jiménez

La obra de José Bedia fascina por sus impactantes composiciones y refinadísimos dibujos, pero sobre todo por las figuras que trasgreden sin vacilaciones la interdicción de la metamorfosis¹. Esa mutación radical, cuya actual imposibilidad es una fuente inasible de sufrimiento para el sujeto moderno, como afirma Elías Canetti en *Masa y Poder*. Y no me refiero a la imposibilidad de cambiar de aspecto, rol social, identidad o personalidad, que son mutaciones que ahora promueven los ideólogos y técnicos de la subjetividad posmoderna pero que ocurren siempre sin que el sujeto que las protagoniza o padece abandone los confines de la condición humana. La metamorfosis es en cambio una operación más radical: convierte al hombre en un pájaro o en un ciervo o lo acopla con figuras sobrehumanas o extrahumanas, como en los casos del hombre montaña, el hombre tren o el hombre automóvil, figurados una y otra vez en los cuadros y en las poderosas instalaciones de Bedia.

Cierto, puede decirse que estas metamorfosis no son del todo ajenas a la *Pop culture* y menos en la literatura. La larga y muy fecunda historia del comic americano está protagonizada por figuras como el Pato Donald o Bugs Bunny, para citar sólo a dos de los más célebres animales humanizados. O humanos animalizados. Eso para no mencionar que Drácula, el inolvidable personaje de Bram Stoker, muta en algunas de sus versiones cinematográficas en murciélagos. Ni la conversión del protagonista del relato *La metamorfosis* de Franz Kafka en “un monstruoso insecto”.

¹ “Desde el punto de vista referencial las obras de Bedia están llenas de figuras que tienen el potencial de la metamorfosis, y él cree que todos llevamos esa energía dentro de nosotros”. Kevin Power, “Una práctica de campo en el alma humana” en *José Bedia. Obras 1978-2006*, Omar-Pascual Castillo (ed.), Madrid: Turner/Ramis Barquet, 2006, p. 91.

La diferencia consiste en que para José Bedia la metamorfosis ocurre en un plano que no es puramente imaginario porque él mismo la ha experimentado como adherente de la Regla Palo Monte Mayombé, una comunidad de iniciados que, al igual que la santería o el vudú y otros cultos afroamericanos, admite, cultiva y practica “el encabalgamiento”, que es la posesión por un loa u *orisha* – o sea por un dios o una deidad – de un participante en alguna de las ceremonias religiosas de estas profesiones de fe². En el curso de la misma, el participante se endiosa o se *entusiasma*, para decirlo con un término en el que sobrevive en nuestra lengua sepultado como un fósil el nombre de los endiosamientos posibilitados por las religiones extáticas de la Grecia arcaica. A esa época histórica, codificada y a la vez clausurada por *Las metamorfosis*

² La realidad actual de las **religiones afroamericanas** es tan compleja y diversa como las etnias africanas de donde provienen sus actuales practicantes: los *Fanti-Ashanty* de Ghana, Costa de Marfil y Togo; los *Yoruba -Ñagós* junto con los *Ewe -Gege* y *Fon* de Benín, Nigeria, Ghana y Togo; los *Calabar Efik - Efor* de Nigeria y los *Bantú - Congo* procedente del Congo, la República Democrática del Congo y Angola. Las religiones afroamericanas son sincréticas en un doble sentido. En primer lugar porque, debido a las características del tráfico esclavista, los distintos grupos étnicos se mezclaron entre sí en tierras americanas con el resultado de que igualmente se entremezclaron los credos específicos de cada uno de dichos grupos. Y en segundo lugar porque estas fusiones estuvieron sobre determinadas por el cristianismo que les fue impuesto por los esclavistas. El doble sincretismo hace que las fronteras entre las actuales religiones afroamericanas sean porosas y que en la mayoría de ellas sea posible encontrar numerosos rasgos comunes, tanto en el panteón como en las leyendas, las ceremonias y los ritos, los objetos de adoración y de culto, las ofrendas, las facultades adivinatorias, proféticas y sacerdotiales. En todas, además, la música cumple un papel fundamental.

Las religiones afroamericanas mencionadas en este artículo pueden clasificarse según su origen étnico predominante de esta manera:

Con predominio Yoruba. El Vudú. Es la religión de la mayoría del pueblo haitiano. La divinidad dominante es Bondié-Granmet, el Papá-Buen Dios. Las otras divinidades son llamadas loas y entre ellas destacan Ogún y Eshú. Sus ritos son Aradá, Congo y Petro. Su templo es el Hunfort. Sus sacerdotes Hugan y sus sacerdotisas Mambo. Con la emigración el vudú haitiano se ha extendido a Cuba, República Dominicana y los Estados Unidos, entre otros países. La Santería o Regla de Ocha. Es la religión afroamericana mayoritaria en Cuba. La divinidad dominante recibe los nombres de Olorún u Ogún. Las otras divinidades son denominadas orishas, entre las que se cuentan Changó y Yemayá. Los sacerdotes son los babalaos. Los lugares de culto son casas-templo con trono y altar. La ceremonia de iniciación y consagración se denomina “hacerse hijo de santo” y pone al iniciado bajo la protección de un orisha. Entre los objetos de culto figuran la Ceiba, la Palma, el Monte, el Otán o piedra sagrada, el Coco, los collares y los caracoles utilizados en las adivinaciones. Se ha extendido a Venezuela, México y los Estados Unidos. Abakuá o Ñáñigos. Son asimilables a una cofradía u orden secreta compuesta solo por hombres que tiene a su cargo la custodia de los tambores utilizados en las ceremonias y en los ritos. Las divinidades son orishas, entre las que sobresale Ekué. Los sacerdotes son babalaos y los miembros son obonkués o ñáñigos. El templo se llama Famba. Están asentados en Cuba, aunque se han extendido a México y los Estados Unidos.

Con predominio Bantú. Palo Monte Mayombé. Su principal asentamiento es en Cuba. La divinidad dominante es Sambia o Sambi. Las otras divinidades son Mpungus. El templo es la casa de la Nganga y el sacerdote u oficiante es el “padre de la Nganga”. Tiene dos ritos, uno bueno y otro malo. La Nganga es un caldero que contiene ofrendas de vegetales y animales y resulta sagrado al igual que la Ceiba, la Palma y la Manigua. Ver Diccionario de Historia Cultural de la Iglesia en América Latina, artículo “Religiones Afroamericanas”. http://www.encyclopedia.com/RELIGIONES_AFROAMERICANAS

de Ovidio, pertenece que un dios todopoderoso como Zeus se transforme en cisne, en lluvia de oro o en un toro blanco, para satisfacer en ambos casos su desaforado erotismo o que se comporte como un león que devora a los cachorros de la leona que quiere poner de nuevo en celo para fecundarla y así prolongar su estirpe.

Por lo demás, no es del todo casual que *Las metamorfosis* del célebre poeta romano coincidieron con la propagación inicial de la más anómala y sorprendente de todas: la metamorfosis del omnipotente y ubicuo Dios sin nombre ni rostro del judaísmo en un hombre: Jesús, Hijo único suyo pero no por ser el único hijo creado por Él – que ya había creado a Adán y de su costilla a Eva – sino por ser el mismo Jehová convertido en Hijo y a la vez en Padre igual de divino que su único Hijo. La metamorfosis queda así realizada y a la vez clausurada para siempre: el Hijo jamás será el Padre y el Padre nunca más se convertirá en Hijo. Y ninguno de los dos se disolverá en la alteridad radicalmente impersonal del Espíritu Santo³. Esta clausura literaria y teológica de la metamorfosis no solo compuso el canto de cisne de un determinado ciclo histórico de los endiosamientos sino que actuó y todavía actúa como garantía y aseguramiento.

³ La *Enciclopedia Católica*, en su artículo “El dogma de la Trinidad”, la define como “el término empleado para designar la doctrina central de la religión cristiana: la verdad de que en la unidad de la Divinidad hay Tres personas, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, que son verdaderamente distintas una de la otra”. A renglón seguido amplia esta definición citando la que trae el Credo de Atanasio: “El Padre es Dios, el Hijo es Dios, y el Espíritu Santo es Dios, y, sin embargo, no hay tres Dioses sino uno solo”. Y explica a continuación: “En esta Trinidad de Personas, el Hijo es engendrado del Padre por una generación eterna, y el Espíritu procede por una procesión eterna del Padre y del Hijo. Sin embargo y, a pesar de esta diferencia en cuanto al origen, las Personas son co-eternas y co-iguales: todos semejantes no creados y omnipotentes”. Ver http://ec.aciprensa.com/wiki/pagina_principal.

La rotunda afirmación del carácter de revelación divina de la tesis del Dios trino resulta sin embargo inconsistente con la propia historia del cristianismo, que muestra cómo dicha tesis no surgió de golpe sino que fue resultado de arduas y prolongadas polémicas teológicas que tuvieron un momento culminante en el Concilio de Nicea de 325 que – convocado por el emperador Constantino interesado en la unificación política e institucional del cristianismo – aprobó el Credo que sentencia que “el Hijo es de la misma sustancia del Padre (*homoousios tou Patri*)”.

Pero ni la aprobación del Credo ni la autoridad del que fuera el primer concilio de la cristiandad acallaron definitivamente las arduas polémicas protagonizadas por arrianos y trinitarios que, aunque con innegables motivaciones políticas y ricas implicaciones teológicas, estaban dominadas por la necesidad de dirimir una cuestión crucial: la de si Jesucristo era o no Dios en la misma condición y en el mismo rango del Dios padre. (Dale Tuggy, “Trinity. History of Trinitarian doctrine”, 2004, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*).

Hicieron falta dos concilios más – los de Constantinopla de 381 y de Calcedonia de 451 – para que terminara imponiéndose el dogma de la Trinidad y por lo tanto el endiosamiento tout court de Jesucristo, un endiosamiento que se niega a sí mismo en tanto que mutación episódica, temporal de los humanos en dioses e inclusive como endiosamiento exclusivo de Cristo dado de una vez y para siempre, como defendían los discípulos de Arrio contrarios al dogma de la Trinidad. La exclusión o forclusión del endiosamiento determina que el dogma trinitario afirme taxativamente que la relación entre el Padre y el Hijo es la de un engendramiento “eterno”, sin antes ni después, sin inicio, avance ni culminación. Y que la contingencia y la mortalidad del devenir humano de Jesús queden congeladas o petrificadas en un relato de acontecimientos y de obras igualmente inmutable y eterno. En una historia perpetuamente idéntica a sí misma, en una historia sagrada.

miento de la exclusión de cualquier régimen de transformaciones de los dioses en hombres, de los hombres en dioses o de ambos en animales. La interdicción de la metamorfosis desanuda estas componentes cruciales de la vida humana, las separa y aísla, obligando a que cada una de ellas se pliegue sobre sí misma y enfatice aquello que la distingue claramente de las restantes⁴. Los hombres nos convertimos en “humanos demasiado humanos” – como se dolería Friederich Nietzsche siglos después. Los dioses y los semidioses quedan en entredicho y sus poderes, antes discretos y asociados indisolublemente a diversas formas y manifestaciones de la naturaleza, se funden en el poder omnímodo de un único Dios, inabarcable e inaccesible y completamente ajeno a la condición humana o a cualquier otra condición natural o terrenal. Por último, los animales pierden todo atributo divino y se convierten en medios de satisfacer exclusivamente necesidades puramente humanas⁵.

La interdicción de la metamorfosis adquiere un alcance y un significado histórico específicos cuando se sitúa en la geopolítica y la historia de Cuba, el país de José Bedia. Allí el agente más eficaz de esa interdicción fue durante cuatro largos siglos la iglesia católica, apostólica y

⁴ La división arcaica del mundo entre dioses, mortales y animales es recuperada y simultáneamente reelaborada por Martín Heidegger en nuestra época en estos términos: “Tierra y cielo, los divinos y los mortales, formando una unidad desde sí mismos, se pertenecen mutuamente desde la simplicidad de la Cuaternidad unitaria. Cada uno de los Cuatro refleja a su modo la esencia de los restantes. Con ello, cada uno se refleja a sí mismo en lo que es suyo y propio dentro de la simplicidad de los Cuatro. Este reflejar no es la presentación de una imagen copiada. Despejando a cada uno de los Cuatro, este reflejar hace acaecer de un modo propio a la esencia de éstos llevándolos a la unión simple de unos con otros. En este juego, reflejando de este modo apropiante-despejante, cada uno de los Cuatro da juego a cada uno de los restantes. Este reflejar que hace acaecer de un modo propio franquea a cada uno de los Cuatro para lo que les es propio, pero a la vez vincula a los franqueados en la simplicidad de su esencial pertenencia mutua, esencial si nos los representamos sólo como algo real aislado que debe ser fundamentado por los otros y explicado a partir de los otros”. (Martín Heidegger, “La Cosa” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 10)

La reelaboración heideggeriana de la relación constitutiva entre uno y otro de los términos de la “Cuaternidad unitaria” es ciertamente post cristiana no solo por ser consecutiva en la secuencia histórica sino por razones de hilemorfismo, porque allí donde el dogma de la Trinidad dice que es “sustancial” la relación constitutiva entre el Hijo, el Padre y el Espíritu Santo, Heidegger afirma que la que se da entre los términos de la “cuaternidad” es debida a un juego especular, un juego de imágenes que se reenvían unas otras, pero no de la manera mimética, “copiada”, del espejo convencional sino de una manera matricial: el reflejo de la imagen de los otros permite al término reflejante apropiarse de su propia esencia despejando la esencia de los reflejados. Y allí donde el dogma reivindica la unidad en la sustancia del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, Heidegger reivindica la “simplicidad de su esencial pertenencia mutua” de los términos de la cuaternidad. Pero tanto en la Trinidad como en la Cuaternidad unitaria ninguno de los términos implicados se transforma en otro. Por lo que cabe concluir que tanto en la una como en la otra obra la interdicción de la metamorfosis.

⁵ “Lo sacro o lo excepcional, que en el comienzo de la aventura humana se adhería a las cosas y a los seres que nos rodean, ha sido expulsado de ellos. El mundo que vive el capitalista, en el que vivimos todos (...) está formado de materia o de seres a disposición de los hombres, destinados a ser utilizados, transformados, consumidos y ya no exhiben los encantos del carisma”. Raymond Aron, *Las etapas del pensamiento sociológico*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1976, p. 281.

romana, firme aliado de la conquista y la colonización española. A ella le correspondió, en primer lugar, acompañar y legitimar el extermino de los tainos y el resto de los pueblos originarios de la isla, con las notables excepciones de Bartolomé Las Casas y Antonio Montesinos⁶, que la denunciaron. Y en segundo lugar forzar la conversión al cristianismo de las dolientes multitudes de africanos capturados en África para trabajar en América como esclavos. Estos últimos eran politeístas y por serlo se opusieron tenazmente a su conversión a la religión monotheísta de sus amos blancos. Pero viviendo como vivían en situación de desarraigado y extremo sometimiento sólo lograron mantenerse fieles al legado de sus antepasados adoptando dos estrategias de supervivencia. La primera, la clandestinidad: se protegió el legado ocultando a los ojos inquisidores de los amos mitos, sacerdocio, ritos, festividades. La segunda estrategia fue la del enmascaramiento y el travestismo. Los orishas más relevantes adoptaron los nombres y los ropajes de ciertas figuras del santoral católico. Yemayá es la Virgen de Regla, Changó es Santa Bárbara y Babalu Ayé es San Lázaro.

José Bedia se inserta en esta historia cuando ella experimenta un viraje radical debido a la victoria del levantamiento armado contra el gobierno dictatorial de Fulgencio Batista, dirigido por el Movimiento 26 de Julio y encabezado por Fidel Castro. Esa victoria – que coincide con el nacimiento de artista en 1959 – desencadena un proceso revolucionario que alcanza su punto culminante con la apuesta de la dirigencia cubana por el socialismo. Esta transformación produce cambios muy profundos en la economía, la política y la cultura de la isla, entre los que cabe subrayar aquí las que se producen en el ámbito de la religión. La iglesia católica ve seriamente reducido el ámbito de poder político que tradicionalmente le había sido reconocido por los anteriores regímenes políticos, pero su debilitamiento no trajo los beneficios esperados a las religiones afrocubanas subyugadas y marginadas por la iglesia católica. El catolicismo se debilita pero, al mismo tiempo, el nuevo régimen adopta la ideología marxista leninista y convierte a la educación pública en un formidable instrumento de difusión/posición masiva de la misma. Para esta ideología las religiones en su conjunto no son otra cosa que manifestaciones ideológicas propias de etapas históricas anteriores, caracterizadas hasta la fecha por la opresión y la explotación del hombre por el hombre y que el socialismo está llamado a superar definitivamente. El catolicismo es interpretado como una supervivencia ideológica del feudalismo y las religiones afroamericanas como manifestación ideológica propia de las sociedades tribales, a las que pertenecían los africanos que fueron esclavizados en el Nuevo Mundo. Las religiones afrocubanas sobreviven sin embargo a esta nueva modalidad de la cultura dominante, manteniéndose en la clandestinidad o en la clandestinidad tolerada, porque, tal y como le reveló al autor en una entrevista un babalao de Regla – pueblo de la bahía de La Habana, célebre por el santuario dedicado a la Virgen homónima –, incluso en “la etapa más avasalladora del

⁶ Ver Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1972.

ateísmo importantes dirigentes del partido comunista se las arreglaban para venir a pedirme que les echara los caracoles”⁷.

La revolución cubana introduce, además, una relación inédita de Cuba con África que se manifiesta en una implicación sin precedente en los asuntos políticos de dicho continente, y que alcanza un clímax con el envío de tropas cubanas a Angola en 1985, con el fin de intervenir en la cruenta guerra civil que, inmediatamente después de la independencia, se libra en ese país entre el flamante gobierno del MPLA, liderado por Agostinho Neto, y la guerrilla de UNITA, liderada por Jonas Sambivi. Cuba apoya decididamente al gobierno y sus tropas infringen derrotas decisivas a las tropas de surafricanas que apoyaban a Jonás Sambivi⁸.

José Bedia es uno de los cubanos jóvenes de la generación movilizada para librar esa guerra en un país que no resulta tan remoto para quien es un adepto de las religiones afrocubanas que, en la diáspora americana, han mantenido vivo tanto en los mitos y leyendas como en los ritos y los festejos el recuerdo de las tierras de sus antepasados. Para los fieles a dichas religiones el viaje a África sería el equivalente a la peregrinación de los judíos a Jerusalén, de los cristianos a Tierra Santa y de los musulmanes de La Meca, aunque para los afros esa peregrinación no tenga por ahora un carácter compulsivo. Las tres grandes religiones monoteístas, las tres religiones del libro, comparten con las religiones afroamericanas la devoción por las tierras y los parajes donde se iniciaron o tuvieron sus remotos orígenes. Bedia – que en 1983, y tras siete años de preparación, había celebrado su rito de iniciación en el Palo Monte Mayombé⁹ – no podía ignorar que esta regla religiosa tiene su origen en el pueblo Bakongo, perteneciente al tronco de la cultura bantú que ocupa territorios que hoy se extienden desde las repúblicas del Congo hasta el norte de la actual Angola^{10 11} Y por esta razón es probable que recuerde aquellos años no sólo por la guerra en la que combatió sino porque fue la primera vez que visitó el África idealizada por los mitos y leyendas afrocubanas. Kevin Power afirma al respecto que “Bedia reivindica su herencia” y que con obras como *Ngola Habana* (1993) “retrocede en el tiempo” consciente de que “la rama que comienza en África continúa” y que “el peso cultural de las creencias afrocubanas impregna y sigue definiendo el presente”. En dicha obra “coloca reproducciones

⁷ Entrevista al “Señor Alfonso”, La Habana, Cuba, 23 de enero de 1997. “Señor Alfonso” es el nombre con el que me presentaron al babalao de Regla. Dado el carácter ceremonial de nuestra entrevista no me atreví a preguntar su nombre.

⁸ Ver García Márquez, Gabriel, Operación Carlota, <http://www.geocities.com/urrib2000/ArticCarlota.html>, (Operación Carlota fue el nombre en clave de la primera intervención cubana en la guerra de Angola. C.J.), visita 19.02.2014; O.A. Westad, *The Global Cold War. Third World Interventions and the marking of our time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 218-246.

⁹ Omar-Pascual Castillo, “Cronología ilustrada”, en *José Bedia. Obras*, pp. 213, 219.

¹⁰ Ver G.T Stride, C. Ifeka, *Peoples and Empires of West Africa In History 1000-1800*. Edinburgh: Nelson, 1997, pp. 103, 119.

¹¹ En la bibliografía anglosajona sobre la historia de África suele llamarse “Bakongo” al pueblo y al reino de la cuenca del río Congo, que en Cuba, sin embargo, se denomina “Kikongo”.

fotográficas en una línea horizontal larga que sitúa el trabajo de su Tata (padrino) en La Habana como parte de un continuo de prácticas religiosas y artísticas. Es una genealogía que se extiende hacia atrás en el tiempo, con imágenes de los mayores congos y sus medicinas en Angola”¹².

Si hay algo, sin embargo, que distingue a José Bedia como artista es su voluntad de renovar la tradición a la que libremente adhirió en un momento crucial de su vida. Esa voluntad le llevó en primer lugar a asociar de una manera muy original el arte contemporáneo con su sistema de creencias. En adelante sería un artista dispuesto a responder a las exigencias características del arte internacional, sin por ello renunciar al deseo de que su arte sea manifestación de esas creencias. Esta decisión implicaba una doble ruptura: ruptura con el escepticismo del arte contemporáneo internacional y ruptura con el carácter secreto de las actividades de la regla Palo Monte. La trayectoria artística de Bedia documenta la forma en la que ha gestionado esta doble ruptura, utilizando a favor de sus propósitos los recursos que ofrece el arte contemporáneo y las posibilidades abiertas por la apertura experimentada por la escena artística internacional a partir de los años 80 del siglo pasado. Sus obras son tan virtuosas y seductoras desde el punto de vista estrictamente visual que los mensajes que incluye en las mismas y que responden a sus creencias religiosas tienden a valorarse más por su evidente contribución a la calidad visual del conjunto de la composición que por su propio contenido. El collage y los bodegones cubistas, así como los poemas visuales del futurismo, han enseñado que la tipografía de las palabras vale por sí misma y no porque sea uno de los medios de expresión de una palabra y por derivación el vehículo de un significado o un sentido. En el caso de las obras de Bedia, sin embargo, los textos incluidos son con frecuencia afirmaciones o sentencias que por serlo tienen significado aunque este es tanto manifiesto como latente. Cuando leemos en una de ellas, por ejemplo, *Moana tiene bilongo*, captamos el significado literal: sujeto: *Moana*, verbo: *tiene*, objeto o complemento directo: *bilongo*. ¿Pero quién es *Moana*? y ¿qué es (el) *bilongo* que tiene? Y más aún: ¿qué significa que lo tenga? ¿Por qué es importante? ¿Por qué es relevante? Este enunciado, aparentemente tan simple, está encriptado: contiene un significado que resulta inaccesible los espectadores comunes y corrientes y que sin embargo por el contrario es comprensible para los iniciados, para aquellos que comparten o están al tanto del sistema de creencias articulada por los mitos, las prácticas rituales y los usos del lenguaje compartidos por los adeptos de la regla Palo Monte.

Y que por lo tanto están en capacidad de comprender lo que significa la escena representada en el cuadro, en la que una figura humana se ocupa en una de las esquinas de la habitación de un recipiente humeante, mientras desde una puerta se lanza sobre ella un fantasma, cuyo cuerpo incorpóreo está apenas delineado por un trazo blanco continuo. Completan la escena otra figura humana tendida en un catre y una mesa de comedor puesta. Hay sin embargo otra clase de afirmaciones que se limitan a señalar o indicar sin más, como por ejemplo: *Señor de*

¹² Power, p. 89.

los caminos, que se limita a informarnos que la figura que protagoniza la obra es eso: el señor de los caminos. O *Visión de la isla desde lejos*, que nos informa que Bedia ve o se representa a Cuba como una mujer o madre legendaria compuesta por una superposición de montañas rematadas por árboles y palmeras que se elevan al cielo. El lugar del sexo lo ocupan dibujos de edificios de varios pisos. *Premonición de la mañana que se aproxima* nos permite en cambio saber cuáles son para el artista los anuncios o las señales de un amanecer que para él resulta relevante.

El uso encriptado y el uso abierto del lenguaje escrito se alternan y mezclan a lo largo de la obra de Bedia, poniendo de manifiesto, entre otras cosas, que para él, como para las cosmogonías africanas, lo sagrado (encriptado) y lo profano (abierto) no están separados por una barrera infranqueable, como ya lo están en Occidente. O que lo estaban, hasta el momento histórico en que “el desencantamiento del mundo” – característico de las sociedades modernas occidentales según Max Weber¹³ – subvirtió esta oposición. En las cosmologías africanas, compartidas por las religiones afroamericanas, esta oposición actúa evidentemente, pero no impide que lo sagrado y lo profano se mezclen e intercambien características, de un modo equiparable a como lo hacen, para esas mismas cosmologías, los dioses, los hombres y los animales.

El desplazamiento de lo esotérico a lo exotérico, que supone la obra de Bedia con respecto a la tradición religiosa afroamericana en la que voluntariamente se ha inscrito, se comprende mejor cuando se contrasta su utilización del dibujo con el que hacen del mismo en el vudú y en los cultos ñáñigos, dos variantes de dicha tradición. La primera haitiana y la segunda cubana¹⁴.

La ceremonia vudú se celebra – explica Janheinz Jahn¹⁵ – en un “templo vudú, llamado *hounfort*” (...) que se diferencia, por fuera, de una casa de labranza solamente en su construcción en forma de granero, en su peristilo, cuyo techo está sostenido por columnas y sobre todo en la columna central [*poteau-mitan*] (...) a cuyo alrededor se desarrollan los ritos y por el que bajan los loas [los dioses, C] desde el cielo. (...) En torno al peristilo están instaladas capillas con altar; son los *badgi* (...) el *santa sanctorum* (...) la casa de “misterio”, de los loas. (...) El altar se llama *pé* (...) y delante de él “tiene lugar la libación, la ofrenda de bebida que, al principio de

¹³ Ver Max Weber, *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 7.

¹⁴ La mayoría de la población africana esclavizada y llevada al Caribe y las Antillas pertenecía a dos grandes troncos lingüísticos y culturales: el Yoruba y el Bantú. El primero asentado en los países de la cuenca del río Niger y el Golfo de Guinea y el segundo en la cuenca del río Congo. Ver Kevin Shillington, *History of Africa*. New York: Palgrave McMillan, 2006, pp. 51, 64; John Iliffe, *Africans. The History of a Continent*. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 116, 120. El teólogo católico ruandés Alexis Kagame argumentó que las distintas ramificaciones del tronco lingüístico Bantú compartían la misma ontología (Ver Alexis Kagame, *La Philosophie Bantú-Rwanda de l’Étre*. Brussels: Collection des Mémoires de l’Academie Royale des Sciences d’Outre- Mer, 1954, pp. 9, 16. La Regla Palo Monte Mayombé tiene raíces Bantú. Janheinz Jahn (Janheinz Jahn, *Muntu: las culturas de la Negritud*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970, p. 84) afirma que el vudú, la santería y el ñáñigismo – en cuyo origen predominan las etnias del tronco Yoruba – comparten dicha ontología.

¹⁵ Jahn, p. 40.

la ceremonia, se hace al loa que ocupe el centro de la festividad. (...) Durante este tiempo un *houngan* ha pintado en el suelo, con ceniza negra o harina blanca un gran *vèvè* que llega desde la puerta hasta el poteau-mitan: una obra de arte heráldica. Cada loa tiene su *vèvè*, su escudo; por tanto, pueden entremezclarse diferentes símbolos de este tipo, con círculos, triángulos y motivos en zigzag que recuerdan a los de nuestra masonería. Se dibujan también trazos o símbolos de *vèvè*, una composición figurativa simétrica que podría designarse como el programa, el bosquejo artístico de la ceremonia. A lo largo de toda la fiesta se van haciendo ofrendas de bebida en distintos puntos del *vèvè* y pueden consistir igualmente en agua, ron, sirope o café, tanto en grano como molido. Así a cualquiera que llegue le basta con mirar al *vèvè* para saber en qué punto está la ceremonia y cuánto queda todavía”¹⁶.

La ceremonia santera, descrita por Jahn, es una celebración abierta y flexible en la que el loa preside y el asunto o el argumento de la misma son elegidos por el oficiante principal en función de demandas, las necesidades o los problemas actuales de la comunidad de los creyentes. Y los participantes son “encabalgados” por loas, que en ese encabalgamiento se apoderan del cuerpo y la voluntad del participante. La ceremonia *ñáñiga* descrita por este mismo autor es, en cambio, más codificada y estricta, porque los *ñáñigos* integran una sociedad secreta o, si se quiere, una sociedad mística, que tiene la “función social de establecer el vínculo entre los vivos y los muertos”. Y porque los *ñáñigos* mantienen un culto especial a la muerte que ciertamente determina su carácter teatral: “Durante su fiesta religiosa nadie es “cabalgado”, y Ortiz describe el culto en su templo, *fambá*, como un drama”¹⁷.

La negación por Fernando Ortiz del encabalgamiento en este caso no es del todo exacta porque entre los participantes en una ceremonia luctuosa *ñáñiga* quien no es encabalgado es exclusivamente “el danzante elegido por el *alagba* para que lleve la máscara que el oráculo de *Ifá* mandó a hacer al hombre que, en dicha ceremonia, debe rendir tributo a sus antepasados”. Durante la danza, el antepasado toma posesión de ese danzante y habla a sus parientes a través del médium de este. “La diferencia es clara: un creyente que baile a un orisha se convierte en un orisha (...), mientras que el danzante de máscara no se convierte en el difunto, sino que, permaneciendo él mismo, le “presta voz y gesto”. El danzante no es el otro; sólo lo representa. Es actor”¹⁸. El hecho de que para los *ñáñigos* la muerte como tal se represente como una potencia superior e inaccesible, que no encabalgá a nadie y que solo se manifiesta en el culto con el rugido o los gruñidos de un leopardo o con una voz tronante e indescifrable determina en última instancia que el danzante elegido no se metamorfosée en el difunto sino que se limite a enmascararse para interpretarlo. La muerte, así considerada, actúa como el principio o el reaseguramiento de una identidad personal estricta o, si se

¹⁶ *Ibid.*, pp. 40-42.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

prefiere, como condición de posibilidad inexcusable de una *personalidad*. La de quien lleva una máscara e interpreta un papel, que puede ser llevado e interpretado por otro.

En la ceremonia ñañiga de iniciación, el trazo y los dibujos resultantes adquieren tal importancia que a la iniciación misma se la llama “rayamiento”. Para empezar, y tal y como relata Jahn: “el templo y todo lo que se encuentra en él es adornado con signos sagrados. Paredes, suelos, puerta y altar, hombres y todos los objetos sagrados: tambores, calabazas, varas, las marmitas para el humo sagrado, las jofainas para el agua sagrada... todo recibe sus rayas y signos mágicos de tiza amarilla; sólo durante los entierros se utiliza tiza blanca”¹⁹. Y esto es solo el comienzo porque en la ceremonia misma – que se divide en Prólogo; Primer acto: la consagración; Segundo acto: la ofrenda; Entreacto; Tercer acto: la procesión; Acto cuarto: la cena; Acto quinto: final – uno de los personajes capitales es *Empegó*, el “escriba”. “Su intervención en el primer acto – continúa Jahn – consiste en pintar con tiza amarilla al macho cabrío que será sacrificado en el curso de la ceremonia”²⁰. “En el segundo acto, que transcurre en la plaza situada delante del templo, en la que hay un árbol sobre la que el “escriba” comienza su obra, adorna el árbol con figuras en forma de escudos con tiza amarilla; con la misma tiza pinta en el suelo a pie del árbol dibujos complicados y signos del tipo de los del vèvè. Estos signos representan el lugar sagrado, que está en las márgenes de aquel legendario río de África donde en otro tiempo la comunidad celebró sus ceremonias de ofrenda. (...) Los dibujos del suelo no representan solo el lugar, sino el desarrollo de toda la acción; son la “signatura” del programa, llamada *anafó ruána* y corresponden a los dibujos mágicos del *Efik* en África.

El candidato a la iniciación comparece entonces con los brazos, las piernas y el torso desnudo y el “escriba” le dibuja mágicos signos amarillos en la frente, en los pómulos, en la nuca, en el pecho, en la espalda, en brazos y manos, tobillos y pies”²¹. En el cuarto acto es una cena en la que el plato principal es el macho cabrío sacrificado en el segundo acto y que evoca ese festín en el que – según Freud²² – los hijos se comen el cuerpo del *Ur Vater*, del padre primordial²³. Entonces sale del templo el “escriba” y “pinta debajo del algodonero nuevos dibujos amarillos” y “viene el “hechicero” y cubre los dibujos con un polvo de gran fuerza mágica”²⁴. Así concluye la tarea del “escriba” en la ceremonia de iniciación ñañiga.

¹⁹ *Ibid*, p. 82.

²⁰ Jahn, p. 84.

²¹ *Ibid.*, p 85.

²² Ver Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, *Obras Completas*, vol I, Buenos Aires, Madrid: Editorial Amorrortu, 1982, pp. 11-12.

²³ Jahn, p. 90.

²⁴ La tesis de Freud tiene un antecedente en la “teoría clásica de la comunión (de William Robertson- Smith 1845-1898)” que “suponía que las personas se consideraban con vínculos de con-

Es evidente que el dibujo cumple en la obra de Bedia un papel crucial tanto en sus cuadros y dibujos como en sus instalaciones. En todas estas obras las líneas son el recurso clave para definir la composición y delimitar los argumentos o temas, al punto que, a pesar de la innegable importancia del color en la gran mayoría de ellas, podría decirse que Bedia es ante todo un dibujante excepcional, que impone la singularidad de sus trazos tanto en los cuadros y en los dibujos como en las mismas instalaciones. Pero aun contando con la importancia que conceden al dibujo tanto los rituales afroamericanos como las obras de Bedia, no cabe identificar sin más a estas con aquellos. Las instalaciones de Bedía podrían compararse, como lo ha hecho Omar-Pascual Castillo²⁵, con los altares que en el vudú, en la santería y entre los ñáñigos están dedicados a los distintos dioses, sean loas u orishas. Con la diferencia de que en la mayoría de los realizados por el artista cubano la figura humana tienen una misma representación esquemática y estereotí-

sanguinidad con la divinidad o el animal. Los dioses eran los antepasados de las tribus; el animal sacrificial era el animal tótem del clan, igualmente un antepasado del que descendían los miembros de la tribu; en la figura del animal se apropiaban de la fuerza de la divinidad (...) Si en el sacrificio como oblación el yo se entrega a un poder superior, en la “communio” de la inmolación las otras personas (eventualmente también los dioses y animales) pasan a hacer parte del yo, y al compartir lo ofrecido, desaparece el conflicto latente; todos son “uno” en la comunión festiva del sacrificio”. Gerd Theissen, *La religión del cristianismo primitivo*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, p. 188.

²⁵ El papel crucial cumplido por los espacios del arte en la determinación de lo que es arte fue subrayado tempranamente por Brian O’Doherty en tres artículos publicados en 1976 en la revista *Artforum*, agrupados luego en un libro bajo el título común de *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. En ellos afirmó que las galerías del arte sometidas al paradigma del White Cube se construyen con reglas tan rigurosas como las que regían la “construcción de las iglesias en la Edad Media”, dando como resultado un espacio de ventanas clausuradas, muros pintados de blanco, cielos rasos convertido en una fuente luz y suelos cubiertos con espesas moquetas que amortigua el ruido de los pasos. “En este contexto un cenicero de pie deviene un objeto sagrado” y “la mancha de un incendio en un museo de arte moderno no es tanto la mancha de un incendio sino un enigma estético”. De allí que “la dimensión sacramental de este espacio” devele claramente una de las “grandes leyes proyectivas de la modernidad: a medida que la modernidad se impone, el contexto deviene el contenido”. (Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica San Francisco: The Lapis Presse, 1986, pp. 13-14 (Traducción del autor) Al igual que el rito ocupa el lugar de la fe y con frecuencia es su efectivo fundamento.

La situación actual ha cambiado significativamente. Y no porque haya remitido el paradigma del White Cube sino porque ahora coexiste con un inesperado renacimiento de la *Wunderkammera* o gabinete de las maravillas dieciochesco, que es actualmente el paradigma dominante en las bienales internacionales de arte. En estas últimas no rige el ascetismo formal ni el imperioso silencio del White Cube sino, por el contrario, la aglomeración, el exceso, la disolución de los límites entre las distintas artes, la dispersión de los espacios expositivos y el ruido visual que subrayan con la fuerza de la evidencia que el espectador convocado ya no es el individuo que se aísla y ensimisma en la contemplación extática y estética de la obra de arte sino la multitud de aficionados al arte que en un flujo sin fin invade literalmente los heterogéneos espacios expositivos agrupados o puesto en conexión por la bienal. La contemplación es sustituida o subyugada por la atención distraída, interrumpida aleatoriamente por la sorpresa causada por lo chocante o inesperado de una obra. Y la función sacramental del espacio es sobredeterminada por el efecto de prestigio producido por el logo o la marca de la bienal. (Ver Carlos Jiménez, “Bienalización: del lector ilustrado al internauta” en *Bienales de arte. Referentes teóricos*. Toluca: Editorial UAEMex, 2013, pp. 43, 55.).

pada que está aparentemente desprovista de los símbolos y los emblemas que individualizan a los orishas en las representaciones que hacen de los mismos dichas religiones. O estos han sido reducidos y/o esquematizados hasta extremos inusuales. También faltan en la obra de Bedia las ofrendas o estas han sufrido un proceso de enrarecimiento semejante al sufrido por los símbolos y los emblemas. No descarto, sin embargo, que esta <<taquigrafía>> de estos sistemas semánticos resulte comprensible para los iniciados en la regla Palo Monte Mayombé.

En cambio es más difícil equiparar las obras de Bedia a los vèvè o a los dibujos rituales de los ñáñigos que, como hemos visto, programan detalladamente las ceremonias o los ritos que van a realizarse o cumplen funciones de identificación, purificación o exorcismo, que en ningún caso tienen cabida en una sala de exposiciones de arte contemporáneo. Los altares por el contrario, al formar en general parte de la arquitectura de un lugar de culto, establecen una relación más promiscua y menos codificada con los usuarios de la misma y por lo tanto admiten con menos resistencia su transformación en objetos de contemplación desinteresada en los escenarios del arte. Por esta razón propongo que muchas de las piezas bidimensionales de Bedia sean calificadas, desde el punto de vista de la religiosidad afroamericana, de paráboles visuales que, como las paráboles evangélicas, transmiten un mensaje edificante o moralizante o, si se quiere, una enseñanza de vida, una lección útil para enfrentar conflictos o problemas que cotidianamente nos afectan. A condición eso sí de dominar o acaso intuir el sistema semántico utilizado por Bedia para enunciarlas.

Otra razón importante para considerar la obra de Bedia heterodoxa o excéntrica con respecto a la religiosidad afroamericana es el lugar donde se despliega. Ninguna de sus obras ha sido pensada para formar parte de un templo o algún otro lugar de culto sino en un espacio expositivo que moldea o cuanto menos condiciona seriamente lo que incorpora y expone²⁶. Y aunque es cierto que Bedia expuso tempranamente en exhibiciones colectivas en Cuba y en individuales en Madrid y México DF, la exposición que resultó decisiva para el despegue internacional de su carrera artística fue su participación en la legendaria muestra *Les magiciens de la terre*, celebrada en París en 1989. La importancia histórica de esta mega exposición consiste en que fue la primera tentativa seria de hacer saltar los límites del mundo del arte internacional

²⁶ Estos altares son presencias “auráticas” para Omar-Pascual Castillo, quien añade que “En sus instalaciones, Bedia regresa a las parodias y simulaciones que hay en su flirteo con todo aquello que el espectador conoce. Explota la perspectiva (utilizando lo que muchos han denominado perspectiva asiática o china) y la dirige hacia el exterior que está interponiéndose: expansivo, explosivo e interactivo, lleno de lo sensorial y lo simbólico. Se trata de un simbolismo que sin lugar a dudas incluye lo que el artista llamaría técnica sospechosa para la alfabetización del vocabulario kikongo que se usa en Cuba. Viene a ser como una pequeña venganza contra la ignorancia de éste por parte de los occidentales (...) Al mismo tiempo incorpora de buen grado versos de canciones populares, eslóganes de graffiti urbano, o cualquier otro elemento significativo de la cultura popular que pueda ayudarle a presentar estas obras como enfáticas contingencias espirituales”. Omar-Pascual Castillo, “Estremecimientos: confesiones dicotómicas sobre José Bedia” en *Estremecimientos. Catálogo de exposición*, Badajoz: Meiac, 2002, p.13.

hasta entonces existente, que era “internacional” sólo porque incorporaba a los países pertenecientes al ámbito euroamericano. O euronorteamericano, si somos punitivos. Un mundo – heredero de la preeminencia del París que fue calificado de “capital del siglo xix” por Walter Benjamin – y que irrumpió después de la II Guerra Mundial de la mano de la elevación de los Estados Unidos de América al rango de primera potencia económica, política y militar del planeta. Nueva York desplaza entonces a París como epicentro de una escena internacional expandida ahora hasta la América del Norte y el arte que genera o reconoce como su homólogo adquiere el rango de canon. *Les magiciens de la terre* representó un desafío abierto a la hegemonía neoyorquina centrado en la crítica de la exposición “*Primitivism* in 20th Century. *Affinity of the Tribal and the Modern Art*”, celebrada en 1984 – 5 en el MoMA de Nueva York y curada por William Rubin. El notable especialista en culturas griega y egipcia Thomas McEvilley publicó entonces en la revista *Art Forum* – de la que era uno de los editores – una serie de críticas demoledoras de la misma, agrupadas bajo el título de *Doctor, Lawyer, Indian Chief*, en las que argumentó consistentemente que el propósito en definitiva de esta exposición excepcional que reunía 200 obras maestras del arte moderno junto con 100 “objetos tribales” no era otro que el de “revalidar el canon estético modernista, sugiriendo que su libertad, inocencia, universalidad y valor objetivo eran probados por su “afinidad” con lo “primitivo”²⁷.

Jean Hubert Martin, el curador de *Les magicien de la terre*, quiso ofrecer una alternativa radical a la muestra neoyorquina sustituyendo el concepto de “arte moderno” e inclusive de “arte” por los conceptos de “magia” y de “magos” en los que el arte como tal se disuelve como un componente más en unas prácticas milenarias que producían efectos que la misma modernidad que los califica de milagrosos o sobrenaturales ha podido duplicar o simular utilizando estratagemas y trucos que, aunque secretos, pueden ser explicados en términos racionales. Sea o no plausible esta fusión del arte y la magia lo cierto es que le sirvió a Martin de argumento para justificar la reunión en un plano de igualdad – al menos teórico – a los artistas contemporáneos euroamericanos con los del Tercer Mundo. Y no sólo con los artistas de América Latina – que por entonces ya tenían tras de sí décadas de práctica profesional de un arte homologable con el arte moderno euroamericano – sino con aquellos, como los del África subsahariana, que todavía podían ser (des)calificados como artesanos. Esta perspectiva y estas decisiones curatoriales no solo cuestionaron de hecho el concepto y la historia del arte moderno comúnmente aceptadas en Occidente sino que abrieron las puertas al multiculturalismo que pronto se convirtió en uno de los rasgos distintivos de la escena artística posmoderna. Porque reconocer como artística la producción simbólica de culturas distintas de la occidental implicaba reconocer de hecho la valía de esas culturas, que ya podían dejar de ser descalificadas por “primitivas” o “atrasadas” y por atrasadas correspondientes a etapas históricas que Occidente había dejado atrás desde

²⁷ Thomas McEvilley, “*Doctor, Lawyer, Indian Chief*” en *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Jack Flam and Miriam Deutch (eds.), Oakland: University of California, 2003, p. 341.

tiempos inmemoriales. No es de sorprender entonces que Bedia fuera elegido para participar en *Les magiciens de la terre*, con la instalación *Vive en la línea*. Martin probablemente sabía que su decisión de incluir a Bedia en la misma implicaba un reconocimiento de la cultura afroamericana que la inspiró y la inspira de manera tan decisiva. Como también podría suponer que – gracias a la acción de artistas como Bedia – dicha cultura demostraba su capacidad de renovarse y adaptarse a las nuevas condiciones históricas sin por ello abjurar de su pasado o romper abruptamente sus vínculos con él. Pero lo que Martin quizás no sabía es que Bedia ya había esbozado y estaba intentado llevar a la práctica mediante su obra su propio proyecto de multiculturalismo– si así puede calificarse – y que en cualquier caso se distingue claramente del multiculturalismo característico de la globalización²⁸.

Un multiculturalismo marcado por el concepto de “transculturación” acuñado por Fernando Ortiz²⁹ del cual Bedia se apropió y que ha orientado el duradero camino de acercamiento, exploración y conocimiento de las vidas y culturas de los indios americanos transitado desde hace décadas por el artista cubano³⁰. Un camino determinado por el hecho fundamental de que él ni se siente conforme con la sociedad actualmente dominante que, en un gesto en apariencia magnánimo, abrió las puertas de los escenarios donde despliega sus privilegios culturales a los excluidos o marginados, ni tampoco se cree un observador objetivo, distante y en definitiva ajeno al objeto de su observación³¹. No. Él, por el contrario, es un observador concernido, participante, radicalmente implicado en lo que observa porque siente que los pueblos amerindios aunque distintos del suyo también son suyos. Que su destino es su mismo destino y que de ellos puede aprender tanto como ha aprendido del maestro y tutor que lo inició en la Regla Palo Monte Mayombé. Más aún: que gracias a su propia cultura afrocubana puede captar esas lecciones mejor, de una manera más radicalmente simpática de lo que pueden hacerlo los antropólogos y etnólogos cuyas obras por lo demás abundan en su biblioteca, aunque sin que él se rinda definitivamente a sus paradigmas teóricos.

²⁸ Ver C. James Trotman, *Multiculturalism: roofs and realities*, Blomington: Indiana University, 2002, p. 9.

²⁹ Ver Fernando Ortiz, *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973, p. 7.

³⁰ Sobre el sostenido y fecundo interés de Bedia en los procesos de transculturación dados entre los afros y los pueblos originarios en el ámbito ampliado del Caribe, Kevin Power escribe: “Para su deleite y satisfacción, Bedia encuentra pruebas de la presencia india y de la mezcla cultural por todo el Caribe. La compleja historia cultural de la zona está llena de intercambios productivos: los espíritus caboclo que unen sus fuerzas a las deidades afrobrasileñas en el candomblé; los altares espirituistas en Puerto Rico; las figuras que protegen a sus practicantes en Cuba y Miami; los indios negros de Nueva Orleans y sus iglesias espirituales, donde se venera al Halcón Negro”, Power, p 102.

³¹ “Bedia es una especie de antropólogo heterodoxo que busca y encuentra las resonancias culturales de todo el mundo, y que no entiende el conocimiento sino como participación”, Cuauhtémoc Medina, “Brevísima relación de destrucción de las Indias”, en *Estremecimientos*, catálogo de exposición. Badajoz: Meiac, 2002, p 185.

Esta simpatía, esta afinidad electiva, si se quiere, no carecen sin embargo de fundamento porque, desde un punto de vista antropológico, la mayoría de los pueblos africanos expliados por los esclavistas europeos eran tribales o eran una coalición duradera de tribus, al igual que los pueblos amerindios expulsados de sus países o directamente exterminados por colonizadores igualmente europeos. Esta afinidad de base, por decirlo así, se prolonga en el ámbito de las concepciones del mundo y del tiempo y en la vida religiosa que, aunque muy distintas entre sí, comparten aspectos cruciales que se captan mejor si se dejan de lado o se ponen entre paréntesis los discursos ilustrados o positivistas que han despachado la extraordinaria variedad cultural de estos pueblos “primitivos” con los calificativos de fetichistas o animistas. Entre dichos rasgos comunes destaca la *sacralización* del cosmos, al que consideran una compleja totalidad viviente en la que los dioses, los hombres vivos y muertos y los animales están entrelazados al punto de que los unos pueden metamorfosearse en los otros. En segundo lugar, la concepción cíclica del tiempo que, como la vida, nace, muere y renace periódicamente. Y en tercer lugar, el papel crucial que cumplen en la organización social los mitos, los ritos y las ceremonias, que nunca se conciben como simples motivos o medios de entretenimiento y diversión sino como discursos y prácticas indispensables para el funcionamiento efectivo de la vida en común³².

El inicio de la atracción que ejercen los pueblos indios sobre Bedia puede fecharse en 1976 cuando – según Omar-Pascual Castillo – él “comienza a trabajar en la serie *Crónicas americanas*, en la que utiliza ilustraciones fotográficas de libros y artículos de revistas y periódicos sobre las culturas indígenas de América para reconstruir una crónica antropológica de carácter documental. Realiza innumerables variaciones sobre el tema y a partir de dibujos, collages y pinturas”³³. De esta serie Bedia hará tres versiones. Pero el interés por los pueblos indios experimenta un verdadero salto cuando en 1985, en el curso de su primer viaje a los Estados Unidos de América, “visita la reserva amerindia de Rosebud en la nación Lakota del Sur. Junto con Rodríguez Brey conoce al chamán Leonard Crow Dog, quién le instruye en los saberes ancestrales, el empleo de la pipa ritual los cánticos y oraciones sagradas, y en los usos del tipi como *sweat lodge*”. En 1986 realiza un viaje a México y “mantiene una serie de encuentros con los indios yaquis y los seris del norte de México”³⁴. A estos viajes seguirán otros igualmente enriquecedores y formativos entre los que se cuenta el que realiza a los huicholes, quienes lo inician en los ritos asociados al consumo del peyote. Estas experiencias le permiten, entre otras muchas cosas, conocer de primera mano la diferencia efectiva existente entre el encabalgamiento de la tradición afrocubana y los estados extáticos y visionarios producidos por el consumo ritual

³² Ver *Handbook of North American Indians, vol 13*, Raymond DeMallie and William Sturtevant (ed.). Washington, D.C.: Smithsonian Institute, 1978, pp. 71, 116. Bruce E. Johansen, *The Native Peoples of North America*, New Brunswick: Rutgers University, 2006; Iliffe, pp. 47, 116.

³³ Castillo, p. 213.

³⁴ *Ibid.*, p. 214.

de sustancias psicotrópicas, característico del chamanismo, compartido por la mayoría de los pueblos originarios de América. O inducidos por rituales de una exigencia física extrema como la Danza del sol de los lakotas³⁵. La obra de plena madurez de Bedia reúne armoniosamente los resultados de su apropiación creativa de las culturas amerindias con los motivos, los emblemas y los símbolos de su propia cultura. Kevin Power ha descrito así ésta feliz síntesis: “Tres símbolos que provienen directamente de sus creencias afrocubanas forman el núcleo de la imaginería de Bedia: la escalera, como el símbolo (mito) de la creación; la rama yaya o vara en forma de gancho, conocida también como *lungowa*, que representa una herramienta empleada por los espíritus para abrirse camino a través de los arbustos, y, en especial, la imagen de los pájaros, que encarnan simbólicamente el viaje al cielo, un vuelo mágico hacia otro mundo. (...) El mito palero de la creación alude a un tiempo primordial, cuando los seres humanos podían ascender al cielo subiendo por una escalera o volando como los pájaros. (...) Los perros y los caballos simbolizan el estadio de posesión del culto palero, así como los venados, los bueyes y, especialmente, el buey suelto (...) que representa una de las subdivisiones de la regla Palo Monte. Los nahuales (almas encarnadas en animales), creencia de origen náhuatl, también encuentran un lugar en su imaginería. En *Duelo* (1993) vemos un escorpión y una araña con cabezas humanas. En *Convivencia* (1993) y *Dobles* (1994) también podemos encontrar animales con las cuatro cabezas del cosmograma congo y amerindio, junto con la serie de los nahuales. La culebra denota la presencia de los Mensajeros de la Tierra Madre, mientras la serpiente con el estomago lleno de cráneos encarna a los espíritus ancestrales que hablan a través de ella en el nombre de la tierra”³⁶.

Por su parte, Orlando Hernández ha dado cuenta en los siguientes términos de la perplejidad causada por el audaz desbordamiento de fronteras culturales realizado por Bedia: “¿No resulta aterrador saber que, en momento de su ejecución, una sencilla cruz griega (+) trazada por Bedia conserve todos y cada uno de sus significados culturales: el *Yowa* congo que representa el cosmos, el *Quincunce* de Quetzalcoatl, los puntos cardinales que veneran los indios lakotas, el madero del suplicio cristiano, la Muerte, el trazo fundamental de la firma que identifica al *nkisi sarabanda* y a la *silla* o encrucijada (cuatro caminos, cuatro vientos) del culto Palo Monte entre otros? ¿No afecta nuestra lectura del color amarillo en la obra de Bedia saber que, además, de luz solar, puede representar la hierba seca de las praderas norteamericanas, el desierto o el “ropaje de oro” de los desollados aztecas, todo a un tiempo? ¿O que en el carácter de su factura espontánea e irregular intervengan paralelamente recursos manuales provenientes de

³⁵ Ver Omer C. Stewart, *Peyote Religion: A History*, Norman: University of Oklahoma Press, 1987; Josep Maria Ferigle, “El peyote y la ayahuasca en las nuevas religiones místicas americanas” en *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica*, Angel Espina (ed.). Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, 1998, pp. 325-347; Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: F.C.E., 1976, p. 5.

³⁶ Power, p. 127.

la pintura sobre el cuerpo de una tribu amazónica y procedimientos propios de la decoración de un tipi kiowa-apache”³⁷.

Añado que a estos últimos Bedia debe tanto el formato semicircular de muchas de sus telas pintadas como la línea tan característica de sus formidables dibujos.

Gracias a la suma de estas apropiaciones, relecturas y entrecruzamientos, el arte de este extraordinario artista cubano es hoy un notable compendio simbólico y una potente síntesis visual de las culturas afro e indias de las Américas que, además, y por su propia naturaleza, tiene la vocación de convertirse en esperanto o, mejor, en una *lingua franca* visual compartida por las comunidades, tribus y pueblos que todavía hoy siguen siendo excluidos y marginados. Lenguaje construido desde la experiencia vital del subalterno y no desde la del dominante, tal y como lo subrayan con fuerza dos de las instalaciones más abiertamente políticas de Bedia. La primera se titula *La comisión india y la comisión africana contra el mundo material*, y fue expuesta en la Bienal de Sao Paulo en 1987. En el ángulo de una gran sala de exposiciones se contraponían dos figuras, una afro y otra india, y entre ellas se alzaba una mano de gigante que se enfrentaba a una multitud de coches dibujados en el suelo con tiza que circulaban por una autopista dirigiéndose al punto de fuga según una perspectiva muy forzada. Las figuras y la mano estaban acompañadas de distintos símbolos característicos de estos dos grandes troncos o vertientes culturales de la América subalterna que, de tantos modos y a través de tantas formas de resistencia, está demostrando actualmente que no quiere seguir siéndolo. La instalación escenificaba sin ambages el contraste entre una civilización a la vez positivista y pragmática que ha hecho del automóvil uno de las manifestaciones más desafiantes de su poderío y la riqueza simbólica y vital propia de las culturas afro e indoamericanas, encarnadas en las dos figuras que velaban esta gran pieza.

La otra instalación relevante en este sentido se llamó irónicamente *Viva el quinto centenario* y se realizó en España y México en 1992, con ocasión de ese quinto centenario que los europeos celebran como el “descubrimiento de América” y los africanos y los pueblos originarios de las Américas recuerdan como el inicio de un proceso a gran escala de expolio, destrucción y esclavitud, cuyas secuelas aún padecen³⁸. Su estructura espacial evocaba la de un aula escolar debido a su hilera de pupitres encabezada por un pizarrón cubierto de arriba abajo por la frase escrita con tiza y caligrafía Palmer “Viva el quinto centenario”. Repetición que condensaba en una imagen fulgurante, alterada solo por una interjección en náhuatl, tanto el método como el propósito de la educación colonialista. Este ominoso dispositivo pedagógico era saboteado por el tronco de un árbol abatido puesto sobre los pupitres, alegoría de la naturaleza abatida por la explotación capitalista de la misma, en tanto que las yerbas medicinales que asomaban

³⁷ Orlando Hernández, “Introducción a una cosmografía” en *José Bedia Obras*, pp. 17,18.

³⁸ Ver Russel Thornton, *American Indian holocaust and survival: a population history since 1492*. Norman: University of Oklahoma Press, 1990, pp. 9, 17.

de los pupitres eran la alegoría no solo de la inagotable capacidad de renovación de esa misma naturaleza como del poder curativo de los saberes tradicionales conservados por los pueblos originarios, a despecho de todos los esfuerzos de la industria farmacéutica contemporánea por devaluarlos o expropiarlos.

Bedia no se empantana ni se autocomplace sin embargo en la denuncia y menos en la queja. Él es, por el contrario, un artista afirmativo, performativo y en definitiva guerrero, que por serlo no ha dudado en reivindicar a la figura del bandido aureolado por el beneplácito y el fervor popular. Lo hizo con gran decisión en la serie *Santos y bandidos*, formada por quince piezas, exhibida en la galería Nader Fine Art, en Santo Domingo en 2003. La protagoniza la figura del bandolero dominicano Papá Liborio de principios del siglo XX. “Los milagros, curas y predicciones mágicas que se le han atribuido se convirtieron en la esencia de las creencias y las prácticas de la Iglesia Popular Liborista, una secta cristiana con fuertes inclinaciones apocalípticas”³⁹, informa Kevin Power. Esta exaltación del forajido al rango de héroe e inclusive de santo por las masas populares no es fenómeno antropológico exclusivo de la cuenca del Caribe y responde al hecho de que con la concesión de tales investiduras los pueblos celebran a quien tiene la audacia y el coraje suficientes para desafiar el imperio de la ley y a sus más odiados agentes en un estado o en una situación que es realmente injusta. El bandido será un rebelde y no un revolucionario, como argumenta Eric Hobsbawm⁴⁰, pero no por eso deja de ser menos estimado por un pueblo al que ninguna revolución ha liberado. O al que la revolución, cuando ha ocurrido, ha decepcionado o defraudado seriamente. Omar-Pascual Castillo, en un ensayo dedicado a Bedia, trae a cuenta el caso de Quintín Banderas, un combatiente negro cubano que tras la derrota en 1898 de los ejércitos españoles y la consiguiente ocupación americana de la isla, se alzó de nuevo en armas, inconforme con la capitulación del ejército mambí del que había formado parte⁴¹. “Él encabezó la Guerrita de Agosto, por la cual fue muerto brutalmente a machetazos por la Guardia Rural, pero esto no impidió que su espíritu fuera incluido en el panteón de los muertos ilustres, los grandes e inolvidables (muertos) de los cultos sincréticos”⁴².

³⁹ Power, p. 55.

⁴⁰ Ver Eric Hobsbawm, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas sociales en los siglos xix y xx*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 3.

⁴¹ Castillo, “Estremecimientos: confesiones...”, p. 55.

⁴² *Ibid.*, p. 56.

Concluyo formulando la hipótesis de que la obra Jose Bedia, justamente por su carácter de *summa teológica* y visual de las culturas afro e indoamericanas, puede contribuir significativamente a la irrupción y el despliegue de una comunidad cultural por primera vez continental de los pueblos y naciones subalternas de las Américas, aunque solo cuente con los recursos que ofrece el arte, que parecen escasos cuando se les compara con los impresionantes poderes formativos y persuasivos del sistema escolar y de los media. Bedia, no lo olvidemos, no es un predicador ni un misionero y ni siquiera un activista político en sentido estricto, sino un artista cuyo trabajo está pensado y realizado para la escena artística internacional. Escena cuya matriz y cuyo canon es un individualismo *tout court* – supuesto tanto en el artista como en el espectador – que han demostrado y siguen demostrando una notable capacidad para asimilar, reinterpretar e incorporar obras y proyectos que, en principio, tenían o tienen un carácter colectivo por religioso, social o político. El multiculturalismo, del que hablamos a propósito de la exposición *Les magiciens de la terre*, ha permitido la inclusión en la actual escena artística internacional de obras provenientes de culturas excluidas o simplemente distintas de la cultura occidental, pero sólo en la medida en la que esas culturas son reinterpretadas o reelaboradas en clave individual. Podría decirse – parafraseando el célebre aforismo de Marshall McLuhan, “el medio es el mensaje” – que en la escena artística internacional el individualismo es hoy el verdadero mensaje.

Pero aún contando con la capacidad de la escena artística de neutralizar e incluso anular la promesa de una nueva comunidad cultural e inclusive de una nueva religión⁴³, queda en pie sin embargo la posibilidad de que el poderío de las imágenes ofrecidas por los cuadros y las instalaciones de Bedia sea tal que rompa el conjuro individualista permitiendo que dichas

⁴³ Si la historia de los Bantú y los Yoruba puede equipararse con las debidas salvedades a la historia del judaísmo– cuyos reinos fueron destruidos una y otra vez y su pueblo deportado y/o esclavizado otras tantas veces por potencias extranjeras – la obra de Bedia puede leerse como correspondiente al momento paulista de dicha historia. Cuando, bajo la orientación de Pablo de Tarso, el cristianismo rompe con la espera indefinida del Mesías, dando por hecho que Jesús de Nazareth es el redentor tantas veces prometido, aunque su desempeño profético en vida no haya redundado en la esperada liberación del pueblo judío del yugo romano sino en una profunda reforma teológica y moral que permitirá la unión de los judíos con los gentiles y que en vez de realizar dicha liberación dará lugar a la forja traumática de una religión que habría de convertirse en la religión oficial del Imperio romano. Y por ende a una situación histórica en la que la independencia de Israel se aplaza sine die mientras el cristianismo, la más notable e influyente escisión de la fe judaica, coloniza culturalmente al Imperio que impide dicha independencia. La obra de Bedia rompe de hecho los límites fijados por la regla Palo Monte Mayombé cuando establece una relación simpática de comunicación e intercambio con el resto de las confesiones afroamericanas y con parte significativa de las amerindias, abriendo así las puertas a una nueva religión universalista. Que, otra vez como en el caso del cristianismo, no sería estrictamente una creación *ex novo* porque, en caso de realizarse, supondría la superación/conservación de rasgos cruciales de su origen palero.

imágenes sean adoptadas como símbolos, emblemas o incluso como señas de identidad por los colectivos de activistas y los movimientos sociales que, por fuera de las tradiciones y las experiencias históricas afrocubanas, luchan sin tregua contra el racismo. O buscan reescribir la historia de un continente como el americano que, de un extremo a otro, sigue excluyendo o menospreciando tanto a los pueblos originarios como a los fecundos e imprescindibles aportes afroamericanos. O que arteramente los reducen a meros tópicos turísticos cuya explotación es una estimable fuente de beneficios.

Y yendo todavía más lejos por el camino de las expectativas, no cabe descartar que hagan suya la obra de Bedia los ecologistas radicales y los nuevos movimientos indígenas de América Latina que coinciden en la sacralización de lo que para los primeros es Gaia y para los segundos la Pacha Mama. Y que por compartir esta actitud podrían descubrir en la reivindicación de la metamorfosis realizada por el artista cubano un corolario de dicha sacralización y específicamente de la sacralización de los animales a quienes, estos hijos no del Dios Padre omnipoente sino de una Madre Tierra secularmente agravada, consideran sus hermanos, sus semejantes. Aquellos en que cuya piel se ponen cuando defienden sus derechos o se oponen al maltrato al que cotidianamente son sometidos⁴⁴.

⁴⁴ Un ejemplo sobresaliente de la congruencia entre las exigencias del ecologismo radical y el pensamiento teológico-político de los nuevos movimientos indoamericanos lo ofrece la aprobación por el parlamento de Bolivia, el 8 de noviembre de 2010, de un ley que reconoce los derechos de la “Madre Tierra” y establece “las obligaciones y los deberes del Estado y la sociedad para garantizar sus derechos”. Para dicha ley, la “Madre Tierra es sagrada” desde “las cosmovisiones de las naciones y pueblos originarios” y adopta el carácter de “sujeto colectivo de interés público”, por lo que atribuye al gobierno boliviano, entre otras facultades, el derecho a “demandar el reconocimiento de la deuda ambiental” y a exigir que la sociedad garantice “las condiciones necesarias para que los diversos sistemas de vida de la Madre Tierra puedan absorber daños, adaptarse a las perturbaciones, y regenerarse”, advirtiendo que dichos sistemas “tienen límites en su capacidad de regenerarse”.

Humberto Galindo Palma

hgalindop@unal.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Humberto Galindo Palma, “César A. Ciociano (1899–1951): un músico italiano en Colombia”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 43-69.

RESUMEN

Este artículo explora la trayectoria de César A. Ciociano (1899–1951) músico italiano establecido en Colombia en 1939, siguiendo su itinerario en Europa y Latinoamérica como miembro de orquestas transatlánticas y su tránsito de la música académica a la popular en la primera mitad del siglo XX. Además, aborda por primera vez su producción musical y contextualiza su relación con la migración musical italiana en Colombia y su influencia en la internacionalización y desarrollo artístico del Conservatorio del Tolima en Ibagué.

PALABRAS CLAVE

Músicos italianos en Colombia, música popular latinoamericana, César A. Ciociano, Conservatorio del Tolima.

TITLE

César A. Ciociano (1899–1951): an Italian musician in Colombia.

ABSTRACT

This article explores the life and work of César A. Ciociano (1899–1951), an Italian musician established in Colombia in 1939, following his migration from Europe to Latin America as a member of transatlantic orchestras and his transit from academic to popular music in the first half of the twentieth century. His musical output is considered for the first time as well as his relationship with Italian musical migration in Colombia and its influence on the internationalization and artistic development of the Conservatory of Tolima, Ibagué.

KEY WORDS

Italian musicians in Colombia, Latin American popular music, César A. Ciociano, Tolima Conservatory.

Afilación institucional

Profesor asociado y coordinador de investigación, Conservatorio del Tolima.

Docente e investigador egresado de la Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia (2015). Autor de los libros *Memoria de Cantalicio Rojas González*, y *Mujeres protagonistas del Tolima*, resultado de sus investigaciones regionales. Fundador del Grupo Cantatierra dedicado a la difusión de la música popular del Tolima en Colombia, Estados Unidos y Europa. Además, se desempeña como editor de la revista *Música, Cultura y Pensamiento*, coordinador del grupo de investigación *Aulos* del Conservatorio del Tolima y director de las colecciones de instrumentos musicales “Alfonso Viña Calderón” de la Universidad de Ibagué y “Mundo Sonoro” de la fundación Cantatierra.

Recibido marzo de 2016

Aceptado mayo de 2016

César A. Ciociano (1899-1951): un músico italiano en Colombia

Humberto Galindo Palma

La migración de músicos italianos en Colombia durante la primera mitad del siglo XX tuvo repercusión en Ibagué con la institucionalización del Conservatorio del Tolima. César Augusto Ciociano fue uno de los pioneros, quien al lado del también italiano Alfredo Squarcetta, contribuyó a consolidar el proyecto artístico e internacional de dicha academia, fundada en 1906 por Alberto Castilla, dándole a esta ciudad el prestigio de “capital musical de Colombia”. Tras el hallazgo en 2013 de los archivos personales de Ciociano¹, se presentan en este artículo apartes del estudio sobre su vida y obra. Ha sido pertinente revelar desde fuentes primarias la trayectoria profesional de Ciociano, ante su olvido casi completo en la memoria local, y consecuentemente en los estudios musicales en Colombia. A través de su historia se revelan las prácticas, escenarios, repertorios y circulación de la música académica y popular entre los dos continentes, desde contextos como la música de entretenimiento, la industria editorial musical y la internacionalización del tango en el mundo, temas que sirven de marco para comprender el impacto de los mismos fenómenos en el contexto colombiano.

El estudio sobre la vida y obra de Ciociano se enmarca en el tópico de las migraciones de los músicos italianos por el mundo, y pretende contribuir a una profundización de la historia de la música en Colombia, aportando desde la periferia regional crónicas y fuentes que contribuyeron a procesos tan sensibles como la profesionalización y el afianzamiento de la cultura musical oc-

¹ El archivo fue conservado por su esposa, Fanny González de Ciociano (1931-2012) y Tras su fallecimiento, los familiares lo donaron al Conservatorio del Tolima (Ibagué, Colombia), donde se ha constituido un fondo documental musical (Fondo Cesar Alberto Ciociano, FCAC en adelante). Gracias a Carolina Gutiérrez Ciociano, nieta del compositor radicada en Barcelona, en enero de 2015 se hallaron documentos relativos a los primeros quince años de la vida del compositor, hasta este momento desconocida. Para documentar la historia del Conservatorio y de los italianos en Ibagué se consultaron los periódicos *La Opinión* (1924-1950), *El Comercio* (1942-1948), *El Derecho* (1934-1951) y *La Tribuna Gaitanista* (1951).

cidental en Latinoamérica. Una caja de recuerdos se transformaría en un archivo de fuentes de algo más de 1.200 folios de partituras, certificaciones, correspondencia y fotografías, enriquecido con los archivos testimoniales de sus familiares en Colombia y España, registrados entre 2013 y 2015. Consultas realizadas al Research Center for the History and Analysis of Recorded Music y la base de datos *Discography of Historic American Recordings* (DHAR) ayudaron a identificar los títulos de sus obras grabadas, de las cuales únicamente se logró recuperar un rollo de pianola localizado en Lima. La clasificación preliminar de 220 títulos hace parte actualmente del fondo patrimonial musical del Conservatorio del Tolima. La vida y obra de Ciociano transcurren entre las últimas décadas del siglo XIX e inicios de los años cincuenta, en un itinerario musical que interrelaciona a Londres, París, Génova, El Cairo, Santiago de Chile y Lima, y que le trajo como destino final a Ibagué, Colombia, donde permaneció los últimos doce años de su vida.

Tradición y formación musical de Ciociano en Europa

César Augusto Ciociano Mazzola fue hijo de una familia de inmigrantes italianos, nacido en Londres (Inglaterra) el 21 de julio de 1899. Su padre, Michelle Ciociano (1873–?), compositor napolitano, fue director de orquesta en el teatro londinense Royal Opera House durante el periodo en que el teatro recibió el nombre de Royal Italian Opera –actualmente el Covent Garden–. “Cielo Turchino”, una de las pocas composiciones conocidas de Michelle Ciociano, fue grabada por el famoso cantante Enrico Caruso. María Amalia del Vecchio (¿?-1950), madre de César Ciociano, fue profesora de canto y actuó como *prima donna* del Teatro de San Carlo en Nápoles, en La Fenice de Venecia y en la Scala de Milán. Por su parte, su hermano mayor Salvatore, fue violinista y compositor².

César Ciociano inició sus estudios de violonchelo en Lieja (Bélgica) y continuó en Francia con los profesores Andre Lemaire y Ferdinand Carubin. Extendió su formación teórica con León Duysens, pianista y compositor de Metz. Posteriormente ingresó al Conservatorio Nacional de París donde recibió diplomado en violonchelo, composición e instrumentación, bajo la tutoría de Maurice Perrin y el violonchelista francés Maurice Maréchal (1892-1964), famoso éste último por su participación en la Primera Guerra Mundial, donde junto a sus compañeros de trinchera inventó el “Poilu”, un violonchelo fabricado con cajas de municiones³. Maréchal sería uno de los más influyentes maestros de una generación de jóvenes violonchelistas de este conservatorio. Otros maestros vinculados a la formación inicial de Ciociano fueron Jules Loeb, Xavier Lereux y Philippe

² Sobre la migración de italianos a Inglaterra ver Elisabetta Girelli, *Beauty and the beast: italianness in British Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2009, p. 30. Una compilación relevante sobre el mismo tópico a nivel latinoamericano es la de Nils Grosch y Rolf Kailuweit (eds.), *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, Münster: Waxmann, 2015.

³ Este instrumento actualmente se conserva en el Musée de la musique, Cité de la musique, París, Francia.

Caubert. Tras una estancia en Basilea (Suiza), donde posiblemente tuvo contacto con Richard Strauss, Ciociano regresó en 1915 a Génova, acompañado de su madre y continuó su formación musical con Eugene D'Albert (1864-1932) y Ottorino Respighi (1879-1936). Se puede afirmar entonces que Ciociano vivió en un entorno musical de primera línea con compositores y maestros de reconocidos méritos, que explican su desempeño como instrumentista versátil y compositor abierto a las diversas influencias musicales que recibió en su carrera profesional⁴.



FIGURA 1. Retrato de César Augusto Ciociano. Tarjeta de extranjería, 1928, Perú. Ibagué, FCAC, carpeta 30, folder 9, fotografía Humberto Galindo.

⁴ Sobre León Duysens, se conserva en el archivo de Ciociano un cuaderno de música con su firma y comentario sobre una taranella. También se halló un registro en el Catálogo de Copyright, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, http://books.google.com.co/books?id=BhJhAAAAIA-AJ&pg=PA756&lpg=PA756&dq=duysens+leon+musician&source=bl&ots=Vi0xIMNQGK&sig=r3d5rdxAHZfXk6RXbDsEi4_9mhQ&hl=es&sa=X&ei=J-X9U9uol8yzogT2sYGQCw&ved=0CwQ6AEwAw#v=onepage&q=duysens%20leon%20musician&f=false, consultado 23 de julio de 2014. Sobre Maurice Maréchal ver en: 14-18 Mission Centenaire. Maurice Maréchal: a musician in the Great War, (sitio web) consultado 14 de diciembre de 2014, <http://centenaire.org/en/autour-de-la-grande-guerre/maurice-marechal-musician-great-war>).

Adriano Mazzoletti, Il Jazz in Italia: Dalle Origini alle Grandi Orchestre, Torino: EDT, 2004. Además del Rex, los buques Conte Grande, Augustus y Conte Savoia figuraban entre la flotilla más tarde llamada Navegazione Generale Italiana. Ver: Fundación Histamar, “Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sud América”, en Historia y Arqueología Marítima (sitio web), consultado 5 de septiembre de 2014, <http://www.histamar.com.ar/LineasPaxSA/83-Italia-II.htm>.

Ciociano y las orquestas transatlánticas italianas

Adriano Mazzoletti aporta los primeros datos sobre la carrera profesional de Ciociano como integrante de una de las orquestas de entretenimiento promovidas por Armando Di Piramo en Génova. En un reportaje realizado en 1960 a Potito Simone, se revela la constante búsqueda de nuevos horizontes profesionales y personales que acompañaría a Ciociano toda la vida, confiando su capacidad musical y cultura transnacional: “una tarde, mientras estábamos tocando, [...] Ciociano pidió permiso a Di Piramo para ausentarse [...] Más tarde nos enteramos de que aquella noche [...] se subió a un barco rumbo a Estados Unidos y nunca regresó”. Se trataba de la flotilla de buques de lujo de la “Italia Fltte Riumite” que cubría los itinerarios entre Italia, Estados Unidos y Sudamérica; el buque más grande y lujoso de su época fue el Rex, cuya primera operación, partiendo de Génova a través del Atlántico hasta Nueva York fue en 1932⁵. Allí se embarcó Ciociano haciendo parte de una de las orquestas que ofrecían a los turistas tres programas musicales diarios. La industria naval italiana, como puente económico y cultural entre América y Europa, resultó decisiva en los procesos migratorios de muchos músicos italianos de su tiempo, en especial de los genoveses, que se enganchaban por salarios mucho más altos que los que pagaban en hoteles y clubes nocturnos. Ciociano también hizo parte de la Orquesta del hotel Miramare, localizada en la zona turística italiana de Santa Margherita Ligure, y de acuerdo al testimonio de los músicos que le conocieron fue siempre un intérprete versátil: “fue un gran músico, que pasaba del violonchelo al violín con virtuosismo (sosteniéndolos sobre sus rodillas) y también tocaba el piano” (Figura 2)⁶.

Las notas de prensa y programas de mano conservados en el archivo personal de Ciociano ilustran los nombres de directores de estas orquestas, como Orestes Giacchino, Ovidio Bruno Cresci y Bottarelli, así como confirman las proyección de películas internacionales y celebraciones importantes en dichas naves, como por ejemplo la función especial que con motivo del aniversario de la entrada de Italia en la guerra⁷, se llevó a cabo un 24 de mayo de 1937 en la nave Conte Savoia. Entre 1920 y 1938, Ciociano alternó su carrera artística entre las Orquestas Transatlánticas y como chelista del Quinteto Clásico bajo la dirección de G. Sagaria, conjuntos en los que ya se interpretaban obras de su autoría, como *Canto d'amore* y *Charme du Brésil* (Figura 3).

⁵ Adriano Mazzoletti, *Il Jazz in Italia: Dalle Origini alle Grandi Orchestre*, Torino: EDT, 2004. Además del Rex, los buques Conte Grande, Augustus y Conte Savoia figuraban entre la flotilla más tarde llamada Navegazione Generale Italiana. Ver: Fundación Histamar, “Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sud América”, en Historia y Arqueología Marítima (sitio web), consultado 5 de septiembre de 2014, <http://www.histamar.com.ar/LineasPaxSA/83-Italia-II.htm>.

⁶ Mazzoletti, p. 93. Traducción del autor.

⁷ Dicho aniversario se refería a la invasión italiana a Etiopía (Abisinia) de 1936, considerado como el año XIV de la era fascista y el primero del Imperio. En el escenario mundial esta invasión hace parte de la cadena de eventos que desembocarían en la Segunda Guerra Mundial. Ver David T. Zabecki, (ed.). *World War II in Europe. An Encyclopedia*. New York: Rouledge, 2015, p.1476.



FIGURA 2. Orquesta del Hotel Miramare, Santa Margherita Ligure, [c.1934]. Entre ellos Henri Pagnini (saxofón), Sportell (Trompeta), Edgardo Scaranari (saxo tenor), Contatti (batería), César A. Ciociano (violín). C. Gutierrez C., archivo particular, Barcelona, fotografía C. Gutiérrez C.

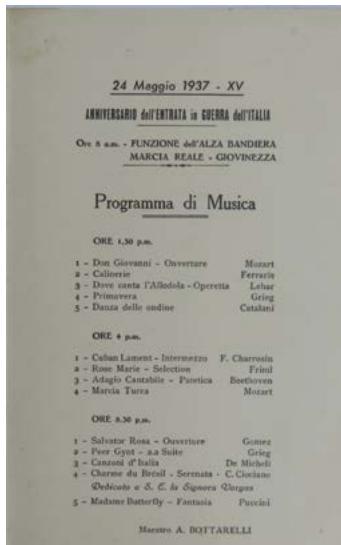
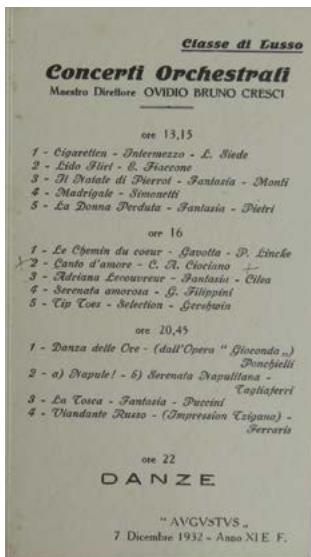


FIGURA 3. Programas de las Orquestas Transatlánticas Augustus y Conte Savoia. Ibagué, FCAC, carpeta 29, folder 5, fotografía H. Galindo.

Desde finales del siglo XIX, en las principales capitales del mundo ya circulaba una parte de la música clásica por fuera de los escenarios de concierto alternada con los nuevos géneros de baile nacidos en América. Esto como parte de las demandas de la industria del entretenimiento que dinamizaría la música en vivo en establecimientos públicos de la más diversa índole. Uno de los catálogos de repertorio de la editora Max Eschig & Cia.⁸ conservados por Ciociano presenta las nuevas colecciones de obras sinfónicas de Isaac Albéniz, Eugéne Cools y Rogelio Huguet & Tagell, arregladas especialmente para “Cinémas, Casinos, Brasseries, Music-Halls”, cuyas ediciones correspondían respectivamente a los conjuntos de “Grand Orchestre”, “Orchestre moyen”, “Petit Orchestre” y “Orchestre Brasserie”⁹.

Entre el material de estudio de Ciociano se hallaron transcripciones a mano de obras que reflejan todavía las influencias del romanticismo y el nacionalismo europeos de compositores como Gustave Charpentier, César Cui, George Goltermann, Zdenko Fibich y André Charles Lecocq, además de Beethoven, Schubert, Liszt y Chopin. La carrera de Ciociano como concertista de violonchelo y músico profesional confirma la transición entre la música académica y el surgimiento de nuevos cánones del jazz americano, en la que músicos como él sirvieron de puente entre Estados Unidos y Europa.

En la época del auge de la industria del espectáculo asociada a la internacionalización de obras musicales por medios impresos, Ciociano participaría plenamente como un compositor de música popular bajo los frenéticos ritmos del charleston y el fox-trot. La Soffratti's Jazz Band a la que perteneció Ciociano, ilustra esta transición que redefiniría de manera generalizada la profesión del músico y la circulación comercial de la música en las principales ciudades del mundo y luego extendida de manera totalmente global¹⁰.

⁸ Derek Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2008, pp.18-19. La editorial musical Max Eschig & Cia, fundada en 1909, introducía a Francia las publicaciones musicales de Europa Central principalmente.

⁹ *Durand-Salabert-Eschig, Editions musicales* (sitio web), consultado 12 de diciembre de 2013, <http://www.durand-salabert-eschig.com/english/historique3.ph>. Portada de catálogo de Max Eschig & Cia, en Ibagué, Conservatorio del Tolima, Fondo César A. Ciociano (FCAC), carpeta 27, folder, 6.

¹⁰ Sobre la música popular como un fenómeno sociológico, económico y cultural en el contexto mundial, una amplia discusión se abre a partir de los siguientes textos: Theodor Adorno, “On popular music”, *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9, no.1, (1941); Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435. Derek B. Scott, *Sound of the metropolis*. En ellos se discute su autenticidad y validez como producto colectivo y su recepción mediada por la industria. En el contexto colombiano la obra de Jaime Cortés, *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección el Mundo al Día*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008 es un ilustrativo ejemplo de la manera en que la música popular permeó y transformó los cimientos de la cultura musical nacional, poniéndola en contacto con este fenómeno mundial.



FIGURA 4. Soffritti's Jazz Band. El conjunto tomó su nombre del apellido de uno de sus integrantes, Ciociano es el tercero de izquierda a derecha con el banjo. C. Gutierrez C., archivo particular, Barcelona, fotografía C. Gutiérrez C.

El compositor y la industria editorial musical

La faceta de Ciociano como compositor es importante por los múltiples tópicos de su producción en contacto simultáneo con la música académica y popular, presentes en la industria editorial musical y su circulación en Europa y Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX. Las primeras composiciones de Ciociano están fechadas alrededor de 1916, y un año más tarde aparecen registradas ante la Prefectura de Génova, ciudad en la que se estableció hasta antes de emigrar a Colombia. Múltiples documentos señalan el interés del compositor porque su música siempre estuviera protegida por los derechos legales establecidos en los países donde vivió¹¹.

Ciociano formalizó su actividad como compositor en 1925, afiliándose a la *Società Italiana degli Autori ed Editori* (SIAE), organización que garantizó la circulación y administración de su música a lo largo de toda su vida. La SIAE -con sede en Milán y fundada en 1882 por

¹¹ Las regulaciones de declaración de derecho de autor se establecían según la norma de “testigo único” de Italia, correspondientes a la Ley 25 de junio de 1865, Nro 2337, 10 de agosto de 1875, nro. 2652, 18 de mayo de 1882 Nro 756/serie 3^a aprobado con Decreto Real del 19 de septiembre de 1882, N 1012/serie 3^a del Reglamento [...] Nro. 1013/serie 3^a. Acta Registro de Génova, 6 de noviembre, 1917, FCAC, carpeta 29, folder 1.

Cesare Cantù y Tullo Massarani-, fue pionera en el mundo para la protección de los derechos de autor que congregó escritores, músicos y dramaturgos. En su consejo directivo, conformado por intelectuales, juristas y representantes de la política, figuraron músicos como Antonio Bazzini y Giuseppe Verdi. Giovani Verga y Camilo Boito también hicieron parte de la SIAE y su constitución coincide con la Convención de Berna de 1886 que estableció la primera legislación internacional sobre derechos de autor¹².

La SIAE, como entidad reguladora, establecía las tarifas comerciales para el pago de derechos de autor mediante la clasificación de los géneros musicales en circulación. De acuerdo a las planillas de liquidación se establecían cinco categorías (Tabla 1).

Clase	Tipo de música
Clase 1 ^a	Variedades (artes varias, revistas, canciones escenificadas, comedia musical con música no original), programas itinerantes (salas, teatros, cinematógrafos o al aire libre), canciones, circos ecuestres, Bailes
Clase 2 ^a	Cine con sonido sincronizado o ejecuciones complementarias realizadas dentro del mismo espectáculo.
Clase 3 ^a	Música para banda (ejecuciones de conciertos de abono u otros en donde se cobran derechos especiales, inclusive bailes)
Clase 5 ^a	Conciertos sinfónicos, música de cámara, música sacra y coral.
Clase 6 ^a	‘Orchestrine’, instrumentos musicales mecánicos, músicos ambulantes (ejecuciones musicales, excluyendo los bailes, en cafés, bares, cervecerías, restaurantes, hoteles, embarcaciones y transporte, balnearios y sanatorios, sedes de círculos sociales, asociaciones, etc., cinematógrafos con cine mudo y cualquier otra ejecución no contemplada en las clases precedentes.

TABLA 1. S. I. A. E., Sezione Musica, Riparto Italian, 1º Semestre, Essercizio 1946, Ibagué, FCAC.

¹² La afiliación del autor a la SIAE está fechada en Milán, el 14 de mayo, 1925. FCAC, carpeta 29, folder 1. Sobre Cesare Cantù y Tullo Massarani ver respectivamente en: Guido Manzanni, s.v “Cesare Cantù Historiador, literato y político italiano fundador del Archivo Histórico Lombardo”, en Enciclopedia Italiana, consultado 14 de septiembre de 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-cantu_\(Enciclopedia-Italiana\).](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-cantu_(Enciclopedia-Italiana).) Giulio Natali, “Tullo Massarani Literato, políglota, político y artista italiano”, en Enciclopedia Italiana, consultado 14 de septiembre de 2014 [http://www.treccani.it/enciclopedia/tullo-massarani_\(Enciclopedia-Italiana\).](http://www.treccani.it/enciclopedia/tullo-massarani_(Enciclopedia-Italiana).) Sobre la Convención de Berna una ampliación puede ser consultada en: “The Rights of Foreign Composers. The Musical times and singing class circular”, The Musical Times, vol. 39, no. 553,(March 1, 188), pp.137-138.



FIGURA 5. *Rapsodie Siberienne* (1931), Lima: Casa Augusta, portada y primera página, Ibagué, FCAC. fotografía H. Galindo.

El pago más alto reconocido a las primeras corrobora que la oferta y demanda de música de entretenimiento ocupaba ya un lugar preferencial frente a géneros como la música de cámara, banda y cine, que en términos generales para ese momento ya era considerada como un producto o servicio comercializable, sometido a impuestos similares a los de otros renglones de la economía. Gracias a la SIAE, la obra de Ciociano predominante en las categorías 1º, (música para baile y variedades) y Categoría 6º (música para orquesta) se difundió como musical impresa, en vivo y a través de la radio en Francia, Bélgica, Noruega, Holanda, España, Suecia, Inglaterra, Portugal, Brasil y Argentina¹³.

Una de las primeras obras de Ciociano publicadas en 1932 por la Casa Augusta fue *Élégation*, un berceuse orquestal dedicada a Pietro Mascagni. A esta se sumarían rápidamente nuevos títulos que se difundían a través de los catálogos internacionales editados en inglés, francés, italiano y español para su distribución masiva por Europa y América. Como parte de su servicio propagandístico

¹³ FCAC, carpeta, 29 folder 6, Riparto Italiano, Io Semestre – ejercicio 1946. Liquidación de derechos de Ciociano & Julien Cesaer; y Carpeta 29, Folder 2, Registros SIAE. Riparto Estero de Ciociano. Años 1928, 1929, 1947, 1949 y 1950. De aquí en adelante los títulos de canciones y obras de música popular se citan entre comillas y en bastardilla aquellos de obras instrumentales y de la tradición clásica.

entre orquestas, la SIAE impulsó definitivamente la carrera de compositores como Ciociano, que de manera creciente empezaron a figurar en colecciones publicadas, como la Biblioteca Cinema de Ricordi, Commento Film de Florentia Film, o Kinoteca de Curci y que se editaron a la par con los catálogos de música de salón propiamente dicha, pensados ambos para su internacionalización a través de la industria editorial¹⁴. Casa Augusta fue la principal editora de obras de Ciociano en Europa, con la que publicó *Rapsodie Siberianne* para chelo y piano dedicada a Pablo Casals. Las editoriales italianas Carisch, de Milán, Venturini, de Florencia y Chiappo, de Turín, también tuvieron obras de Ciociano en sus catálogos. Otras casas que publicaron su música, dentro y fuera de Italia, fueron las editoriales francesas Salabert y Smyth. La relación de Ciociano con la industria editorial musical fue tan significativa en su vida que lo motivó a fundar, ya establecido en Colombia, su propio proyecto editorial musical. También la industria fonográfica y el auge del tango le proporcionaron a Ciociano la oportunidad para las primeras grabaciones de sus obras. Es notoria durante este periodo la producción de títulos como “Alma de Gaucho”, “Filomena”, “Mi cubanita” y “Tango Azul”, que ya anuncian el acercamiento del compositor con Latinoamérica (Figura 5).

Ciociano en Latinoamérica

La fecha más temprana sobre la presencia de Ciociano en Latinoamérica se registra a finales de 1928 con su llegada al Perú. A principios del siglo XX, tanto Estados Unidos como Latinoamérica disfrutaban de estrenos y espectáculos de ópera italianos, con escasas diferencias de fechas a los estrenos europeos, en tanto que la Argentina de los años treinta era considerada la ‘Italia sudamericana’ por su alta población de inmigrantes de esta nacionalidad. Así, Ciociano pudo vislumbrar un horizonte promisorio en los países suramericanos, en virtud de una generación musical anterior que le abrió camino¹⁵.

De la estancia de Ciociano en Perú se destaca su creación del Himno Triunfal “Patria Nueva”, con dedicatoria al presidente de la república peruana, Augusto B. Leguía, quién gobernó el Perú entre 1908-1912 y 1919-1930, durante el “Oncenio” o “Patria Nueva”, uno de los periodos más largos de gobierno en ese país. El himno fue estrenado por la Banda de

¹⁴ Claus Tieber y Anna K. Windish, (eds.) *The Sounds of Silent Films. New perspectives on history, theory and practice*, New York: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 56, 57.

¹⁵ La tarjeta de permanencia de Ciociano en el Perú indica que era súbdito británico y que podía dedicarse a sus labores como músico. Lima, 4 de septiembre de 1928. FCAC, carpeta 30, folder 9. Sobre la importación latinoamericana de instrumentos asociados a la música de tango y similares ver: Marco Moroni, *Emigranti, dollari e organetti*. Ancona: Affinità elettive, 2004. Como lo menciona Cetrangolo “Son numerosos [...] los datos de exportación de organillos u otros instrumentos mecánicos análogos desde Europa y, en especial desde Italia a la Argentina [...] país [que] figura como el segundo comprador en el mundo de estos “armonici”. Annibale Enrico Cetrangolo, *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, Tesis Doctoral de Musicología, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, p. 67.

la Guardia Republicana “en el clásico día de la fiesta del ‘Carácter’ de los Descalzos el 29 de Mayo de 1929”¹⁶. Entre las labores profesionales de Ciociano de ese año, fue importante su vinculación a *La Revista Semanal Peruana*, publicada en Lima y con circulación en Argentina, Bolivia y Chile, con Salvador Faura como su director y propietario. Como editor de la sección musical, Ciociano publicó en dicho suplemento las partituras de su fox-trot “Besos y Locuras” y de “Tango Azul”, este último editado también por Casa Brandes de Lima y puesto en circulación en rollo de pianola. Antes de partir del Perú, Ciociano alcanzó a producir su primer trabajo orquestal de inspiración latinoamericana: *La Rapsodia Inca*. Un poema sinfónico en cinco escenas con esquemas musicales basados en el pentafonismo incaico, ya evocado en los trabajos de Daniel Alomía Robles y promovido durante el gobierno de Alfonso B. Leguía¹⁷.



FIGURA 6. *Patria Nueva*, (himno triunfal), 1929. Portada Ibagué, FCAC, carpeta 30, folder 10, fotografía H. Galindo.

¹⁶ Marty Ames Zegarra, *El Oncenio de Leguía a Través de sus Elementos Básicos*. Tesis de Historia, Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 2009, p. 27.

¹⁷ Véase Zoila Elena Vega Salvatierra, *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)*, Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2006. Sobre el pentafonismo andino ver Joshua Tucker, *Gentleman troubadours and Andean Pop Star: Huayno Music Media Work and Ethic Imaginaries in Urban Peru*, Chicago: University of Chicago, 2013, p.190.

Después de su estancia en Perú, Ciociano viajó a Chile, donde permaneció hasta 1936, regresando por cortos períodos a Italia, por contratos artísticos con el Hotel Miramare. Fue este su periodo más prolífico como compositor. Entre 1930 y 1935 desplegó una intensa campaña de divulgación desde la prensa chilena para la creación de una compañía musical de operetas nacionales al estilo parisino, pero formada con artistas chilenos. Con un espíritu altruista, buscó que parte de los ingresos de sus funciones estuvieran destinados a beneficio de la Universidad Católica de Chile. El proyecto nunca se concretó. Las composiciones de este periodo fueron publicadas en ediciones italianas y registradas por Ciociano ante la de Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. De su contacto con artistas latinoamericanos empezarían a surgir en sus títulos letristas, coautores e intérpretes como Francisco Eloy Alvareda, Roberto Retes, Josefina Barbat y Enrique Campos “El Chilote”. La nómina fue variada y no siempre fácil de identificar por la amplitud de su circulación. La mayor parte de las obras grabadas de Ciociano coinciden con el auge de la industria fonográfica producida en Argentina y Chile en los años treinta. A pesar de no haber tenido acceso sino a una de ellas, en el transcurso de esta investigación fue posible rastrear su existencia a lo largo de fuentes disponibles a través de bases de datos virtuales en Estados Unidos, Chile y Argentina. Además de los ya mencionados, también se destacaron intérpretes de sus obras el Dueto Ruiz-Acuña, de Argentina; cantantes con seudónimos como *Violeta Imperio*, del Perú, o conjuntos internacionales como Cenaro Veiga y las Orquestas Típica de Madriguera, la Jazz Sinfónica Ferracioli, de Italia, la Victor, de Chile y la Orquesta Típica de Francisco Canaro, que junto al cantante y compositor argentino Carlos José de la Riestra, conocido como ‘Charlo’, dejaron sus registros sonoros para el Sello Odeon¹⁸.

Las ediciones de tangos y fox-trots de Ciociano en Latinoamérica tuvieron auge gracias a la distribución en Chile por la Casa Amarilla y en el Perú por la Casa Brandes. A diferencia de las sobrias ediciones europeas de música académica, las ediciones latinoamericanas de música popular incorporaban sugestivas imágenes femeninas, o de sus intérpretes, según los referentes idiosincráticos del país respectivo, explotando las tendencias y modas locales. Gran parte de los italianos inmigrantes en América, además de traer sus expectativas de éxito, huían por las persecuciones xenófobas engendradas en la guerra, que afectaron por igual a intelectuales, obreros y músicos, señalados por su nacionalidad y por el fascismo como una marca personal. De hecho, Ciociano participó en actividades de propaganda política chilena musicalizando textos como

¹⁸ Fuentes disponibles sobre estos intérpretes en: *Boletín oficial de la República Argentina*, (sitio web), 10 de julio de 1935, consultado 24 de octubre de 2014, <http://archive.org/stream/Boletin Oficial República Argentina 1ra sección 1935-07-10 djvu.tex>. *Mediateca Regionale Toscana*. worldcat.org, consultado 15 de marzo de 2014. *Discography of American Historical Recordings*, matrix BCVE-66065, first recording Spring, 1931, www.adp.library.ucsb.edu/intex.php/talent/detail/12351/Ciociano_Cesar_A._composer. Una visión sobre la influencia musical italiana en Chile se puede ver en: Juan Pablo González, “Postwar Italian popular music and the New World: The Chilean perspective (1950–1970)”, en Grosch y Kailuweit, pp. 185-204.

la marcha-canción “Universitarios”, del periodista chileno Osvaldo Pedro Gatica Camoglini (1913-1979)¹⁹. El encuentro musical de Ciociano con Latinoamérica incidió definitivamente en la composición de tangos, rumbas y fox-trots, y sin perder su relación con Italia, su obra lo colocó en el epicentro de la circulación de música impresa y la industria fonográfica de lado a lado del Atlántico, circuito que concluye alrededor de 1936 con su regreso a Génova.



FIGURA 7 Portadas: Ramoncito (Fox Trot), Torino: Chiappo, c.1931 (izq.) y Ramoncito. Fox Trot chanté, Paris: F. Salabert, c.1933 (der.). Ibagué, FCAC, carpeta 22, folder 2, fotografías H. Galindo.

El Conservatorio del Tolima y la tradición musical italiana

Alrededor de 1870 varios músicos italianos llegaron a Colombia como parte de compañías itinerantes de ópera. Desde entonces fueron familiares a la vida musical nacional las compañías Luisia-Rossi, D'Achiardi, Petrelli y Desantis²⁰. Entre ellas, Oreste Sindici, en calidad de tenor y profesor de música, llegaría a ocupar un lugar destacado como el compositor del Himno Nacional de Colombia en 1887. La larga lista de italianos que afianzaron su tradición musical en Colombia cierra el siglo XIX con Augusto Azzali (1863-1907), vinculado a la

¹⁹ Camoglini provenía de una familia genovesa radicada en Chile, y era abanderado del fascismo chileno y líder de la comunidad italiana en ese país, con gran influencia entre los jóvenes de los años 1930s.

²⁰ Rondy Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi-D'Achiardi en Bogotá”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicalológica Carlos Vega*, N° 26, (2012), pp. 161-200.

Academia Nacional de Música. Tras la Guerra de los Mil Días (1899-1902), se interrumpieron las actividades operísticas, que volverían a tener su resurgimiento ya entrado el siglo XX, con las compañías de Lambardi y Mancini. En 1919 la compañía de Adolfo Bracale asumiría la creación de la Ópera Nacional, en alianza con Alfredo Squarcetta, quien había venido por primera vez a Colombia en 1913, contratado por Francisco Di Doménico para conformar una orquesta de acompañamiento de películas mudas que se proyectaban por entonces en el Teatro Colombia de Barranquilla.

El establecimiento de la formación musical académica en Colombia coincide con la creación de instituciones semejantes en Latinoamérica y la Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846) y la de Cartagena (1848) serían las organizaciones más antiguas del país, en tanto que la Academia Nacional de Música de Bogotá y la Academia de Música de Ibagué se convertirían en sus primeros conservatorios. En concordancia con la corriente musical imperante en el continente, a finales del siglo XIX en las sesiones solemnes de la Academia de Música del Colegio San Simón de Ibagué ya se presentaban fragmentos de las óperas *L'Italiana en Algeri*, *Luisa Miller*, *Rigoletto* y *La Traviata* para piano o conjuntos de cámara, tradición que prepararía el terreno para que, ya constituido el Conservatorio del Tolima bajo la dirección de Alberto Castilla, se adoptara la escuela musical italiana como paradigma de su formación artística, bajo su premisa personal de convertir a Ibagué en “una pequeña gran república del arte” (Figura 8)²¹.

Castilla, preocupado por las críticas que le hicieran Gustavo Santos y Antonio María Valencia, en una visita como inspectores de la Dirección Nacional de Bellas Artes llamó a Squarcetta para que lo apoyara en la dirección artística. Poco antes del fallecimiento de Castilla, el gobierno departamental nombraría a Squarcetta como subdirector del conservatorio, mientras era asignado

²¹ Las primeras academias musicales del continente fueron la de Santa Cecilia en Cuba (1916) y la de Brasil, Río de Janeiro (1947). Sobre la migración musical italiana en Colombia ver José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1963, p. 177, *La Ópera en Colombia*. Bogotá: Bavaria S.A, 1979; Jaime Cortés, *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Bogotá. 1882-1910*, Bogotá: Monografía de Grado, Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Historia, 1998, pp.138-140-142; Egberto Bermúdez, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá (1538-1938)*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, pp. 91, 27,28; Egberto Bermúdez, “Three centuries of Italian musical presence in Colombia 1540-1840” en Grosch y Kailuweit, pp. 15-43. Sobre aquella a América Latina en general y además de la obra de Cetrangolo ver Ana María del Valle Cicco, “Aspectos Histórico-Geográficos de la Emigración Italiana” en *Contribuciones Científicas GAEA*, Vol 23, pp. 61-67, Génova: Universidad de Génova, 2011, p.62. Para la historia del Tolima sobre los músicos italianos el principal referente es Héctor Villegas, *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*, Ibagué: Contraloría General del Departamento, 1962. Declaraciones de Squarcetta disponibles en: Ismael Santofimio, “Alfredo Squarcetta, un gran artista”, *El Mundo*, número 50, Ibagué, 12 de marzo de 1949,2-3, y José Nieto, Consejería para el Bicentenario de Barranquilla. (sitio web) consultado 18 de junio de 2014, <http://barranquillabicentenario.blogspot.com/2012/08/algo-sobre-pedro-biava-en-barranquilla.html>. Dos trabajos más detallados sobre la presencia de la comunidad italiana en Colombia puede consultarse en: Luis Alvaro Gallo, Ed., *Personajes Extranjeros llegados a Colombia*(Bogotá, 201), p. 440. Vittorio Cappelli, “Entre ‘Macondo’ y Barranquilla. Los italianos en la Colombia Caribeña. De finales del Siglo XIX hasta la segunda Guerra Mundial” en *Memoria & Sociedad*, 10, 20 (enero-junio 2006), pp. 25-48.



FIGURA 8. Profesores y alumnos de la Academia de Música de Ibagué. [c. 1910]. Alberto Castilla, Tulia S. de Páramo, Guillermo Quevedo Zornoza, Josías Domínguez, Francisco Lamus, Miguel I. Buenaventura y Balbino Guzmán. Familia Melendro, Colección particular, Ibagué, fotografía Darío de la Pava.

en propiedad Guillermo Quevedo Zornoza. Por cerca de veinte años, Squarcetta lideró la formación y proyección artística del Conservatorio, hasta la llegada al cargo de director artístico de Joaquino (Nino) Bonavolontá, quién retomaría el proyecto coral de Squarcetta como bandera institucional.

Un momento crítico de transición vivió el Conservatorio en 1950, ya bajo la dirección de Bonavolontá. Tras un frustrado concierto del Coro del Tolima, en una de sus visitas artísticas al municipio de Honda se produjo la renuncia irrevocable de la junta directiva del conservatorio, incluido Squarcetta²². Las consecuencias de esta crisis derivaron en pronunciamientos por parte del Secretario de Educación, quien sorpresivamente viajó a Bogotá a adelantar consultas para la nacionalización del conservatorio como institución normalista. En la prensa local el Secretario confirmaría que esta iniciativa contaría con la contratación de nuevos maestros italianos. Ese

²² “Se anuncia que Squarcetta entregaría su cargo a Bonavolontá y regresaría definitivamente a Italia”, Tribuna Gaitanista, 10 de junio de 1951, p. 2. Villegas, Reseña histórica del Conservatorio del Tolima, p.140.

mismo año se vincularon a la institución Elio Solimini como profesor de canto; Remo Giancola, profesor de piano, y Humberto D'Achiardi como inspector nocturno y, junto a ellos, otros treinta italianos encargados de las clases de instrumentos y de la orquesta. Con Giuseppe Gagliano y Quarto Testa continuó la tradición de directores italianos hasta 1961, cuando Bonavolontá migró a la ciudad de Manizales contratado como director del conservatorio, llevándose consigo a la mayoría de estos músicos.

Ciociano en Colombia

En 1939, coincidiendo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial²³, una comunicación remitida desde Colombia le indicaba a Ciociano el ofrecimiento del Gobierno Departamental del Tolima para contratarlo como profesor del Conservatorio del Tolima, en ese momento dirigido por Squarcetta. Ciociano aceptó y en un tiempo récord registró ante la Prefectura de Génova un volumen completo de sus obras, al tiempo que tramitaba la solicitud de abandono definitivo de su país, en compañía de su madre y su hermano²⁴. El nombramiento de Ciociano se hizo el 14 de agosto de ese año, por decreto oficial de la Dirección de Educación Pública. Tendría a su cargo las asignaturas de cello superior, armonía, contrapunto e inspector²⁵. El ambiente musical de Ibagué en los años cuarenta no alcanzaba a compararse con Bogotá, Medellín o Barranquilla, o con las ciudades capitales latinoamericanas como Buenos Aires o Ciudad de México. No obstante, era notoria la actividad artística que emanaba de su conservatorio, centrado en la formación de instrumentistas y cantantes, y en la difusión –a través de sus conciertos semanales– de los repertorios de la música europea de los siglos XVIII y XIX. Por fuera del conservatorio, tríos y murgas ocupaban

²³ Este hecho se enmarca discretamente en el fenómeno de la migración italiana a América entreguerras como precisa Nils Grosch: "Musicians who had left Europe for other places than North America such as Latin America or Shanghai in the 1930s and 1940s, though, were widely ignored. And even if they had succeeded in attracting attention in their respective countries as important figures of the artistic galaxy, the fact that they were emigrées was not significantly noticed there" en 'Introduction', Grosch y Kailuweit, p.11.

²⁴ El éxodo masivo de italianos de su país durante el periodo de entreguerras no siempre fue voluntario y en muchos casos obedeció la persecución política del antifascismo. Ver: Ana María del Valle Cicco, "Aspectos Histórico-Geográficos de la Emigración Italiana", En Contribuciones Científicas GÆA Génova: Universidad de Génova, 2011, p.64. "Already during the Risorgimento, Italy provided less than the half of the wages that Argentina or Uruguay had to offer, and the conditions even became increasingly attractive for immigration from the last third of the 19th century onward, as political stability grew along with national economies in Latin America, that was a »latecomer to the age of mass migration« (i.e. 1870–1930) en 'Introduction', Grosch y Kailuweit, p.12.

²⁵ El registro más completo sobre los nombramientos de directores del Conservatorio disponible en Villegas, Reseña histórica del Conservatorio del Tolima, pp. 132-138. El acto administrativo de nombramiento se cita en: Dirección de Educación Pública, Certificado 629, del 11 de octubre de 1950. FCAC, carpeta 29, folder 8.

los espacios familiares, fondas y plazas con serenatas y compitiendo con géneros internacionales de moda promovidos por el comercio local, la radio y la industria discográfica en todo el continente.²⁶

Para 1942 los difíciles momentos socio-políticos y económicos de la Segunda Guerra Mundial repercutían en el Tolima desde sus periódicos capitalinos, polarizados hacia los extremos partidistas liberales y conservadores, en la antesala de la denominada *violencia*. En medio de la incertidumbre política, la Iglesia Católica hacía de agente conciliador entre las clases populares, gobierno y fracciones partidistas²⁷, escenario que Ciociano supo aprovechar para presentarse ante la sociedad con el estreno del poema sinfónico *Himno Solemne*, sobre un texto del salesiano Jaime Jaramillo, poema ofrecido para la ceremonia católica más memorable que se recuerde en homenaje a la *Coronación de la Virgen de Apicalá*. Esta sería la primera obra de Ciociano compuesta y publicada en Colombia, que recibió por parte del obispo declaratoria oficial consignada en la portada de la edición profesional. El montaje de la obra estuvo a cargo del Orquesta Sinfónica y Coros del Conservatorio. La segunda obra, *Marcha Triunfal (A Mi Reina Amalia)*, compuesta ese mismo año, fue dedicada a la coronación de la reina cívica Amalia Duque, otro de los certámenes principales de la vida social y cultural de Ibagué en su momento. Al año siguiente, Ciociano fue nombrado primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica, en ese momento dirigida por Jesús Bermúdez Silva. Para encarar este nuevo cargo, Ciociano gestionó a través de Bermúdez Silva la adquisición de un violonchelo, que resultó ser un instrumento construido por Gabriel Vieco, músico y luthier colombiano miembro de familia de reconocidos artistas. Las labores de Ciociano con el conservatorio como profesor de instrumento, composición y en la dirección de la Orquesta Juvenil²⁸ se mantuvieron constantes hasta 1944 (Figura 9).

En 1943, en el auge del gaitanismo, una inesperada polémica se suscitó en Ibagué tras la publicación de varios artículos de prensa que reclamaban por la extranjerización que afectaba al conservatorio alejándolo del pueblo, y manifestaban preocupación ante la presencia de los italianos tildándolos, desde el semanario *La Opinión*, como “Los Mussolines criollos” (sic). Si bien la crítica no generó ninguna respuesta por parte del conservatorio, Squarcetta y Ciociano optaron prudentemente por su retiro de la institución, abandonando la ciudad de Ibagué por un lapso de

²⁶ A propósito se registra una noticia publicada en periódico local ibaguereño sobre “Gran Concurso Nacional de Murgas” a realizarse en Palmira (Valle) con motivo de la Fiesta de la Agricultura. Se mencionan tanto los instrumentos de cuerda típicos como los géneros musicales admitidos para el concurso y se anuncia que entre los jurados asistirá el maestro Emilio Murillo. *La Opinión*, Ibagué, sábado 23 de mayo de 1942, pp. 5, 7.

²⁷ Carlos Sixirei Paredes, *La Violencia en Colombia (1990-2002). Antecedentes y desarrollo histórico*, Vigo: Universidad de Vigo, 2011, p. 438. Desde un análisis sociopolítico de Colombia en este periodo, se debe considerar el papel visible que ejerció la Iglesia Católica en el marco del enfrentamiento bipartidista, previo a los conflictos del 9 de abril de 1948.

²⁸ La Orquesta contó con una plantilla de veinte músicos entre quienes cabe nombrar a Oscar Buenaventura (1920-1999) y Leonor Buenaventura de Valencia (1914-2007), dos de sus discípulos que se convertirían años más tarde en compositores representativos de la región. Se sabe que también fue profesor de la compositora Josefina Acosta de Varón. FCAC, Carpeta 29, folder 8.



FIGURA 9. Ciociano como primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima, c. 1942. C. Gutierrez C., archivo particular, Barcelona, fotografía C. Gutiérrez C.

tres años. A mediados de 1946, ya apaciguados los ánimos locales, Squarcetta y Ciociano fueron llamados nuevamente al conservatorio para emprender una campaña de proyección artística que buscaría el reconocimiento nacional y la internacionalización del Coro del Tolima. La agenda de conciertos ocupó las páginas principales de la prensa y el 13 de marzo de 1948, a un mes del “Bogotazo”, el Coro del Tolima viajó como invitado especial de la Novena Conferencia Panamericana. Su repertorio incluyó música popular colombiana, obras latinoamericanas y repertorio clásico europeo, con obras arregladas en su mayoría por Ciociano a solicitud de las directivas del conservatorio. Dos meses más tarde, gestiones diplomáticas concretaron la invitación al Coro por parte del gobierno central para actuar en el Salón Elíptico del Capitolio Nacional y el Teatro Colón de Bogotá. La imposición de la Orden de Boyacá, por parte del presidente de la República, Mariano Ospina Pérez, sirvió de impulso a las giras por Centroamérica y Estados Unidos del mismo año²⁹. El exitoso proyecto internacional del Coro del Tolima impactó positivamente en las carreras profesionales de Squarcetta y Ciociano, quienes fueron ratificados en sus cargos y homenajeados en público por los miembros del Coro y las autoridades oficiales locales.



FIGURA 10. Coros del Tolima. Humberto Galindo, Colección particular, Ibagué, fotografía H. Galindo.

²⁹ Durante La República Liberal (1930-1946), Colombia incorporó políticas de modernización de sectores estratégicos que incluyeron la educación y la promoción de la cultura desde distintos organismos. La repercusión de dichas políticas tendría efectos años más tarde con el fortalecimiento de las instituciones musicales existentes en el país. Ver: Fernando Gil, “Congresos Nacionales de la Música 1936-1937”, p. 17. Una crónica documentada sobre este momento puede verse en Carlos Eduardo Jaramillo, Ibagué, conflictos políticos de 1930 al 9 de abril, Bogotá: Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, 1983, pp. 5-95. El Concierto ofrecido ante el Congreso en pleno, propició la creación del proyecto de Ley que otorgaría al Conservatorio un auxilio de cien mil pesos para su sostenimiento. Pardo, Historia de una hazaña, p. 76. La Orden de Boyacá se otorgó mediante el Decreto N°. 02099 de junio 22, 1948. Villegas, Reseña histórica del Conservatorio del Tolima, p.138. La gira a Estados Unidos se llevó a cabo en octubre, tras una intensa campaña de recaudo de apoyos particulares, La Opinión, Nro. 328, 30 octubre, 1948, p.6.

Durante los años en que Ciociano estuvo alejado del conservatorio exploró nuevas opciones, en primer lugar en Cali con su hermano Salvatore y posteriormente en Bogotá, donde conoció a Pasquale Epifanio Iannini (1906-1988), poeta, escritor y periodista italiano dueño de la empresa Italcasa Cernicchiaro Iannini Ltda.³⁰ Por iniciativa de Ciociano, los dos italianos constituyeron en sociedad la “Editorial Musical Internacional”, con el propósito de ampliar la circulación de sus obras y fomentar con criterio selectivo la distribución de canciones y música popular. Hasta donde se pudo constatar, la editorial únicamente alcanzó a publicar una obra, el valse criollo “Colombianita mía”, de autoría de los dos socios, y fue disuelta ante el retorno de Ciociano al Conservatorio del Tolima. Antes de partir de Bogotá, Ciociano se afilió al Sindicato Musical de Bogotá, fundado por Luis Dueñas Perilla, el que años más tarde se convertiría en la actual Sociedad de Autores y Compositores de Colombia SAYCO. Uno de sus últimos proyectos artísticos en el conservatorio fue el montaje de su ballet *Danza Sagrada*, obra sobre la que venía trabajando desde 1935. La producción fue liderada por el propio compositor con el fin de recaudar fondos para dotar la biblioteca del conservatorio. El periódico local *El Mundo* de Ibagué reseñó el estreno y única función realizada en el teatro Tolima, comentando que “hubo altibajos en su montaje”, como podría entenderse en lo que sería la producción de un género musical y coreográfico hasta entonces sin antecedentes en la ciudad y el conservatorio³¹.

Los últimos días de Ciociano transcurrieron en Ibagué, donde el cine sería una de sus aficiones predilectas, al punto que el Teatro Tolima le otorgó un carnet de cliente vitalicio, con el que siguió asistiendo gratuitamente. En 1949 contrajo matrimonio con Fanny González Charry, ex-alumna suya de violonchelo y de la Orquesta juvenil del Conservatorio del Tolima, de cuyo matrimonio quedó su hija única Mildred³². Ciociano murió el 18 de diciembre de 1951 de una enfermedad pulmonar, a raíz de su hábito de fumador. En su memoria, el gobierno departamental expidió el decreto 1776 del 18 de diciembre, ordenando la elaboración de su retrato al óleo, que fue instalado diez años más tarde en la Sala de Conciertos del Conservatorio, acompañando

³⁰ Pese a las múltiples referencias consultadas sobre Iannini, ninguna de ellas menciona el capítulo relacionado con Ciociano. Ver Anna Iannini, *Pasquale Epifanio Iannini*, Cosenza: Fasano Editore, 1990; Sergio Calderano, *Ricordando il poeta Pasquale Epifanio Iannini* (sitio web), 1998. Consultado 12 de febrero de 2014. <http://www.calderano.it/Testi/Sergio/35.htm>. También ver: “*Pasquale E. Iannini. Poeta di Maratea*”, en *Numero Zero. Il magazzine di Maratea*, (sitio web) no. 7, edición especiale, 25 Anniversario dellaenorte. 8 nov. 1913, consultado 12 de febrero de 2014 http://issuu.com/numerzeromagazinemaratea/docs/numero_zero_-_il_magazine_di_maratea8f822457887b72.

³¹ La nota sobre el estreno del Ballet *Danza Sagrada* fue registrado en *El Mundo*, Ibagué, 23 de abril de 1949, pp. 26- 31. De acuerdo con un reporte de los conservatorios en Latinoamérica de Guillermo Espinosa, encargado de la sección de música y asuntos culturales de la Unión Panamericana con sede en Washington, la biblioteca del Conservatorio del Tolima a mediados de los cincuenta contaba con 300 alumnos, 500 libros y 250 discos. Ver en: Guillermo Espinosa, “Informe de junio, 1954” Archive.org (sitio web). consultado 1 de noviembre de 2014. [http://archive.org/stream/directoriomusica00pana/directoriomusica00pana_djvu.txt.](http://archive.org/stream/directoriomusica00pana/directoriomusica00pana_djvu.txt))

³² La licencia como miembro del Sindicato se conserva en el archivo FCAC, carpeta 29, folder 7.



FIGURA 11. Óleos de los músicos italianos junto al fundador del Conservatorio del Tolima. César A. Ciociano (1899-1951); Alberto Castilla (1887-1937); Alfredo Squarcetta (1890-1968). Ibagué, Conservatorio del Tolima, Sala de Conciertos Alberto Castilla, fotografías H. Galindo.

las imágenes de Alberto Castilla y Alfredo Squarcetta. En la ceremonia se interpretó su obra *Èlèvation* y el Coro del Tolima ofreció un concierto dirigido por Alfred Hering³³.

La obra musical de Ciocciano

La obra de Ciociano hasta ahora identificada consta de 220 títulos, organizada parcialmente en tres períodos de acuerdo a la trayectoria del compositor: un primer periodo: Europa (1899-1928); el segundo periodo: Latinoamérica y retorno a Europa (1928-1939) y el tercero: Colombia (1939-1951). Dichos períodos señalan los cambios más significativos en cuanto a los tópicos de creación y géneros musicales abordados, si bien la tradición académica de su primera formación en el Conservatorio de París es el único elemento que permanece en su repertorio a lo largo de su vida. Debe considerarse que, hasta tanto no se profundice en fuentes documentales internacionales no disponibles para esta investigación, este es el índice de obras más completo que se tiene del compositor, como base para un futuro trabajo de catalogación. En su ejercicio profesional, Ciociano se definió claramente como compositor ligado a la música popular y a las corrientes nacionalistas de los países en que vivió, lo que explica su obra en su mayoría caracterizada por el lenguaje musical académico a partir de material temático popular³⁴.

³³ Un facsímil del programa de mano de dicho concierto fue publicado en César Pagano, “Un Siglo de Fiesta en Bogotá”, Revista Aquelarre, p. 133.

³⁴ El índice preliminar de las obras, constituido actualmente como el Fondo Patrimonial Musical en el Conservatorio del Tolima, aporta información, hasta donde ha sido posible corroborarse, sobre el lugar y fecha de composición, instrumentación, tonalidad y métrica, dedicatorias, intérpretes, medios de expresión y estado físico de la obra.

a. Ciociano y la tradición musical europea

La primera producción de Ciociano se circumscribe a los géneros de la escuela romántica tardía, basados principalmente en música para piano, cuartetos y orquesta, como *morceaux caractéristique*, estudios, preludios, serenatas, *berceuses*, fantasías, poemas sinfónicos y *valses*, dentro de los que se destacan los solos para chelo, el instrumento principal del compositor. En sus primeros títulos predomina el uso del francés, el italiano y el inglés, y se reconocen las corrientes nacionalistas propias de la época, así como la evocación de danzas populares que se mantuvieron en compositores de mediados del XIX, como *Gavotte de Desmoiselle*, *Tarantella*, *Irish patrol* o *Solitude Alsasienne* (sic) op. 213. Son referentes de esta época su *Marcia della pace* (1916), *Marcia Gloriosa al 24 Reg. Fanteria*, op. 15 y *Hurray for the 66 Infantry* en las que se confirma su participación en regimientos militares italianos. La obra sinfónica y de cámara de Ciociano siguió apareciendo en su producción luego de haber entrado en contacto con la música popular norteamericana y de los países suramericanos que visitó. También, como rasgo distintivo en toda su obra, se registra una larga lista de dedicatorias a personajes y conocidos a lo largo de toda su vida que evidencian los contextos en que circuló su música por el mundo.



FIGURA 12. *Gavotte de Desmoiselle*, carpeta 26, folder 1, FCAC, Ibagué, fotografía H. Galindo.

b. La influencia latinoamericana: fox-trot y tango

Ciociano se familiarizó con los primeros géneros del jazz y la música de baile en su ejercicio profesional como miembro de la Soffritti's Jazz Band y las orquestas transatlánticas. Las primeras obras de este estilo fueron el fox-trot cómico, *A Mon vieux Lapin*, (1917), el one step *Always laughtings* [sic], y el fox-trot oriental *Salambó* (1921). De este mismo periodo es el Valse Deliceuse

Mirabeau, compuesto en España, y *Porquoi*, un vals-Boston publicado simultáneamente por Carisch en Milán, Venturni en Florencia y Casa Smyth en Francia. El tango ocupa un capítulo importante en la obra de Ciociano por ser el género más representativo de la migración cultural entre Italia y Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX. El primer tango de Ciociano fue “Desengaño”, publicado en Lima en 1929 por la Editorial Musical de Carlos Maldonado, con letra bajo el seudónimo ‘Chao’ y anunciado como “gran éxito” en su grabación por discos Brunswick. La versión impresa incluyó en su portada a la cantante ‘Violeta Imperio’. “Tango Azul” fue la obra más difundida de esta producción. Se publicó en Italia por Ediciones Chiappo en versión para orquesta. En Perú se distribuyó en rollo de pianola y en Chile Casa Brandes publicó una versión para piano y voz con letra de Francisco Eloy Alvareda y, de acuerdo con Cámara de Landa, correspondería al tipo de tango “tradicional” u “ortodoxo, de cuyo estilo fue representativo Francisco Canaro³⁵. Entre otros títulos de este periodo se destaca su fox-trot “Firestone”, un jingle promocional para la famosa marca de neumáticos.



FIGURA 13. “Tango azul”, Rollo de autopiano Lima, Excelsior 2460, Rollos de 88 notas Humberto Galindo Colección particular, fotografías H. Galindo.

³⁵ Es factible que tanto el nombre de Violeta Imperio y Chao fueran realmente seudónimos o nombres artísticos creados para impactar el mercado musical de moda. El rollo de pianola de “Tango Azul”, se halló en un anticuario de Lima y fue traído a Colombia a finales de 2014 para su digitalización, siendo el único archivo sonoro disponible del compositor de este periodo. Cámara se refiere al “liscio” o “tango solar”, como la denominación que recibió una modalidad de tango en la Italia de la posguerra, término que evoca su forma de baile y los ambientes turísticos mediterráneos donde conjuntos musicales lo interpretaban. Enrique Cámara de Landa, “Hybridization in the Tango. Objects, Process and Considerations” en Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk, Ed. Gerhard Steingress, Münster: Lit Verlag, 2002, pp. 88- 103.

c. Producción musical en Colombia (1940-1951)

La llegada a Colombia de Ciociano y su vinculación al Conservatorio del Tolima coinciden con su distanciamiento de la industria musical, los tangos y fox-trots. Su contacto con la música colombiana se cristaliza formalmente en sus versiones sinfónicas sobre las composiciones *Agnus Dei*, *Arrullo* y *Castillana*, que Alberto Castilla había compuesto veinte años atrás. La mayoría de su producción en este periodo fue interpretada por la orquesta y coros del Conservatorio del Tolima, lo que seguramente estimuló la producción de obras para los conjuntos disponibles. Junto a las obras de gran formato *Himno Solemne a la Virgen del Carmen de Apicalá* y la *Marcha Triunfal (A mi Reina Amalia Duque)* figura *Nápoles en Fiesta* como parte de la suite sinfónica *Nápoles*, la única obra de toda su producción que incluye la guitarra. Fue publicada por Casa Augusta como “canzone típica”. De manera excepcional, y coincidiendo con el periodo de retiro del Conservatorio del Tolima, *Himno* es el único título de Ciociano con una connotación política explícita alusiva a la Segunda Guerra Mundial. Su texto es una exaltación poética a los aviones bombarderos utilizados por los Aliados durante dicha Guerra y fue firmada en 1944 bajo el seudónimo de Félix Potin³⁶. Su valse criollo “Colombianita mía”, para piano y voz –la única publicación de su “Editorial Musical Internacional”– representa el acercamiento de este compositor a la música nacional³⁷.

Castillana (1945) cierra el periodo de obras de Ciociano basadas en la música de Alberto Castilla. Aunque fue registrada como “poema sinfónico sobre aires colombianos”, su diseño musical puede considerarse como una fantasía orquestal que logra presentarse como un conjunto de danzas contrastantes, tratamiento semejante al dado a *Escenas pintorescas colombianas* (1947), sobre “El Trapiche” de Emilio Murillo, un boceto sinfónico en el que se plasman con claridad los rasgos característicos de la música andina colombiana de principios del siglo XX. La última composición de Ciociano, “Canción de la Tarde”, cuyo título coincide con la obra homónima de Jesús Bermúdez Silva compuesta en 1931, fue presentada como “un aire nacional colombiano” al Primer Concurso Nacional de Música Folclórica, convocado el 13 de abril de 1951 bajo el gobierno de Laureano Gómez en la conmemoración de las fechas patrióticas del 12 de octubre y 11 de noviembre. El Concurso tuvo dos sedes nacionales: Ibagué y Cartagena. El resultado final del Concurso para la versión de Ibagué, publicado el 6 diciembre, dio como obras ganadoras en primer lugar a “Trigueñita Resalada”, una guabina de Leonor Buenaventura,

³⁶ Félix Potin (1820-1871) fue un coleccionista de arte y comerciante que a mediados del siglo XIX, inició en París una cadena de tiendas que llevan su nombre. Ver Roger Magraw. France 1800-1914: A Social History., NewYork: Taylor & Francis, 2002, p. 300. La partitura manuscrita incompleta se encuentra en el archivo FCAC, carpeta 26, folder 4.

³⁷ José A. Lloréns, “Introducción al estudio de la música popular criolla en Lima” en Latin American Music Review, Revista de Música Latinoamericana, Vol. 8, No. 2, (Winter –Autumn, 1987), pp. 262-268. El valse criollo, sería uno de los primeros aires europeos establecidos en las tradiciones populares peruanas en las primeras décadas del siglo XX. Ciociano vivió en Perú entre 1928 y 1930.

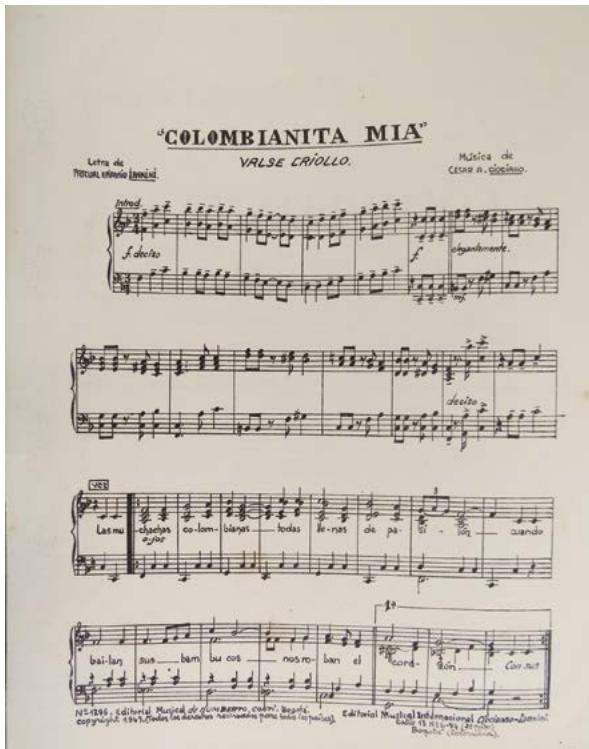


FIGURA 14. “Colombianita Mía” valse criollo de Ianinni & Ciociano, carpeta 26, folder 2, Ibagué, fotografía H. Galindo.

quien fuera alumna e integrante de la misma orquesta que dirigió Ciociano diez años atrás en el Conservatorio del Tolima. El segundo lugar fue para la obra de Ciociano. Inexplicablemente, “Canción de la Tarde” no se conserva en los archivos del compositor y hasta el momento no ha sido posible encontrar su partitura³⁸.

Entre los últimos trabajos de creación de Ciociano se encuentran once arreglos corales a ocho y diez voces mixtas, realizados por encargo del Conservatorio para el Coro del Tolima. Estos arreglos fueron interpretados, algunos como estrenos, en la gira del Coro realizada en 1949, que incluyó países de Centroamérica y que concluyó en Cuba. Entre los arreglos a obras colombianas figuran “El Trapiche” (Emilio Murillo), “Bunde Tolimense” (Alberto Castilla), “Guabina Huilense” (Carlos Cortés), “Huri” (Anónimo), “Cartagena” (Adolfo ejía), “Ibaguereña” (Leo-

³⁸ "Concursos Nacionales de Música Folclórica", Tribuna Gaitanista, 10 de junio de 1951, p. 5.

nor Buenaventura) y el “Himno Nacional de Colombia” (Oreste Sindici, Rafael Núñez). Del repertorio latinoamericano hacen parte la “Rapsodia Cubana” (sobre “El Mambi”, de Luis Casas Romero) y los arreglos de “Sibony” (Ernesto Lecuona) y el “Himno Nacional Cubano” (Pedro Figueredo). Gagliano fue uno de los responsables de la proyección internacional del Coro del Tolima a finales de los años cincuenta, que en su primera gira a Estados Unidos grabó una de sus presentaciones, posteriormente editada en LP con el título de *Coros del Tolima. Folk Songs of Colombia South America*. Allí quedaron registrados los arreglos corales de Squarcetta y Ciociano. Tras la última gira del Coro a Italia en los ochenta, Amina Melendro de Pulecio, como directora del Conservatorio, creó el Concurso Polifónico Internacional “Ciudad de Ibagué”, que haría realidad el ideal de Castilla de convertir esa ciudad en “una pequeña gran república del arte”.

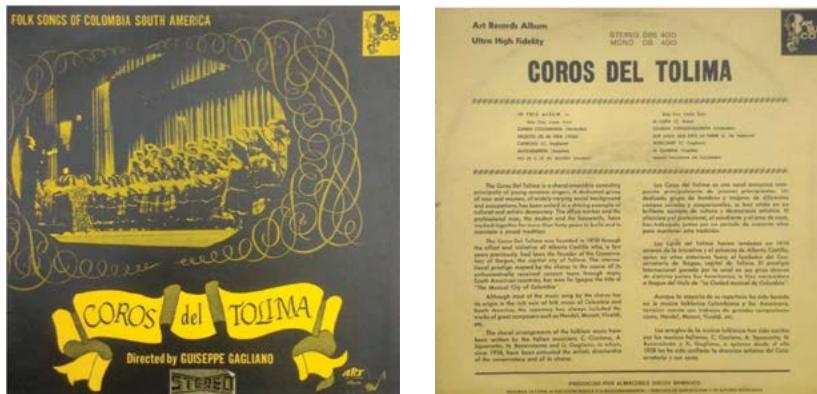


FIGURA 15. Carátula, Coros del Tolima. *Folk Songs of Colombia South America*, LP, Discos Bambuco, BDS 4010, c. 1965, H. Galindo, colección particular, fotografías H. Galindo.

Conclusiones

Los retratos al óleo de Ciociano y Squarcetta exhibidos en la Sala de Conciertos del Conservatorio del Tolima, junto al retrato de su fundador Alberto Castilla, fueron durante años los testigos silenciosos de una tradición musical instaurada por estos italianos en la ciudad, que sin haber sido debidamente estudiada, ameritaba una valoración más equilibrada dentro de la historia de la música nacional. Este estudio revela desde la trayectoria personal del compositor, los logros y el clima de incertidumbre en que vivieron los músicos inmigrantes italianos que llegaron Latinoamérica, bajo las difíciles circunstancias del periodo entre las dos Guerras Mundiales, pero también testimonia su impulso por conquistar el mundo, acreditados en el prestigio de su propia nación, que hizo de la ópera una bandera internacional. La formación musical de Ciociano como chelista y compositor dentro de la tradición académica del Con-

servatorio de París contrasta con su encuentro a mediados de los años treinta con el jazz y su carrera profesional en orquestas y conjuntos musicales ligados al entretenimiento y el baile, que proliferaron en las grandes capitales europeas. Sin perder nexos con las tradiciones de composición de la música académica, este viraje alcanzó su punto de mayor productividad en los nacientes géneros del fox-trot y el tango, al viajar a Latinoamérica. Su afiliación a la Sociedad Italiana de Autores y Editores (SIAE) lo proyectaría hacia la industria musical impresa y grabada, cuyo consumo mundial transformaría las audiencias y escenarios de la música a lo largo del siglo XX.

El caso de Ciociano en Colombia tiene antecedentes claros en la migración de músicos italianos a este país en períodos anteriores, ligados a la internacionalización de la ópera y la fundación de las academias de música que dieron prestigio a los italianos en el oficio musical. La vinculación de Ciociano al Conservatorio del Tolima estuvo rodeada de circunstancias que lo colocarían en el epicentro de las principales discusiones políticas del continente, haciendo coincidir su presencia artística en escenarios relacionados con la Conferencia Panamericana, la posesión de presidentes de la República y el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, que incendió a toda Colombia. El verdadero impacto de su labor pionera y misional en la tradición de una escuela musical para el Conservatorio del Tolima se concretaría en los años cincuenta, con la vinculación de una nómina de cuarenta músicos italianos que marcó un hito en la institución, como la época de mayor proyección artística internacional y de afianzamiento de su prestigio en la formación de músicos instrumentistas de alto nivel. Los 220 títulos de Ciociano identificados hasta el momento para un próximo trabajo de catalogación revelan las interconexiones de su tránsito entre la música académica y popular y sus nexos con quienes coincidieron en distintas etapas de su vida. La trayectoria profesional y obra musical de Ciociano, tras sus vivencias en Europa, Latinoamérica y Colombia, refleja los cambios culturales que vivió el mundo durante la primera mitad del siglo XX.

Doris Arbeláez Doncel

darbelaezd@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Doris Arbeláez Doncel, "La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 71-93.

RESUMEN

Este artículo analiza las circunstancias del posicionamiento del arpa llanera como principal instrumento musical y símbolo cultural de la región llanera de Colombia. Asimismo, examina la unificación del conjunto instrumental de la música llanera colombo-venezolana y plantea una caracterización de los estilos de composición y ejecución en las obras de concurso para el arpa en el Torneo Internacional del Joropo celebrado anualmente en Villavicencio. Además, analiza la relación entre lo que desde el canon se considera auténtico y las innovaciones y 'transgresiones' presentadas por los concursantes.

PALABRAS CLAVE

Arpa llanera, joropo, Torneo Internacional del Joropo, música popular.

TITLE

The Llanero Harp tradition in the Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuity, invention and transgression.

ABSTRACT

This article analyses the circumstances of the placing of the Llanero Harp as main musical instrument and cultural symbol in the Colombian Eastern Lowlands (known as Llanero region). It also examines the unification of the instrumental ensemble of Llanero Colombo-Venezuelan music and proposes a characterization of the performance and composition styles of the works presented at the harp contest of the Torneo Internacional del Joropo held annually at Villavicencio. Moreover, it analyses the relationship between what is considered canonically authentic and the innovations and 'transgressions' introduced by the contestants.

KEY WORDS

Llanero harp, joropo, Torneo Internacional del Joropo, popular music.

Afiliación institucional

Docente Universidad Piloto de Colombia, Universidad Antonio Nariño, Facultad de Artes, Bogotá.

Magister en musicología y antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia.

Realizó estudios superiores de Música en la Escuela Superior de Música ICBA, y estudios de arpa llanera. Es integrante de agrupaciones de música popular y tradicional como arpista y cantante.

Docente de música y realizadora de programas de música tradicional colombiana en radio cultural.

Recibido marzo de 2016

Aceptado mayo de 2016

La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión¹

Doris Arbeláez Doncel

El territorio y el canon

El Torneo Internacional del Joropo, promocionado como el festival más importante del Llano colombo-venezolano, se realiza en la ciudad de Villavicencio, capital del departamento del Meta en Colombia. Este artículo muestra las transformaciones en la creación y ejecución de las piezas instrumentales para el concurso de arpa llanera, que han sido validadas como parte de una tradición musical regional y al mismo tiempo han delimitado procesos de cambio en el joropo colombiano desde la creación del Torneo en 1965.

La música de los llanos del Orinoco colombo-venezolano es reconocida como un género musical que ha sido aceptado como representativo de la cultura de la región llanera de los dos países². El joropo es una práctica cultural multi-dimensional que contiene elementos musicales, vocales, de poesía y baile, asociados de manera significativa a distintos contextos que se han diversificado con el tiempo. Desde el punto de vista formal, la consolidación del joropo como género parte de un conjunto de estructuras ritmo-armónicas agrupadas en *golpes* y *pasa-*

¹ Este artículo hace parte del trabajo titulado *Tradición e innovación en las obras de concurso del arpa llanera. Torneo Internacional del Joropo (1994-2014)*, presentado como tesis de maestría en Musicología.

² La planicie orinoquense es una subregión de la región de la Cuenca del Orinoco perteneciente a Colombia y Venezuela. Ver Camilo Domínguez, “La Gran Cuenca del Orinoco” en *Colombia Orinoco*, Bogotá: Fondo Fen Colombia, 1998. Esta delimitación regional ha sido conceptualizada a partir de aspectos históricos, poblacionales, geográficos y culturales comunes a este territorio.

jes caracterizados por la alternancia o superposición de metros binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 3/2)³, la coexistencia de dos regímenes o estructuras acentuales (por “derecho” y por “corrío”) y por un tejido polirítmico entre los acompañamientos (isométricos) de la base instrumental y los patrones melódicos del canto o el arpa, de carácter variable y métrica más flexible⁴. Estas estructuras sentaron las bases para procedimientos de variación e improvisación en el diseño y ejecución de las piezas para arpa analizadas en este trabajo.

Para dar un panorama general de la práctica del joropo como música regional popular, a grandes rasgos esta se asocia al carácter comunitario y ritual en el ámbito festivo del *parrando*⁵ dentro del contexto rural. Las llamadas “músicas de parranda” clasificadas en los *golpes* y *pasajes* han logrado reconstituir sus lenguajes respondiendo a los cambios culturales de la región, a las migraciones y a la urbanización. En contextos urbanos el joropo adquiere principalmente una función de música de espectáculo para escenarios, dentro de los cuales se encuentran los festivales folclóricos. Las expresiones del joropo rural y urbano establecen respectivamente las categorías de “criollo” y “estilizado” para distintos estilos vocales, instrumentales y dancísticos.

Con base en las afirmaciones de Simon Frith acerca de las funciones sociales de la música popular⁶, estas diversas manifestaciones y prácticas de la música llanera continúan ligadas a los rasgos históricos y territoriales de su creación, y son empleadas en un discurso de identidad regional, aún en condiciones de migración y cambio cultural. Desde el contexto de los festivales de música llanera es preciso matizar la existencia de diversos estilos de creación y composición para el conjunto instrumental llanero, regidos por un canon que los cataloga como “tradicionales” y “auténticos” pero que funcionan con las lógicas de la música popular, ligadas al mercado discográfico y al entretenimiento. Este trabajo parte de la premisa inicial de la relevancia del arpa en el discurso cultural llanero, así como su papel principal en la permanente negociación entre los elementos valorados como tradicionales y los procesos de cambio en la estética musical del joropo.

³ Para estudios formales de esta música ver: Claudia Calderón, “Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia”, *Separata de la Revista musical de Venezuela*, No 39(1999; Carlos Rojas y Carlos Díaz, *Método de formación musical a partir de músicas llaneras*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999.

⁴ Luis Felipe Ramón y Rivera, *El Joropo, baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953, pp. 16,17. Este autor denomina “melódica independiente” a la independencia recíproca entre el canto y el acompañamiento.

⁵ El *parrando* es una fiesta rural o de pueblo dentro de un contexto familiar, ligada a celebraciones de la vida cotidiana o religiosa, en la cual la práctica musical es comunitaria, participativa e improvisatoria.

⁶ Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces (ed.), Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435.

La presencia del arpa en el Llano

Existe una pugna regional generada por algunos cultores y públicos del joropo venezolano al reclamar un derecho de propiedad sobre el arpa como objeto y símbolo de la cultura de ese país⁷. Esto se debe posiblemente a los vacíos y contradicciones en las referencias históricas para reconocer o justificar una tradición de larga data del instrumento en el territorio colombiano.

La introducción del arpa española de un orden de cuerdas en América desde las primeras décadas de la Conquista acompañó el proceso de dominación de indígenas y africanos esclavizados en iglesias, misiones y conventos⁸. Egberto Bermúdez afirma que el protagonismo de este instrumento se mantuvo en muchas regiones de América desde Estados Unidos hasta Argentina, incluyendo los llanos del Orinoco, gracias al trabajo sistemático de las misiones, especialmente jesuitas, del cual se derivaron tradiciones musicales que pervivieron hasta el siglo XX entre campesinos y pueblos indígenas⁹.

A pesar del empeño de músicos y gestores locales por acreditar en discursos o publicaciones¹⁰ una continuidad entre las prácticas actuales del arpa en Colombia y su pasado misional, el vacío en las fuentes no permite precisar la presencia del instrumento en el siglo XIX y comienzos del siglo XX en el Llano colombiano¹¹. En los inventarios realizados en iglesias y reducciones de poblaciones de Casanare, Arauca y Meta, después de la expulsión de los jesuitas en 1767, se menciona la herencia de una intensa práctica musical ligada a una tradición escrita

⁷ Se trata de discusiones entre los diferentes actores de la tradición musical llanera colombiano-venezolana, como los músicos, los jurados o los públicos de ambos países, que ocurren en ámbitos no formales de los festivales llaneros o las redes sociales. Notas de campo de la autora (1994-2015).

⁸ Egberto Bermúdez, “The Harp in The Americas (1510-2010): A Historical Account from Mins-trely to Ethno-rock and Web Videos”, en *Analizar, interpretar, hacer música: De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Melanie Plesch (ed.), Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, p. 463; Yves D’arcizas, “Un arpa de la mitad del siglo XVII en Tópaga”, *Revista Universidad de Antioquia*, Vol 58, (1989), pp. 85-94.

⁹ Egberto Bermúdez, “The Harp”, pp. 467,472, 473.

¹⁰ Ver Miguel Ángel Martín, “Origen y Evolución de la Música Llanera”, en *Revista de la Academia de Historia del Meta* Año 1 No. 1, 2^a Ed., (1988), pp. 33,34. Este escritor afirma que en 1680 se encontraban “elementos de nuestro folclor tales como la guitarra, el tiple y el arpa”, y que en 1750 se conocían “el arpa cromática y la síncopa, elementos consustanciales del joropo”. Miguel Angel Martín, *Del folclor llanero*. Villavicencio: Lit. Juan XIII, 1979., p. 48. Sin referencias de fuentes ni fechas, afirma que “los jesuitas nos trajeron el arpa que nuevamente ha florecido en nuestros llanos”.

¹¹ En Ricardo Sabio, *Corridos y Coplas, Llanos Orientales de Colombia*, Cali: Imprenta Salesiana, 1963, pp. 18, 38, 39, 40, 85, 115. son imprecisas las referencias y fechas que sugieren el uso del arpa en los llanos de Casanare. Harry Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia*, Bogotá: Banco de la República, 1970, pp. 33, citando a Charles Cochrane, *Diario de una residencia y viajes en Colombia durante los años 1823 y 1824*, menciona el uso del arpa en una fiesta popular en Suta, Boyacá.

del repertorio europeo¹², pero no se hace evidente qué tan extendida habría sido la práctica del arpa en el llano dentro de contextos distintos al servicio religioso en años posteriores.

En contraste con la función protagónica del arpa actual, y de los demás instrumentos del conjunto llanero en décadas recientes, es interesante observar el papel de los conjuntos de los siglos anteriores, limitado al acompañamiento de bailes populares. Entre las tempranas referencias a una música regional de baile relacionada con el desarrollo del joropo en la región de los llanos de Colombia, se encuentra la descripción que hizo Ramón Guerra Azuola¹³ de un conjunto acompañante de un baile en el pueblo de Macuco en 1855, conformado por tiples, triángulo y carrascas, en el cual no se menciona la práctica del arpa. Ricardo Sabio, en su libro *Corridos y Coplas*, reiteró esta conformación instrumental en la música regional, describiendo conjuntos de cordófonos integrados por cuatro, arpa, guitarra, tiple y bandola¹⁴ con una función acompañante.

De lo anterior se desprende que un elemento contrastante en el establecimiento del canon en el joropo es el protagonismo y la importancia simbólica del arpa en la música llanera colombiana, a pesar del aparente declive paulatino de su práctica desde mediados del siglo XIX. Desde esta época, tal como sugiere Davidson, el desplazamiento del arpa se debió a la creciente popularidad del piano en los salones de baile y del tiple para el caso de las clases populares¹⁵. Aun así, es preciso rastrear mayores referencias de la permanencia del arpa en el llano colombiano. Según algunos folcloristas araucanos¹⁶, en Arauca se reseña la llegada del arpista venezolano Arturo Lamuño (1908-c.1998) en 1925, quien se dedicó a la enseñanza del instrumento en esa región. En contraste, en los llanos Venezuela se encuentran datos específicos de la presencia del arpa tocando bailes de joropo en conjuntos de guitarras, vihuelas y maracas durante un extenso período del siglo XIX¹⁷. No obstante, Bermúdez afirma que hasta

¹² Egberto Bermúdez, “La música en las misiones jesuitas en los Llanos Orientales colombianos, 1725-1810”, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 5 (1999), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 143-166.

¹³ Ramón Guerra Azuola, “Apuntamientos de viajes”, *Boletín de historia y antigüedades*, Tomo IV, No. 43, (enero, 1907), p. 429, citado en Carlos Rojas, “Llanura, soga y corrío” en *Cantan los Alcaravanes*. Bogotá: Occidental de Colombia Inc., 1990, p. 102.

¹⁴ Ricardo Sabio, *Corridos y Coplas, Llanos Orientales de Colombia* Cali: Imprenta Salesiana, 1963, pp. 38-39. Este texto es uno de los más citados en los artículos locales sobre la tradición del arpa llanera en Colombia, sin embargo, son imprecisas sus referencias y fechas.

¹⁵ Davidson, *Diccionario folklórico*, pp. 34-35.

¹⁶ David Parales, *El arpa. Estudio técnico, historia, arpegios y bordoneos*, 3^a ed., Imprenta y publicaciones de las fuerzas militares, Bogotá, 2000, p. 198. Héctor Paul Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014. Este arpista nacido a comienzos de siglo en los llanos del Apure venezolano, es un personaje mencionado en la tradición oral como pionero del arpa en Arauca.

¹⁷ Alirio Díaz, *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. Caracas: Edición de la Presidencia de la República, 1980, citado por Darío Robayo, *Ensayo sobre el arpa en los llanos de Venezuela y Colombia. El arpa en la historia*. Bogotá: Imprenta Patriótica, 1993, p. 84.

mediados del siglo XX en varios países americanos, entre ellos Colombia, hubo continuidad en las tradiciones de arpa en contextos campesinos¹⁸.

Música llanera y andina en una ciudad de piedemonte

Con el establecimiento de haciendas aledañas por parte de los jesuitas en 1740¹⁹, la población que hoy se conoce como Villavicencio se convirtió en ruta de paso ganadero desde el llano hacia el centro del país. Su poblamiento espontáneo se basó en migraciones desde el oriente de Cundinamarca, hasta convertirse en Distrito Parroquial en 1850²⁰. Aún en las primeras décadas del siglo XX continuaba siendo punto de contacto permanente entre mestizos llaneros y campesinos andinos, con una temprana influencia mixta en su práctica musical²¹.

Por otro lado, a comienzos del siglo XX, con la influencia musical de los misioneros montfortianos (1902), se fundó una tradición de música de banda²² que perduró hasta la década de 1940²³, manteniendo un ambiente musical diverso y la coexistencia de la música universal, culta y popular en las fiestas civiles y eclesiásticas.

Sobre la práctica musical popular ligada a lo que se podría asociar con la música llanera en esta población, ya en 1860 se referencia un conjunto conformado por una “guitarra pequeña que servía de tiple, acompañado de la vihuela ordinaria para sostener el canto”, llamada bandolón, interpretando un galerón y una pieza denominada guarapo²⁴. Durante los años 40 del siglo XX, los músicos populares cantaban galerones con coplas improvisadas acompañadas de tiples, bandolas, requintos y maracas²⁵ y se reseña también un conjunto integrado por dos

¹⁸ Bermúdez, “The harp”, p. 476.

¹⁹ Como Pachaquiaro y Apiay, que es en la actualidad una vereda del municipio de Villavicencio.

²⁰ Jane Rausch, *De pueblo de frontera a ciudad capital. Historia de Villavicencio, Colombia, desde 1842*. Villavicencio: Banco de la República, Universidad de los Llanos, 2011, pp. 13-15.

²¹ Ver Nancy Espinel, “Patrimonio histórico de Villavicencio” en N. Espinel y Ángel Núñez, *El centro fundacional*. Villavicencio: Corporación Cultural Municipal de Villavicencio, 2008, p. 31.

²² Con la creación de la Banda Santa Cecilia en 1914 y la programación permanente de retretas. Mons. Gregorio Garavito Jiménez, *Historia de la iglesia en los llanos 1626-1994*. Villavicencio: Imprenta Departamental del Meta, 1994, pp. 29,34. Ver “La historia en estos 155 años”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 4 de abril de 1995.

²³ Con la existencia de conjuntos de cámara denominados “liras”, compuestos por instrumentos de banda y cuerdas andinas. Ver Mauricio Dieres Monplaisir, *Lo que nos contó el abuelito. Villavicencio 1842-1942. El Centenario de Villavicencio*. Villavicencio: Imprenta San José, 1942, pp. 25, 62, 91. Ver Ricardo Murcia, “De Bogotá hacia el Oriente”, *Eco de Oriente*, Año 1, No. 5. Villavicencio, mayo 11, 1916, p.18.

²⁴ Edouard André, “La América Equinoccial” en *Le Tour du Monde*, vol XXXV, París, 1875, citado por Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia*. Bogotá: Banco de la República, 1970, p. 289.

²⁵ Dieres Monplaisir, *Lo que nos contó el abuelito*, pp. 92, 93.

guitarras, dos trompetas, un clarinete, tiple y requinto, en cuyo repertorio había piezas llaneras como el zumba que zumba, el pajarillo, el reconcilio y la guacharaca²⁶. Es preciso mostrar estas tempranas tradiciones musicales que contrastan con los discursos de reivindicación de la tradición del joropo de arpas que ocurriría a partir de la fundación del Torneo.

La música en Villavicencio a mediados del siglo XX

Después del período de la violencia partidista en Colombia (1948-58), todo el departamento del Meta fue destino de migraciones desde distintas regiones andinas del país²⁷, siendo escenario de mezclas culturales con población mixta de colonos andinos y llaneros. Espinel afirma que ya para 1960 Villavicencio “era más reflejo [sic] de culturas regionales del altiplano que de las llanuras”, y a pesar de la nueva oleada de vaqueros con el reinicio del transporte de ganado desde Arauca y Casanare, en esa década aún el pueblo no se identificaba culturalmente con la música traída por los llaneros²⁸. A partir de esta condición de doble frontera²⁹, la ciudad emprendería la construcción de una identidad musical en la segunda mitad del siglo XX, cuando ni las prácticas musicales del Llano ni las de la música andina se habían asimilado totalmente como propias.

Las grabaciones de música llanera venezolana con conjuntos de arpa empezaron a difundirse a través de la señal que se recibía de emisoras de Caracas, San Cristóbal y Barquisimeto en Venezuela, así como en La Voz del Llano, emisora local que había iniciado sus transmisiones en 1944³⁰.

A finales de la década de 1950 en la ciudad había pocos grupos que tocaban la música reconocida como llanera. Entre ellos estaban los hermanos Gil Arialdo (1929-1998) y Luis Ariel Rey (1934-1975), quienes habían hecho grabaciones de repertorios andinos y llaneros

²⁶ Mesías Bobadilla, entrevista citada en Oscar Pabón, *El Joropo en Villavicencio: Momentos y Pioneros*. Villavicencio: Editorial Juan XXIII, 2009, p. 13.

²⁷ Ver Luz Stella Rey, “El Meta: sociedad y cultura regional” en *Los llanos: una historia sin fronteras*. 1º Simposio de Historia de los Llanos Colombo-Venezolanos, Academia de Historia del Meta (1988) y Augusto Gómez L., “Colonización y conflictos interétnicos 1870-1970” en *Los Llanos: una historia sin fronteras*, Academia de Historia del Meta, Villavicencio, 1988, p. 312.

²⁸ Ver Nancy Espinel, “Villavicencio, dos siglos de historia comunera: 1740-1940”, 2^a ed..Villavicencio: Editorial Juan XXIII, 1997, citada por Jane Rausch, *De pueblo de frontera a ciudad capital. Historia de Villavicencio, Colombia, desde 1842*.Villavicencio: Banco de la Republica, Universidad de los Llanos, 2011, p. 155. Nancy Espinel y Ángel Núñez, *El centro fundacional*.Villavicencio: Corporación Cultural Municipal de Villavicencio, 2008, p. 56.

²⁹ Concepto desarrollado en Espinel, *Villavicencio, dos siglos de historia comunera*.

³⁰ Jane Rausch, “Promoción de la alfabetización en la frontera de los Llanos: la influencia de Radio Sutatenza y Acción Cultural Popular en el departamento del Meta, 1950 a 1990”, *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 46, 82, (2014), pp. 92-127, en http://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/70/68.

con el Trío Los llaneros, compuesto por guitarra, tiple, requinto y bandola³¹. En este período, Luis Ariel Rey adoptó el conjunto de arpa en sus grabaciones, creando un estereotipo musical y escénico con la inclusión de un arpa paraguaya y la consiguiente incorporación de sonoridades y recursos que no eran usuales en el arpa llanera³². Sin embargo, se le dio reconocimiento en esta región por su papel como pionero en dar continuidad a la tradición del arpa, considerada un elemento original del joropo³³. Este producto comercial se convirtió en emblema de un proyecto de construcción de identidad llanera que emprendió esta región a partir de los años sesenta.

Creación del Torneo Internacional del Joropo

Jane Rausch plantea que la expansión de la frontera de Villavicencio en el transcurso del siglo XX, con las migraciones y la explotación petrolera, enfrentaron a esta población a una crisis de identidad que llevó a las élites políticas y del ámbito cultural a emprender iniciativas para realzar los rasgos llaneros de la ciudad desde comienzos de la década de 1960³⁴.

Estas circunstancias constituyen los antecedentes que sentaron las bases para el proyecto de implantación del joropo de arpa en 1958, liderado por una delegación de folcloristas de la región fronteriza de Arauca. Ellos traían un repertorio de canciones del canon aún vigente y habían aprendido la ejecución de los golpes, escuchando a los conjuntos de arpa y los cantores venezolanos a través de la radio³⁵. Por esa época, la música llanera aún no había ganado suficientes espacios de difusión en la ciudad y se escuchaba por lo general en lugares marginales³⁶.

³¹ Otro conjunto de Villavicencio pionero en grabaciones de música llanera con guitarra, requinto y maracas, fue el Trío Los Galanes. Melecio Montaña, entrevista citada en Diana Marcela Gómez Ruiz, *Contexto cultural histórico y de tradición oral de Villavicencio*. Villavicencio: Corcumvi, 2008, p. 45. Ver “Luis Ariel, el pionero”, Corculla, Corporación cultural llanera, en <http://corculla.com/index.php?id=35>.

³² Luis Ariel Rey, *Todo el sabor del Llano* (c.1957). En esta grabación se destaca una notoria diferencia en la sonoridad del instrumento con formas de arpegios y *glissandos* propios del arpa paraguaya. Ver también: Marco Antonio Guerrero, “Recorridos del joropo y sus compañeros de viaje” en *La Huella del Torneo*, Boletín del 40 Torneo Internacional del Joropo. Edición Especial. Villavicencio: IDCML, junio de 2008, p. 10.

³³ “Luis Ariel Rey Roa”, Llano 7 días, Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 30 de noviembre de 1999. Consultado en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-944700>

³⁴ Jane Rausch, *De pueblo de frontera a ciudad capital*, p. 175.

³⁵ El primer paso en esta penetración, se dio con la llegada de la delegación araucana compuesta por Miguel Ángel Martín (1932-1994), Héctor Paúl Vanegas (1939), Álvaro Coronel Mancipe “Bayiyo” (1940-2015) y David Parales Bello (1947), quien había tomado la tradición del arpa desde su infancia en el Estado Apure venezolano. Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, 2014.

³⁶ Libia Velásquez y Luz Marina Angulo, citadas por Gómez Ruiz, *Contexto cultural histórico*, pp. 173, 241. En este trabajo se incluyen varias entrevistas a mujeres mayores, que afirman que las mujeres no podían ingresar a los lugares donde se tocaba la música llanera.

El primer proyecto oficial de Miguel Ángel Martín, líder de este grupo, fue la fundación de la Academia Folclórica Departamental del Meta³⁷, a la cual se vinculó en 1963 el arpista venezolano Manuel J. Larroche, quien jugó un papel importante en la formación de los primeros arpistas del Meta y contribuyó a la cualificación en las técnicas de ejecución en un estilo urbanizado del joropo³⁸. Sin embargo, los procesos de aprendizaje del arpa y de los otros instrumentos llaneros se llevaron a cabo en mayor medida por contacto directo de los aprendices con los músicos, en un proceso de imitación y repetición. La tradición del arpa se asimiló también de manera autodidacta con la participación en los *parrandos* y el aprendizaje directo de las grabaciones discográficas y los programas radiales provenientes de Venezuela³⁹.

En 1962, cuando sólo había ferias y fiestas de carácter religioso sin relación con tradiciones musicales en el departamento⁴⁰, M.A. Martín propuso al gobierno local la creación del Festival de la Canción Colombiana. El propósito sería promover un encuentro musical entre Colombia y Venezuela⁴¹, con el fin de “estimular y fomentar nuestro folclor llanero y todas las composiciones de aires nacionales”⁴². El mayor obstáculo que encontró M.A. Martín para hacer visible la región y su música en el mapa cultural del país fue la escasez de conjuntos llaneros que representaran al joropo colombiano frente a otras tradiciones musicales nacionales que se destacaban y lograban los primeros lugares en el festival⁴³. En su condición de música de alcance regional que aún persiste, el joropo estaba lejos de lograr la popularidad y proyección de los bambucos y pasillos andinos, considerados la mu-

³⁷ Bajo su dirección y con la colaboración de Héctor Paúl Vanegas, Alvaro Coronel y David Parales.

³⁸ Darío Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa en el torneo internacional del joropo 2000-2012”, Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, p. 59. Jaime Avella Chaparro, entrevista citada en “Un sogamoseno primer arpista del Cholo Valderrama”, *El Tiempo*, 24 de noviembre de 2008.

³⁹ Doris Arbeláez, “La guafa en contextos urbanos y de mercantilización: contrapunteo entre las memorias y el presente de los músicos llaneros”, Trabajo de grado de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2005, pp. 105-113. Manuel “Chicuaco” Torres, entrevista, San Martín, noviembre de 1997. Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014, David Parales Bello, entrevista, Bogotá, septiembre de 2014. Programas de música llanera en Radio Lara y la Voz del Cinaruco, alcanzaban a escucharse en las décadas de 1960 y 70 en algunas regiones del llano colombiano, desde Arauca hasta el Meta.

⁴⁰ Héctor Paúl Vanegas, entrevista. Bogotá, junio de 2014. Melecio Montaña, entrevista citada en Diana Marcela Gómez Ruiz, *Contexto cultural histórico*, p. 45.

⁴¹ Juan Manuel Chaparro, “Miguel Ángel Martín: profesión de festival” en *La Huella del Torneo, Boletín del 40 Torneo Internacional del Joropo*. Edición Especial. Villavicencio: IDCM, junio de 2008, pp. 14,15.

⁴² Rausch, *De pueblo de frontera*, p. 155.

⁴³ Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014. Ver “Dos festivales y 33 años de historia”, *El Tiempo*, 14 de marzo de 1995.

sica nacional, y del porro y la cumbia de la Costa colombiana, música de baile de amplia proyección internacional.

En 1965, por iniciativa de M.A. Martín, se crea el Torneo Internacional del Joropo como parte del Festival de la Canción Colombiana, para dar mayor relevancia a la participación de conjuntos llaneros de los dos países. Según las bases, se aceptaban “como instrumentos típicos el arpa, el bandolín, la bandola, la guitarra (española), la guitarra llanera o cuatro, el furruco, las maracas y el guitarro o tiple⁴⁴”. Sin embargo, ese año marcó el definitivo protagonismo del conjunto venezolano de arpa, cuatro y maracas, ya no sólo en la escucha sino en la práctica.

Posicionamiento del arpa como instrumento principal y símbolo cultural de la música llanera

Con la irrupción de este formato instrumental, la diversidad de los conjuntos llaneros colombianos empezó a entrar en desuso. En Arauca estaba el bandolín, semejante al requinto andino, la bandola pin-pon, en conjunto con cuatro y maracas. En Casanare el bandolón y guitarro, dos tiples con diversas afinaciones tomadas de los instrumentos andinos. En el Meta se tocaba tiple y bandola andina conocida como mata-mata⁴⁵. Aún en la segunda mitad del siglo XX, como parte de estos variados conjuntos especialmente en Arauca, se utilizaban otros instrumentos hoy considerados exóticos, como el violín, la sirrampla, –un arco musical conformado por una cuerda atada a un madero de caña–, el furruco, –un tambor de fricción con una vara de madera– y la carrasca⁴⁶. El desinterés por el uso de estos instrumentos en la música llanera colombiana se evidencia en la prensa local y en discursos de los mismos músicos que promovían la presunta recuperación de los auténticos instrumentos⁴⁷.

En las primeras versiones del Torneo, los conjuntos de arpa venezolanos se impusieron sobre los conjuntos colombianos conformados por tiple, bandola, guitarras, requintos y ma-

⁴⁴ Según artículo del periódico *El Candil*, (10 de julio, 1965), citado en Juan Manuel Chaparro, “Torneo, festival, encuentro: ¡Joropo cuñao!”, *La huella del torneo*, Edición especial, 40 Torneo Internacional del Joropo. Villavicencio: IDCM, (junio de 2008), p. 19.

⁴⁵ Carlos Rojas, “Llanura, soga y corrío” en *Cantan los Alcaravanes*. Bogotá: Occidental de Colombia Inc., 1990. Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014.

⁴⁶ Egberto Bermúdez, *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985, pp. 67, 69, 73. Carlos Rojas, “Llanura, soga y corrío”, pp. 104-107.

⁴⁷ Oscar Pabón, *El joropo en Villavicencio*, p. 17. Hugo Mantilla, citado en “Cuando el llano bailaba con tiple, chácharo y sirrampla”, *Llano 7 Días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 30 de junio de 2005. En estos artículos se habla de la “auténticidad” del arpa como instrumento llanero y se niega la misma para el requinto, el bandolín y la guitarra, utilizados en la región a mediados del siglo XX.

racas⁴⁸. Según algunas fuentes, en 1966 fue la última vez que se enfrentaron los conjuntos de diapasones y los conjuntos de arpa en el Torneo⁴⁹, aunque hay registro de un conjunto en 1971 que combinó arpa, cuatro, guitarra y carraca⁵⁰. La hegemonía del conjunto venezolano se dio gracias a la sonoridad y el impacto visual del arpa; también fue resultado de la inexperiencia de los músicos colombianos frente a la destreza y veteranía de los músicos venezolanos habituados a los estudios de grabación y los grandes escenarios⁵¹.

Estos primeros años marcaron el rumbo de un proyecto de estandarización que pretendía construir y dar forma a un conjunto de expresiones representativas del joropo de Villavicencio y, por extensión, del joropo colombiano. Estas decisiones no estuvieron exentas de choques y contradicciones entre los músicos y las élites organizadoras del evento.

Primeras influencias discográficas

El nacionalismo musical en Venezuela adoptó el joropo como representante de la identidad nacional⁵², lo cual se hizo efectivo en las políticas culturales, las investigaciones y el apoyo a la difusión discográfica. Dichas grabaciones influyeron de manera decisiva en la adopción de estilos y repertorios en las prácticas colectivas de esta música⁵³ y su difusión operó como transmisor importante de la tradición oral para la música llanera de ambos países.

⁴⁸ Ver “Ellos se convirtieron en leyenda de la música llanera”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo) 28 de junio de 2005 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1632577>. Darío Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 76. Entre los primeros ganadores estuvieron los arpistas que habían impuesto en sus grabaciones gran parte del canon del joropo, como Omar Moreno, Rigoberto Varela y Joseito Romero.

⁴⁹ Carlos Enrique Pachón García, “En busca de los instrumentos perdidos”, en *La Huella del Torneo*, 41º Torneo Internacional del Joropo, 2a edición, (Villavicencio: ICDM, junio de 2009), p. 17. Son pocos los documentos oficiales que contienen memorias del torneo y algunas fuentes indican que fue en 1965 la única vez que participaron conjuntos de diapasones. Ver Juan Manuel Chaparro, “Más argumentos para valorar nuestro folklore” en *La Huella del Torneo*, 42 Torneo Internacional del Joropo. 3^a ed. Villavicencio: IDCM, junio de 2010, p. 4.

⁵⁰ Henry Herrera, “El festival de la canción”, *Revista Corocora*, No. 6, 1972, s.p.

⁵¹ René Devia, entrevista, Bogotá, septiembre de 2015. Los músicos colombianos no tenían la misma formación técnica ni escénica de sus contendores venezolanos.

⁵² Emilia Bermúdez y Natalia Sánchez, “Política, cultura, Políticas culturales y consumo cultural en Venezuela” (Ponencia presentada en la II Reunión de miembros de LASA, Caracas 27, 28 de mayo, 2008),<http://svs.osu.edu/documents/EmiliaBermudezNataliaSanchez-POLITICACULTURAYPOLITICACULTURAL.pdf> (Consultado el 12 de agosto de 2015). Katrin Lengwinat, “Joropo”, en *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of The World. Vol IX Caribbean and Latin America*, Bloomsbury Publishing, 2014, www.bloomsbury.com (Consultado el 12 de agosto de 2015).

⁵³ Carlos Rojas, “La canción llanera: pasado y presente” en *Revista Javeriana* No. 533, abril de 1987, pp. 199-202.

Los primeros trabajos discográficos de joropo en ese país se produjeron en la década de 1950⁵⁴ y se difundieron a través de las mencionadas emisoras radiales que escuchaban los músicos del llano colombiano. Este hecho, articulado a la competencia impulsada por el festival, condujo a la unificación del conjunto instrumental del joropo con el arpa y la bandola barinesa como instrumentos mayores, desplazando el llamado joropo de “tiples”⁵⁵ y homogenizando las diversas formas de afinación o “temples” de los instrumentos de diapasón colombianos⁵⁶.

Desde sus inicios, el Torneo Internacional del Joropo se conectó con dos tendencias musicales que oponían un concepto de lo “criollo”, cuyo ideal era la conservación de rasgos musicales considerados “auténticos”, frente a lo moderno, relacionado con las transformaciones del lenguaje musical. Estas dos tendencias estaban representadas respectivamente en dos arpistas fundacionales. Por un lado, Ignacio “El Indio” Figueredo (1900-1995), a quien se le atribuye la composición de golpes como El Gabán o La Periquera, adoptados posteriormente en esa tradición musical. Sus tempranas grabaciones iniciadas alrededor de 1952 contribuyeron a definir la ejecución de varios golpes llaneros⁵⁷ y consolidaron la función acompañante del arpa con el doblaje de la melodía de la voz cantada y un gran soporte de acompañamiento en los bajos⁵⁸. Por otro lado, Juan Vicente Torrealba (1917) instauró el estilo llamado “torrealbero” desde los años cincuenta, con un joropo desarrollado en Caracas, cuyas grabaciones conservaban la permanente referencia al llano pero en un claro proyecto modernizador de la música. Sus innovaciones apuntaron a un ámbito ritmo-armónico más amplio, independencia melódica, una función solista del arpa en la ejecución de piezas instrumentales⁵⁹ y la introducción del contrabajo en el conjunto instrumental llanero.

⁵⁴ Andrea Hermoso y Simón Herrera, “Reportaje documental: El destino del disco”. Trabajo de grado de Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2007, p. 24. Grabaciones iniciadas por la empresa Discomoda y el sello Banco Largo del arpista J.V Torrealba. Ver Sitio Web Juan Vicente Torrealba, “Trayectoria”, juanvicentetorrealba.com.

⁵⁵ Carlos Rojas, “El joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje”. Ponencia. III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular IASPM. Bogotá, ASAB, 2000.

⁵⁶ Uno de los factores de esta unificación fue la imposición del estilo de la bandola barinesa, a cargo de Anselmo López quien participó en 1965 en el Torneo. Yesid Benítez, entrevista, Bogotá, septiembre de 1997. Hector Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014. Carlos Rojas, “Llanura, soga y corrío”. Ver Carlos Enrique Pachón García “En busca de los instrumentos perdidos” p. 16.

⁵⁷ VenezuelaTuya.com. “Ignacio Figueredo”, Biografía. http://www.venezuelatuya.com/biografias/indio_figueredo.htm (consultado 12 de enero, 2015).

⁵⁸ Claudia Calderón, “El joropo llanero: 50 años de evolución”. Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre Tradición y Cultura Popular, Mérida, 1998.

⁵⁹ Ver Calderón, “El joropo llanero: 50 años de evolución” y Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 56.



FIGURA 1. Carátula de la grabación *Los Torrealberos* de Juan Vicente Torrealba, fotografía Doris Arbeláez⁶⁰

Así como Figueredo y Torrealba, otros arpistas posteriores generaron tendencias de ejecución del arpa adoptadas por los arpistas colombianos de las generaciones siguientes que empezaban a concursar en el Torneo⁶¹. Entre ellos se destaca Eudes Álvarez, reconocido como “el rey del bordón” por su estilo *recio*⁶² basado en el recurso melódico-rítmico y percusivo de la mano izquierda en los *tenoretas* o cuerdas medias del arpa, denominado *bordoneo*, que refuerza

⁶⁰ Juan Vicente Torrealba, *Los Torrealberos*. Banco Largo QBL-505. c.1955. El conjunto de esta grabación incluye un contrabajo.

⁶¹ Ver Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 59. Ver Revista *La corocora*, “Editorial”, No. 5, 1971, p. 22. Abdul Farfán, entrevista, Bogotá, agosto de 2014. Héctor Paúl Vanegas, entrevista Bogotá, junio de 2014. Joseito Romero, comunicación personal, Villavicencio, junio de 2001.

⁶² Concepto equiparado a la fortaleza, vigor y velocidad de la interpretación, ligado también al baile y al “leco” o grito de los golpes cantados.

la función de acompañamiento del arpa para los bailadores de joropo. Este recurso permite desarrollar combinaciones rítmicas muy vigorosas y la exploración de la improvisación para los arpistas que querían demostrar sus capacidades en el concurso⁶³.

Por otro lado, Joseíto Romero marcó diferencias en las formas de elaboración melódica y de los patrones de acompañamiento del arpa en sus grabaciones. Sus variaciones melódicas sobre arpegios y acordes rotos cambiaron el estilo inicial que doblaba la melodía de la voz, estableciendo los contornos melódicos y la estructura formal clásica de muchos de los golpes llaneros actuales⁶⁴. Gran parte de sus piezas grabadas fueron reutilizadas en su totalidad o en fragmentos por los arpistas durante los años ochenta y noventa en el torneo⁶⁵.



FIGURA 2. Contraportada (v. 6), portada (v. 2), Joseíto Romero, colección de siete LPs, *Arpa, cuatro y maracas*, Caracas: Discomoda, c. 1970-1982, fotografías Doris Abeláez⁶⁶

Como síntesis de los diversos aportes individuales, predominaba en ese momento la técnica de digitación con tres dedos en la ejecución de melodías diatónicas para la imitación de la voz, el uso de tríadas en bloque o en acordes rotos para el acompañamiento vocal y un soporte rítmico básico en los bajos.

⁶³ Su grabación paradigmática es la de Eudes Álvarez, «El Papaúpa» Velvet LPV 2033, 1983.

⁶⁴ Claudia Calderón, «El joropo llanero: 50 años de evolución», s.p.

⁶⁵ Notas de campo de la autora. Entre estas piezas están «La Reina», «El totumo de Guarenas», el «Seis por Ocho», de la mencionada colección.

⁶⁶ Joseíto Romero, Arpa, cuatro y maracas, LPs, Discomoda, v. 1, DCM 643, c. 1970; v. 2, DCM 719, c. 1971; v. 3, DCM 770, c. 1972; v. 4, DCM 895, 1974; v. 5, DCM 975, 1976; v. 6, DCM 1154, 1980 y v. 7, DCM 1314, 1982.

En la década de 1980, las piezas de concurso eran popurrís llamados “entreveraos”, que tomaban fragmentos de versiones grabadas de los distintos golpes con aportes de los ejecutantes, especialmente en la parte del *bordoneo*. Los concursantes debían respetar los patrones ritmo-armónicos y las dinámicas de los golpes llaneros con una ejecución fiel a la idea de lo “criollo” en cuanto al peso sonoro y la contundencia rítmica, pero con libertad en la transformación de sus estructuras formales. Los golpes de estructura armónica más sencilla y a su vez considerados más *recios*, como el Seis por derecho y el Pajarillo, se estandarizaron como el clímax del espectáculo en el escenario del festival mediante la exposición creativa de los *bordoneos*, suprimiendo cada vez más la variedad armónica de los otros golpes. El arpa se afianzó como el instrumento central del conjunto, en consonancia con su destacada función melódica y con el alto desarrollo técnico de los arpistas venezolanos y colombianos que la posicionaron como el instrumento mayor de la música llanera⁶⁷. Sin embargo, aunque la competencia condujo a que los arpistas crearan piezas instrumentales para su lucimiento, en la práctica cotidiana el lenguaje del arpa no se desligaba de la sonoridad del conjunto y de sus funciones de acompañamiento del canto y la danza.

Consolidación del conjunto y los estilos del festival

A comienzos de la década de 1990, el conjunto instrumental conformado por arpa, bandola, cuatro y maracas era el único aceptado dentro del concurso a pesar de la irrupción que el bajo eléctrico había hecho en el conjunto llanero; primero desde los estudios de grabación, después en los escenarios, hasta hacer parte fundamental de la música llanera en casi todos los contextos de su ejecución⁶⁸. Posteriormente, el Torneo intentó responder a la realidad de la música llanera del momento, legitimando con ello la existencia de un joropo moderno y urbano con la aceptación del bajo eléctrico como acompañante de los grupos concursantes (1994) y como instrumento que se calificaba individualmente (1996). Así mismo, se dio reconocimiento a distintos estilos vocales entre lo tradicional y lo urbano⁶⁹.

El diseño de los instrumentales de la última década del siglo XX empezó a dejar de lado la exposición de los diferentes golpes llaneros para mostrar expansiones armónicas sobre

⁶⁷ Rojas, “Llanura, soga y corrío”, pp. 122-123.

⁶⁸ Doris Arbeláez, “Entrevista a René Devia”, *Programa Música para Colombia*, Javeriana Estéreo, (Bogotá, septiembre 18 y 25 de 2015). Henry Herrera, “Comentarios inofensivos”, *Revista Corocora*, No. 4 (c.1971), s.p. Ricardo Zapata, entrevista, Bogotá, agosto de 2014.

⁶⁹ Ver “Folklore se impone”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, junio 1 de 1999. Doris Arbeláez, notas de campo (Villavicencio, diciembre 1996). Emmanuel Contreras, entrevista, Bogotá, junio de 1997.

las estructuras rítmicas y acentuales del joropo⁷⁰. En estas obras se dio mayor libertad para crear introducciones, entradas o preludios, siguiendo los estilos urbanizados conocidos en los festivales como “JOROPO ESTILIZADO”. La creación de las obras de concurso siguió marcada por el procedimiento de citar fragmentos con una estructura formal muy extensa, rompiendo los esquemas de los golpes tradicionales y combinando temas cercanos al vals y al pasaje estilizado con un tratamiento más vigoroso del *bordoneo* en las partes centrales. Estas ejecuciones impulsaron el papel virtuoso de los instrumentos del conjunto llanero y transformaron la puesta en escena del joropo de los dos países⁷¹. Paradójicamente, a pesar de la defensa de la autenticidad y la continuidad de la tradición en los festivales, la exigencia de una cualificación técnica en los instrumentistas restringió cada vez más la participación de los músicos portadores de la tradición oral de los ámbitos rurales.

Las grabaciones influyentes a finales del siglo XX

El arpista “estilizado” que más influencia ejerció en los arpistas de ambos países a través de sus grabaciones fue Henry Rubio, quien a mediados de los años setenta, además de sus versiones grabadas de valses venezolanos, adaptó en sus piezas el ritmo *Onda Nueva*, creado y desarrollado para orquestas de jazz por el director y compositor venezolano Aldemaro Romero (1928-2007) a finales de los años 60⁷². Fue en este período de los años noventa en que los arpistas y conjuntos retomaron las grabaciones y el estilo de Henry Rubio en los instrumentales de concurso⁷³. La innovación métrica implicó también exploración melódica y armónica, con mayor uso de modulaciones y acordes expandidos, exigiendo nuevos recursos en el arpa, tales como la unificación de la digitación con cuatro dedos. Se creó una nueva interdependencia entre los instrumentos, con mayor protagonismo individual en las tres dimensiones melódica,

⁷⁰ Las bases del concurso ya no exigían como en la década anterior, la interpretación de los distintos golpes llaneros, sino que determinaban de manera general, la obligatoriedad de enmarcarse en los lenguajes del joropo. Las grabaciones de las presentaciones en vivo en el festival desde 1994 hasta 2015, hacen parte de las fuentes primarias para este trabajo.

⁷¹ Notas de campo de la autora, Torneo Internacional del Joropo, Villavicencio, 1992-97.

⁷² El Onda Nueva fusiona patrones métricos del joropo con el Jazz y la Bossa Nova. Henry Rubio, entrevista, Bogotá, septiembre, 2015. Henry Rubio, (Conversatorio, II Encuentro Internacional Maestros del Arpa, Universidad Javeriana, 11 de septiembre de 2015). “Aldemaro Romero y su legado musical”, El Tiempo.com (18 de septiembre, 2007), <http://www.eltiempo.com/archivo/dокументo/MAM-2659226>. John Shepherd, David Horn (eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Genres: Caribbean and Latin American*, vol. 9, s.v. “Onda nueva”, pp. 575-76.

⁷³ Una de sus grabaciones influyentes es Henry Rubio, *Lo mejor de Aldemaro Romero en arpa*, León (L.P. 1070), c.1974. Una de las piezas más citadas en el concurso es su versión del vals de Antonio Lauro compuesto para guitarra. Henry Rubio, “Carora”, *El vals es Venezuela*, Manoca 910224 (CD), 1991. Henry Rubio, *Lo mejor de Aldemaro Romero en arpa*, León (L.P. 1070), c.1974.

rítmica y armónica y la consiguiente transformación de la textura en el acompañamiento del conjunto llanero.

Por otro lado, con la grabación *Luis Silva y sus canciones*⁷⁴, difundida en emisoras de los dos países, el venezolano Carlos Orozco (1966) se posicionó como el arpista de vanguardia del joropo, acompañando al cantante Luis Silva, quien había impuesto un estilo denominado “romántico llanero”⁷⁵. De esta grabación se destaca la canción “Llanerísimas”⁷⁶ por la innovación de Orozco en el recurso del *bordoneo* al crear un efecto sonoro de alternancia a alta velocidad que alteró la concepción melódica, rítmica, tímbrica y agógica del *bordoneo* tradicional. Este efecto, basado en la subdivisión y duplicación de las figuras rítmicas en el compás ternario, condujo a una ejecución con mayor destreza que impactó a los músicos más jóvenes y fue denominado “metralleta” a partir de las presentaciones de Orozco en el Torneo Internacional del Joropo. Se generó así una nueva tendencia, desarrollada en múltiples variaciones y combinaciones por los jóvenes arpistas en el concurso y en las grabaciones, que siguió vigente hasta el siglo XXI.

Los músicos urbanos

A partir de la migración de músicos reconocidos y del establecimiento de restaurantes y academias de joropo en Bogotá⁷⁷, se dio la creciente aceptación de la música llanera y la conformación de grupos de jóvenes aficionados que fueron especializándose con la práctica en los asaderos y los escenarios de la ciudad. Desde la última década del siglo XX fue notoria la presencia en el Torneo de los músicos urbanos de Villavicencio y Bogotá, algunos de ellos provenientes del bolero, el pop, la música colombiana o la música académica, en diálogo con los estilos “criollos” del joropo⁷⁸.

⁷⁴ Luis Silva, *Luis Silva y sus canciones*, Discorona, LP, FD-24292830, 1992.

⁷⁵ El estilo romántico ya se había desarrollado desde los pasajes estilizados de Torrealba, o la música comercial de Reynaldo Armas, pero fue Luis Silva quien alcanzó mayor impacto en el público joven. Ver sitio web de Luis Silva, “Biografía”, luissilva.com.ve.

⁷⁶ Ver Luis Silva, “Llanerísimas”, *Luis Silva y sus canciones*, corte 4, Discorona, LP 1992. Ver Darío Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 62. Robayo identifica esta pieza como un elemento homogeneizador para los nuevos estilos.

⁷⁷ Arbeláez, “La Guafa en contextos urbanos”, pp. 15, 35, 98, 115. Arpistas como Carlos Rojas, Darío Robayo y Mario Tineo, entre otros, que migraron desde los años ochenta. Escuelas como Centro Cultural Llanero (fundado en 1982) la Embajada Llanera (1992), la Academia Llano y Joropo (1988). Restaurantes como Los Centauros en los años ochenta, y desde los noventa sitios nocturnos como Llanerada 57 y Las Tres Llanuras, entre muchos otros, posibilitaron la continuidad de la práctica de estos músicos y ampliaron el consumo del joropo en Bogotá.

⁷⁸ Ver Juan Manuel Chaparro, “Se les puso apretao, compadre”, *La huella del torneo*, edición especial. Villavicencio: IDCM, 2008, p. 29. Ver Doris Arbeláez, “La guafa en contextos urbanos”, pp. 67-70.



FIGURA 3: Grupo Mayelé, Festival Internacional de la Canción Llanera, Villavicencio, 1996, fotografía Archivo Emmanuel Contreras⁷⁹.

Entre ellos se destacan los arpistas Yesid Castro y Gerardo Ramírez, John Harby Ubaque (guitarra), y los hermanos Juan Carlos (cuatro) y Emmanuel Contreras (bajo). Estos músicos hicieron parte de los primeros grupos que hacían referencia a piezas de salsa, jazz y pop en los instrumentales de concurso (ver Ejemplo Musical 1), aportando un estilo modernizador en el planteamiento armónico y de textura del conjunto, pero creando piezas que retomaban los golpes de la tradición. De esta forma consolidaron un ideal de joropo innovador⁸⁰ que encontró rechazo en algunos músicos de la vieja guardia, y generó choques relacionados con la reivindicación de lo “criollo” y la pertenencia al territorio⁸¹.

⁷⁹ El grupo se presentaba sin el liqui-liqui ni el sombrero, que eran el atuendo obligatorio para los concursantes.

⁸⁰ Ver “El festival de la canción y reinado del joropo: ni fu ni fa”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 2 de diciembre de 1997. Guillermo Reinoso, “El joropo cuenta su nueva historia”, *Llano 7 días*, Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 3 de julio de 2000. Se resalta el papel de los instrumentos eléctricos y los músicos influenciados por el jazz y el bolero.

⁸¹ Ver “Inconformismo con fallo del jurado”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 10 de diciembre de 1996. “Folklore se impone”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 1 de junio de 1999. El artículo menciona el rechazo de los llamados folkloristas a la inclusión del bajo como instrumento llanero. Los músicos urbanos comentan el rechazo por parte de algunos músicos tradicionalistas por su origen citadino, sus propuestas con el folklore o su vestimenta urbana.

Instrumental Mayelé-1995

Fragmento de "Flute Notes"
Chucho Valdés-Irakere

Transcripción: Emmanuel Contreras

Transcripción: Emmanuel Contreras

♩=232

Maracas 

Cuarto 

Arpa 

Bajo 

Mrcs. 

8

Am D7 Gm C7 Fm B7 Em A7

8

Am Am C D7 C#m6 A 7(9)

8

Ctr. 

8

Ar. 

8

Bajo 

EJEMPLO MUSICAL 1. Introducción Instrumental grupo Mayelé⁸².

⁸² Mayelé, "Instrumental", V Festival Internacional de la Canción Llanera, grabación en vivo (Villavicencio, marzo de 1995), 9'52".

La versión instrumental de *Flute Notes* se convirtió en un hito y generó impacto por la adaptación de la introducción y el tema principal de la pieza de jazz latino “Flute Notes”⁸³, de la cual el grupo intentó copiar fielmente la melodía y la armonía jazzística, transponiéndola a la tonalidad habitual de los instrumentales de concurso (Si menor) y aprovechando su métrica de 6/8. El arpa copia las melodías disonantes de la pieza (compás 10-12), con el apoyo de armonías expandidas en el cuatro y el bajo, poco utilizadas en el joropo en esa etapa. La transición a 4/4 (compás 8-9) tomada de la pieza original, rompe con la métrica ternaria continua de los instrumentales de joropo, y empieza a ser común en años posteriores. Con esta pieza se instaura también el protagonismo del bajo en el concurso.

Los instrumentales en el cambio de siglo

Para este momento, la pieza de concurso ya había perdido la función de los instrumentales para acompañar el baile o el canto de los golpes, debido a los cambios de tempo, textura y armonía que hacen perder el flujo continuo de la música de “parranda” y convierten al instrumental en una pieza de espectáculo para la escucha.

Del conjunto de un instrumento melódico con acompañamiento ritmo-armónico (arpa, cuatro y maracas o bandola, cuatro y maracas), la instrumentación pasó a conjuntos de arpa, bandola, cuatro, maracas y bajo, con funciones melódicas y de acompañamiento compartidas, diálogos contrapuntísticos, imitaciones y partes solistas a cargo de todos los instrumentos del conjunto. Claudia Calderón reconoce tres momentos en esta transformación: la fase campesina, de instrumento mayor con acompañamiento, la fase de base rítmica ritmo armónica con la incorporación del bajo, y la fase de diálogo camerístico⁸⁴. Hay que precisar que no se trata de fases evolutivas, ya que estos distintos tratamientos del conjunto llanero coexisten y se desarrollan en diferentes contextos, siendo el último de ellos resultado de la experimentación de músicos profesionalizados y de las exigencias del espectáculo y la competencia.

En la primera década del nuevo siglo se creó el premio “Padrote de la Guafa”⁸⁵ (2001-2004) para el mejor arpista del concurso: título que realza la connotación machista en la práctica del joropo, exigiendo la presentación de piezas coherentes que evitaran la cita de fragmentos distintos sin el desarrollo de un tema musical, con el fin de recuperar la interpretación de los

⁸³ Irakere, “Flute Notes”, *Live at Ronnie Scott’s 1991*, Blue Note (CD), 1993.

⁸⁴ Claudia Calderón, “El joropo llanero: 50 años de evolución” IV Congreso Nacional de Universidades sobre Tradición y Cultura Popular, Mérida, 1998, s.p.

⁸⁵ El término ‘padrote’ se refiere en la ganadería, al macho líder de una manada destinado a la procreación. Las connotaciones machistas en la práctica del joropo pueden abrir otro tema de discusión sobre esta música. El término ‘guafa’ –nombre local de la guadua o bambú americano– se refiere a los golpes considerados *recios* del sistema “por derecho”, como el seis y el pajarillo.

golpes con elaboraciones de los arpistas⁸⁶. La restauración de la estética anterior exigió también el acompañamiento convencional de la base ritmo-armónica del conjunto y la reducción en la duración de la pieza en contraste con la reciente tendencia de instrumentales extensos, creados para la exhibición de la destreza de los instrumentistas. Por otro lado, el concurso de arpa empezó a dar paso a composiciones de autor individual frente a los instrumentales convencionales que no tenían título y reciclaban o elaboraban variaciones sobre la tradición⁸⁷. Este cambio decisivo posiblemente sentó las bases para una transformación en el concepto estético de la música de arpa, al crearse de forma paralela en 2008 la nueva modalidad de Obra Inédita Instrumental Llanera para arpa, en la cual, por primera vez, se calificaría la composición por encima de la ejecución⁸⁸. Desde la institución organizadora se empezó a reflexionar sobre la música llanera en términos de “evolución”, considerando las propuestas de los músicos jóvenes como una mejor alternativa para mostrar el joropo. Al año siguiente se dio una apertura trascendental hacia un cambio en la función, el repertorio y la performatividad⁸⁹ del arpa criolla en la nueva modalidad de Arpa Llanera Solista, sin acompañamiento instrumental.

Los procedimientos de reciclaje musical instaurados desde las décadas anteriores para estos instrumentales de concurso recurrieron al pop, el rock, las bandas sonoras del cine y el metal progresivo, mediante la exposición del arpa de fragmentos melódicos de piezas grabadas o la utilización de recursos armónicos, rítmicos, dinámicos y de textura de dichas piezas, por parte de todo el conjunto⁹⁰. En este momento, las melodías y los patrones de la guitarra rítmica del metal se convirtieron en una fórmula para generar impacto, tensión y velocidad en los instrumentales, agregando *staccatos*, cortes súbitos y una textura homorrítmica con extensas secciones de obli-gados de todo el conjunto. Por otro lado, el protagonismo del arpista venezolano Carlos Orozco

⁸⁶ Esas piezas extensas provenientes de los anteriores “entreveraos” se denominaron coloquialmente “colchas de retazos” en estos festivales, por la carencia de desarrollo temático.

⁸⁷ William Castro, “La Rebeca”, grabación en vivo, Torneo Internacional del Joropo. Villavicencio, 2001. Esta fue una de esas primeras piezas de autor, presentada para el “Padrón de la guafa”.

⁸⁸ “Fiesta llanera a ritmo de arpa, cuatro y maracas en Villavicencio”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 25 de junio de 2008. Estas obras individuales de autor constituyen un tema fundamental para un estudio futuro sobre el desarrollo de los repertorios y las técnicas del instrumento.

⁸⁹ Se toma aquí el concepto de *performance* desarrollado por Juan Pablo González, con referencia a aspectos de escenificación, interpretación y representación de la música. Ver Juan Pablo González, “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”, *Revista Musical Chilena*, Año 1, No. 185, enero-junio, 1996, pp. 25-37.

⁹⁰ Por ejemplo, el arpista venezolano Eduard Jiménez presentó introducciones de Dream Theater y Daft Punk en 2009 en el Torneo. El joven arpista Juan Pablo Rodríguez fue ganador en 2012 también adaptando fragmentos de metal progresivo. Cf. Dream Theater, “In the presence of enemies”, *Chaos in motion*, Roadrunner Records (DVD), 2008. Juan Pablo Rodríguez, “Paradigmas”, *Arpa en el alma*, S. Independiente (CD), 2012.

Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=HpDG5H1TYME>. <https://www.youtube.com/watch?v=QFNs9ISTwCI>. <https://www.youtube.com/watch?v=J0f7NEPepyw>.

continuó en el Torneo, por sus exploraciones técnicas del instrumento y por su rompimiento, tanto de las formas musicales convencionales como de la coherencia temática en la composición, en función del impacto escénico. Esto dio como resultado diseños instrumentales caracterizados por una gran experimentación rítmica que transformó la textura del conjunto y desplazó la importancia melódica, armónica y formal en la composición de estas piezas de concurso⁹¹.

Por otro lado, la progresiva participación de músicos provenientes de otros instrumentos, otros géneros musicales, otros contextos de formación musical, no sólo incentivó la experimentación en cuanto a repertorios y géneros, sino que dio lugar a una musicalidad “anfibio”⁹², con la cual varios arpistas jóvenes lograron desempeñarse con facilidad tanto en la interpretación de la música “criolla”, como en la exploración de distintos géneros en el arpa llanera. De acuerdo con González⁹³, estas fusiones de géneros y repertorios se asocian también al cambio en la performatividad del instrumento, cuyas mutaciones han sido lideradas en este caso por los arpistas de nuevas generaciones.

La puesta en escena de estos instrumentales para el espectáculo ayudó a implantar en el Torneo, y por extensión en el ámbito llanero, un concepto de virtuosismo entendido únicamente como destreza motriz y velocidad de ejecución, sin tomar en cuenta otros aspectos como la creatividad o la improvisación. Frith observa que uno de los placeres de la cultura popular es el acto difícil y espectacular, el sentido de riesgo, triunfo y virtuosismo⁹⁴, lo cual es justamente el punto de conexión entre la escenificación y exaltación de los instrumentos del joropo, y los propósitos turísticos del festival.

Aún con la transformación de los aspectos melódico, armónico, de instrumentación y forma, estas piezas siguen catalogándose como expresiones del joropo. Este hecho refuerza el planteamiento de Franco Fabbri, según el cual las características técnico-formales o estilísticas de una pieza no determinan en muchos casos su categorización en un género determinado. Son las comunidades musicales las que deciden, transforman y categorizan las normas de un género⁹⁵, en un proceso que puede ser contradictorio, como lo ilustra la dinámica de adopción de estilos y lenguajes del joropo de arpa. Con base en otros estudios

⁹¹ Carlos Orozco, entrevista, Bogotá, septiembre de 2014. Paradójicamente, a pesar de las críticas a su propuesta musical, Orozco ha sido ganador en varias versiones del Torneo y también jurado.

⁹² Se propone este concepto para caracterizar el múltiple uso del arpa logrado por arpistas de las generaciones recientes.

⁹³ Juan Pablo González, “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”. *El oído pensante* 3,1,2015. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: agosto de 2015].

⁹⁴ Simon Frith, “Performance”, en *Performing Rites Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press, 1996, p. 207.

⁹⁵ Franco Fabbri, “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”. Ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, La Habana, 2006.

http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf. (Consulta: 10 de noviembre, 2014).

de música popular, puede entenderse la conformación de un género a partir del concepto de *performance*, que retoma las interpretaciones individuales, las interacciones entre el músico y el público, el carácter irrepetible de la actuación en vivo, la gestualidad, las emociones y reacciones de la puesta en escena. Simon Frith afirma que es la integración del sonido y el comportamiento en el *performance* lo que le otorga significado, y que son las transgresiones ocurridas sistemáticamente en los *performances* las que cambian o dan lugar a nuevos géneros⁹⁶. Estas disidencias, evidentes en las citas de fragmentos de otros géneros que se “joropean” con la transmutación métrica y la instrumentación en el escenario del festival, se asemejan a lo que González denomina mutación genérica, dentro de su examen de las relaciones entre género musical y *performance* en la música popular⁹⁷.

Conclusión

Este festival es un proyecto cultural, político y comercial sustentado en un discurso de identidad que se articula al mercado discográfico local, al espectáculo y a la competencia. Las transformaciones de la música de arpa en el concurso resultan de la interconexión entre saberes colectivos y aportes individuales que tomaron distintos énfasis en el período de más de cincuenta años de práctica del arpa llanera en Colombia, instaurando repertorios y técnicas aún considerados parte de una tradición colectiva. Esta dinámica entre lo colectivo y lo individual se desplegó en las prácticas comunitarias rurales, la profesionalización de los músicos, la expansión urbana del joropo, las grabaciones discográficas y el proceso de establecimiento de normas sociales sobre la música, para la fijación y reelaboración de repertorios. Así, puede entenderse el variado repertorio del arpa en una posición fluctuante entre lo local y lo urbano, lo comercial y lo tradicional.

Los cambios musicales están ligados a variaciones en las funciones y usos del instrumento, la alteración del oficio y estatus de los arpistas dentro del conjunto y la comunidad de músicos, los nuevos balances en la creación individual dentro del canon y los nuevos ámbitos de *performance*. Estos cambios del lenguaje musical, las instrumentaciones y las técnicas de ejecución del arpa, así como las reinterpretaciones del repertorio colectivo y su puesta en escena dentro del festival, están en conexión con una narrativa cultural, con los juicios estéticos y los procesos de negociación generados por la burocracia, los medios, las élites de jurados y organizadores, los músicos y el público.

⁹⁶ Simon Frith, *Performing Rites*, p. 94.

⁹⁷ González, “Performatividades líquidas”, pp. 11-12. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopen-sante> [consulta: agosto de 2015].

Esta fase de exploración de las posibilidades del arpa contradice su uso diatónico tradicional y sus funciones acompañantes, convirtiendo al instrumento en medio de experimentación y diálogo entre especialistas, con la consiguiente pérdida de su connotación narrativa sobre la identidad llanera.

Andrés Gualdrón

agualdrone@unal.edu.co

agualdrone@ubosque.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Andrés Gualdrón, “De “Dem Bow” a “El gol”: del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 95-116.

RESUMEN

A pesar de que se ha escrito sobre la influencia que géneros musicales africanos como el soukous, ejercieron en la champeta criolla, a través del estudio de la canción “El gol” de Elio Boom interpretada por el Grupo Kusima y perteneciente al LP *Terapia Criolla con Kusima* de 1994, este artículo explora la que recibió de géneros musicales como el dancehall jamaiquino y el reggae panameño. El análisis de su composición, producción y texto revela claramente dichas influencias las que además permiten entender las lógicas de adaptación y “reciclaje” musical que caracterizaron la creación de la champeta criolla durante ese periodo.

PALABRAS CLAVE

Champeta, música popular colombiana, música africana, picó, sound system, dancehall, reggae, Panamá, Jamaica.

TITLE

From “Dem Bow” to “El gol”: From Jamaican dancehall to Colombian champeta criolla.

ABSTRACT

Although the influences of African popular musical genres such as soukous have been discussed in the conformation of Colombian champeta criolla, through the study of “El gol”, a song by Elio Boom from Grupo Kusima’s LP *Terapia criolla con Kusima* (1994), this article explores the influence of other popular music genres such as dancehall from Jamaica and Panamanian reggae from Panamá. The analysis of its composition, production and its text clearly reveal those influences and allow us to understand the adaptation and recycling processes that characterize the creation of champeta criolla during this period.

KEY WORDS

Champeta, Colombian popular music, African music, picó, sound system, dancehall, reggae, Panamá, Jamaica.

Afiliación institucional

Profesor, Programa de Formación Musical, Universidad El Bosque.

Maestro en música de la Universidad Javeriana (Bogotá) con énfasis en Composición Comercial y Magíster en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de trabajos sobre música popular colombiana y músicas de vanguardia para diversas revistas periodísticas colombianas e internacionales (Arcadia y Sounds and Colours Magazine entre otras) Elegido entre más de cien músicos latinoamericanos como compositor e interprete para el proyecto Música em Trânsito del Goethe Institut en Salvador de Bahía, Brasil (2012), junto al compositor alemán de música electrónica y arte sonoro Markus Popp (Oval). Autor de ésta y cuatro producciones musicales mas con las que ha participado en festivales en México, Costa Rica y Argentina.

Recibido marzo de 2016

Aceptado mayo de 2016

De “Dem Bow” a “El gol”: del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)

Andrés Gualdrón

El propósito de este artículo es mostrar, mediante el análisis comparativo, las relaciones entre las canciones “El gol” (Elio Boom, Colombia), “Dem Bow” (Shabba Ranks, Jamaica), “Nuff man a dead” (Super Cat, Jamaica) y “Ellos benia” (Nando Boom, Panamá)¹. Este análisis nos permitirá ilustrar algunos de los procesos de adaptación de repertorios internacionales que caracterizaron al género de la champeta criolla a comienzos de los años noventa.

La canción “El gol” incluida en el LP *Terapia Criolla con Kusima* de 1994 resulta muy relevante para el estudio de la champeta criolla en tanto que tipifica la manera en la que durante este periodo se tomaron materiales musicales provenientes de países como Jamaica y Panamá para revitalizar el repertorio local². Por su parte, el contenido del mencionado LP es también representativo de dos formas de producción musical fundamentales para este género: a) las adaptaciones locales de canciones africanas y caribeñas y b) la composición de temas originales a partir de la influencia de la música internacional difundida en los picós, sistemas de sonido ambulante y público de grandes dimensiones y volumen sonoro presentes en toda

¹ Los detalles de publicación de estas canciones son los siguientes: “El gol”, en *Terapia Criolla con Kusima*, LP, 12”, 33 rpm, Rey Records 002, 1994, A,.; “Dem Bow”, S, 7”, 45 rpm, *Dem Bow*, Digital B, 1990; “Nuff Man a Dead”, S, 7”, 45 rpm, *Nuff Man a Dead*, Wild Apache, 1990 y “Ellos benia”, en *Reggae Español*, LP, 12”, 33 rpm, Shelly’s Records, SRLP07, 1991, A.

² Para más información sobre sus adaptaciones de canciones africanas del Congo y Camerún en este genero ver Andrés Gualdrón, *La champeta a inicios de los años noventa: de adaptaciones a creaciones*, Bogotá: Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

la costa norte de Colombia con los cuales se organizan fiestas populares esenciales para la difusión de diferentes géneros musicales³.

Asimismo, los procesos de composición y producción de la canción y los diferentes aspectos de la biografía de su cantante nos permiten entender en qué medida a comienzos de los años noventa se presentó una importante influencia de géneros como el dancehall y el reggae panameño en la champeta cartagenera y en la cultura de los picós de la ciudad.

La champeta es un género musical aparecido en la costa norte colombiana durante las últimas décadas del siglo XX e íntimamente ligado al surgimiento de fiestas públicas realizadas con los mencionados picós. La amalgama de géneros en su mayoría africanos y caribeños que empezaron a difundirse en estos bailes configuró, desde finales de los años setenta, una práctica musical local que emuló estas influencias y que, como veremos en este texto, también se nutrió desde los años noventa de una fuerte influencia de los estilos musicales contemporáneos desarrollados en países como Jamaica y Panamá.

A lo largo del texto usaremos la diferenciación terminológica que los picoteros (es decir, los empresarios de los picós) y músicos de la costa norte colombiana hacen entre lo que denominan “champeta africana” y “champeta criolla”. En la primera categoría agrupan las canciones difundidas en los picós que provienen tanto de grabaciones africanas como de grabaciones caribeñas. Por su parte, el término “champeta criolla” o “terapia criolla” hace referencia a aquella música que fue grabada en ciudades como Cartagena y Barranquilla por artistas locales y que, retomando las características sonoras de las canciones africanas y caribeñas difundidas en los picós, establece un repertorio hecho en Colombia para estos sistemas de sonido. Así, en la champeta criolla es común encontrar influencias del soukous congoleño, el compas haitiano, o el dancehall de Jamaica, entre otros géneros. “El gol”, del cantante Elio Boom, es un ejemplo de lo que denominamos champeta criolla.

Por su parte, el género jamaiquino conocido como dancehall surge también en el entorno de las fiestas ambulantes de esta isla y desde los años setenta tiene como característica esencial la interpretación de un cantante e improvisador sobre una pista musical que - en muchos casos - es extraída de una canción ya existente. Durante los años ochenta estas pistas fueron simplificándose hasta el punto de convertirse en ostinatos cortos y repetitivos, realizados por medio de instrumentos digitales y acompañando textos cada vez más explícitos. La canción “Dem Bow” del cantante Shabba Ranks, aquí analizada, es representativa del sonido del dancehall de comienzos de los años noventa y es uno de los primeros éxitos internacionales del género.

El reggae panameño puede caracterizarse a grandes rasgos como una versión en español del dancehall y “Ellos benia” -la canción de Nando Boom- está asociada a esta corriente musical.

³ Su práctica es equiparable en otras culturas musicales del mundo como los *sound systems* jamaiquinos, los sonideros mexicanos y los *aparelhagens* brasileros. Ver Deborah Pacini Hernández, ‘The picó phenomenon in Cartagena, Colombia’, *América Negra*, 6 (1993), pp. 69-113 y María Alejandra Sanz, *Fiesta de Picó: champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*, Bogotá: Tesis de Grado, Departamento de Antropología, Universidad del Rosario, 2011.

Teniendo en cuenta la delimitación temática de este trabajo y sus restricciones de espacio, no nos referiremos a aspectos extra-musicales pero fundamentales para la champeta como el baile, los espacios donde se desarrollan sus fiestas y la moda asociada a este género musical⁴.

Elio Boom y la cultura 'picotera' de Turbo (Antioquia)

Nacido en 1974 en Turbo, Antioquia, el verdadero nombre de Elio Boom es Francisco Corrales⁵. Su interacción musical con los picós de la ciudad de Turbo permite entender las múltiples similitudes que existían entre las fiestas públicas de este pueblo y algunas de las prácticas de los sound systems jamaicanos –presentes en la población mediante su cercanía con la cultura panameña.

Manuel y Marshall describen cómo en los sound systems jamaicanos se fue haciendo común la práctica de hacer vocalizaciones sobre versiones instrumentales de canciones ya reconocidas entre el público local, particularmente a partir de los años sesenta. Es importante señalar aquí que el uso de la palabra vocalización –traducida a partir del término voicing– es intencional en tanto se trata, como indican Manuel y Marshall y como veremos en nuestro análisis de la canción “El gol”, de un tipo de emisión vocal a medio camino entre la recitación y el canto⁶.

Las versiones instrumentales mencionadas provenían, paralelamente, de la creciente práctica de imprimir discos de 45 rpm en los que por una cara se podía escuchar la canción completa que lanzaba un artista y por la otra únicamente su versión sin voz. Sobre esta segunda cara, los artistas emergentes empezaron a hacer sus interpretaciones en vivo usando la música instrumental como pista de fondo para su voz⁷. Un ejemplo de uno de estos discos es el sencillo “Nuff man a dead”, grabado en 1990 por el artista jamaicano Super Cat (y analizado posteriormente en este artículo por su relación con la canción “El gol”). El lado B cuenta con un corte instrumental donde se escucha exclusivamente la pista del disco⁸.

En el relato que hace del ambiente musical de la ciudad de Turbo a inicios de los años noventa, Corrales narra cómo participó exactamente de la misma práctica:

⁴ Ver Sanz y Nicolás Contreras “Champeta/Terapia, más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano”, *Huellas*, 67-68 (2003), pp. 33-45.

⁵ Peter Manuel y Wayne Marshall “The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall”, *Popular Music*, 25, 3, (2006), pp. 447-470 (p. 452).

Para evitar posibles confusiones con el cantante Nando Boom, en el texto nos referiremos a Elio Boom por su apellido de nacimiento, Corrales.

⁶ Manuel y Marshall, p. 452.

⁷ *Ibid*, p. 450.

⁸ El LP *Terapia Criolla con Kusima*, que contiene la canción “El gol”, contiene también una versión instrumental de cada uno de sus cortes tanto en el lado A como en el B del disco, probablemente por la influencia mencionada del género del dancehall.

Nosotros no tocábamos instrumentos ni producíamos las pistas. Hay unas versiones musicales, las poníamos de los discos originales, de los reggae originales, porque en ese entonces el LP traía de un lado el disco y del otro lado tenía la pista. Entonces nosotros poníamos la pista e inventábamos nuestras letras. Entonces cantábamos, íbamos a un show o con un espectáculo, llevábamos el LP y lo poníamos en el lado de la versión y le cantábamos su letra, que uno se inventaba⁹.

Manuel y Marshall describen cómo, en el ritual grupal de los músicos emergentes al cantar sobre estas pistas instrumentales, generalmente, en los conciertos, varios cantantes hacían una hilera e iban uno detrás del otro improvisando sobre un mismo ritmo en forma de loop¹⁰.

En Turbo también tuvieron lugar estos encuentros, donde los improvisadores se turnaban para cantar sobre pistas de dancehall y ‘competir’ en vivo. Las reuniones comenzaron a ser transmitidas en vivo a través del programa *Rumba Caribe*, dirigido –de acuerdo con el relato de Corrales – por el productor radial May Mosquera a través de la emisora Apartadó Estéreo:

Estamos aquí hablando del año 1990 o 91. En ese tiempo estábamos nosotros pegados con el reggae, pero la manera que el pueblo nos escuchaba a nosotros era por medio de la emisora. O sea, a la emisora llevábamos cada quien sus pistas en las versiones de los LP y las montábamos en un programa de dos horas. Entonces varios artistas como yo llevábamos cada quien su pista en su LP o varios LP y llevábamos versiones y nosotros cantábamos en vivo¹¹.

Durante esta época, Corrales informaba a sus amigos y familiares los horarios de estas transmisiones radiales y les pedía que las grabaran en vivo haciendo uso de las caseteras de sus equipos de sonido. Mediante este método recursivo e inusual, el cantante antioqueño se hizo con los primeros registros de sus improvisaciones, que empezó a distribuir como demos. Con ellos decide viajar en 1992 a la ciudad de Cartagena, donde rápidamente muestra sus cintas al productor Yamiro Marín. Éste decide poner en contacto a Corrales con el productor William Simancas para realizar las producciones de las canciones “El gol” y “15 Primaveras”, con las que terminan de completar el disco *Terapia Criolla con Kusima*.

La decisión de viajar a Cartagena, de acuerdo con el relato de Corrales, está relacionada con el interés por grabar y prensar su música en discos LP y de forma profesional. Esto se debe, en parte, a que en las tiendas locales de Turbo ya había visto el primer trabajo de Anne Zwing, el primer trabajo discográfico de Kusima (titulado *Baila el Son con Kusima*) e, incluso, la música de grupos como Son Palenque:

⁹ Francisco Corrales, Entrevista, Cartagena, Bolívar, 22 de junio de 2015.

¹⁰ Manuel y Marshall, p. 451.

¹¹ Corrales, *loc. cit.*

Ya más de un artista había sonado en Turbo. Yo los vi en las carátulas de los LP como Kusima y Anne Swing. (...) Estaban en un almacén de discos que se llamaba Discos Sólido. Yo siempre todos los días llegaba hasta allá y alcanzaba a ver las carátulas de los cantantes, y a ver los músicos, y miraba que Kusima era de Cartagena y Anne Zwing también era de Cartagena, y el otro, y Son Palenque... yo me ponía a escucharlos a ellos y decía “¡no joda, pero yo canto más bacano que esos manes!” (risas)¹².

Con respecto al primer disco de Anne Zwing (1988), Corrales rememora también haber escuchado la canción “Permiso”, que era frecuentemente programada en los picós de su pueblo. La anécdota nos muestra cómo la escena musical cartagenera de la champeta criolla estaba difundiéndose rápidamente en las discotecas y los picós de la costa norte del país y cómo los primeros ejemplos de producciones de champeta criolla fueron una motivación importante para los músicos jóvenes dispuestos a emprender proyectos musicales.

“El gol” y su relación con Jamaica y Panamá

“El gol”, grabada en 1993, es la primera canción de Francisco Corrales bajo el nombre Elio Boom y prensada de forma profesional. En el álbum comparte espacio con las canciones cantadas por los integrantes del grupo Kusima. Aunque no fue el éxito principal del disco (en realidad el corte de mayor difusión fue “El Salpicón”, cantada por Hernán Hernández), “El gol” nos muestra una forma muy particular de adaptar repertorios internacionales.

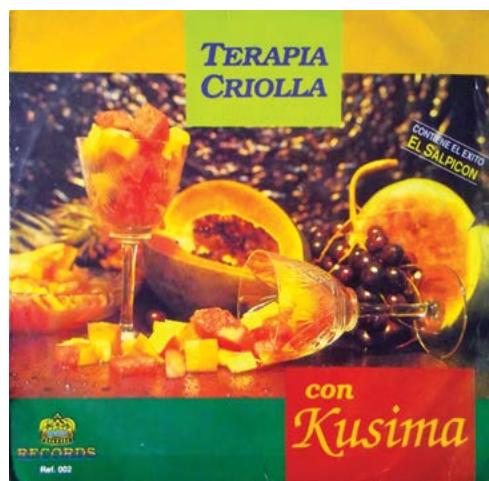


FIGURA 1. *Terapia criolla con Kusima*, LP, cubierta, fotografía Andrés Gualdrón.

¹² *Ibid. loc.cit.*

Si canciones como “Mary” o “El Empate” ambas de *Terapia criolla con Kusima*, están basadas enteramente en canciones de artistas africanos (especialmente Lokassa Ya Mbongo y Sam Fan Thomas), “El gol” adapta al mismo tiempo materiales de diferentes fuentes musicales del caribe. Como estructura rítmica y armónica principal, emplea un patrón que aparece múltiples veces en diferentes canciones de acuerdo con la extendida técnica del riddim. Simultáneamente, se apropió de la melodía de la popular canción “Dem bow”, cantada por el artista jamaiquino Shabba Ranks y versionada por cantantes panameños como Nando Boom y El General.

Con las siguientes palabras, Manuel y Marshall hacen una caracterización a fondo del método del riddim:

From the early 1970's reggae music – whose most popular form since around 1980 has been called “dancehall” – has relied upon the phenomenon of the ‘riddim’, that is, an autonomous accompanimental track, typically based on an ostinato (which often includes melodic instrumentation as well as percussion). While a dancehall song consists of a deejay singing (or ‘voicing’) over a riddim, the riddim is not exclusive to that song, but is typically used in many other songs¹³.

Desde los años ochenta y paralelamente con la explosión comercial del dancehall en el mundo, la práctica del riddim se convirtió en estándar dentro de la música jamaiquina –siendo cada uno de estos patrones rítmicos la base de un sinnúmero de composiciones del género–. Así mismo la separación que existe entre el riddim y la vocalización que se hace sobre él constituye uno de los elementos fundamentales del género –lo que lo diferencia de la mayoría de los estilos de música popular en el mundo, en los cuales la voz y el acompañamiento instrumental se conciben como entidades indivisibles que nacen juntas durante la composición¹⁴–.

Como se describió en el apartado anterior, Corrales creció en el ambiente musical de los picos de Turbo, población al norte de Antioquia y cercana geográficamente a Panamá. Allí escuchó de primera mano la explosión musical que desde mediados de los ochenta se inició con el reggae en español. También conocido como reggae panameño, el género en mención proviene de la adaptación realizada en Panamá (particularmente por músicos de la ciudad de Colón) de la corriente del dancehall jamaiquino. En ocasiones, este mismo género es denominado ‘plena’ –mas su nombre no guarda relación con el género puertorriqueño¹⁵. En palabras de Corrales:

¹³ Manuel y Marshall, p. 447

¹⁴ *Ibid*, pp. 466-467

¹⁵ Marlon Bishop, “Panamanian dancehall nices up the Spanish-speaking world”, *Wax Poetics* 43, (Sept-Oct 2010), p. 108.

Yo me inicié cantando música reggae, ragamuffin, reggae jamaiquino y reggae panameño. En ese entonces estaba Jam and Supposse, estaba Renato (con la “Chica de los ojos café”). (...) Yo comencé a escuchar esos Reggaes, cuando Gabi sacó “El meneíto” (...). También los reggaes jamaiquinos de Shabba Ranks y de Cutti Ranks¹⁶.

A parte de citar el enorme éxito “La chica de los ojos café” del panameño Renato, –aparecido en 1985 y acreditado como una de las primeros temas del reggae panameño en dar el salto a la radio comercial¹⁷–, vemos que ninguno de los artistas mencionados en su lista es ajeno a la práctica de la composición sobre riddims. Jam and Supposse, dúo de dancehall panameño formado en 1988, usa en su éxito “Camión lleno de gun” de 1992 el riddim ‘Agony Body’, que había aparecido también en canciones como “Soft and dead up” del jamaiquino Shaggy, “Bun” de la cantante Sister Charmaine o “Bombshell” de Louie Rankin (editadas las tres en 1991 por la compañía discográfica neoyorquina Rough Neck, y acreditadas al productor Rafael). Por su parte, el también panameño Gaby (cuyo nombre original es Winston Brown Jr.), lanza en 1988 la primera versión del éxito “El meneíto”, de la mano del sello panameño Tamayo Records y del sello Zeida Internacional. En la composición de ésta se emplea el popular ‘Duck Riddim’, atribuido al productor Lloyd “King Jammy” James, el cual fue utilizado en por lo menos sesenta canciones distintas¹⁸.

Influenciado por este ambiente musical fuertemente marcado por el dancehall y la música de Panamá, en el año 1993 Corrales muestra al productor William Simancas una pista del cantante jamaiquino Super Cat¹⁹ para que, basado en ella, elaboraran “El gol”²⁰. Aunque durante nuestra conversación el cantante no tuvo presente el nombre exacto de la canción sobre la cuál basó el acompañamiento de “El gol”, aspectos como la fecha y la coincidencia del mismo patrón rítmico-armónico (es decir, del mismo riddim) indican que el tema al que se refiere probablemente es “Nuff Man A Dead”, lanzado en 1990 como un sencillo (single) de su sello Wild Apache.

¹⁶ Corrales, *loc.cit.*

¹⁷ Bishop, p. 110.

¹⁸ Estas estadísticas se encuentran en la base de datos *Riddimbase.org: Dancehall and Reggae Riddim Database & Research Engine*, (www.riddimbase.org) que muestra más de 41 269 canciones sobre 3 868 riddims distintos. Estos son, en buena parte, verificables a través de samples de sonido.

¹⁹ Nacido el 25 de Junio de 1963, Super Cat, cuyo verdadero nombre es William Anthony Maragh, es una de las figuras más importantes del dancehall de finales de los años 1980 e inicios de los años 1990. De madre jamaiquina y padre indio, el músico lanza su primer sencillo en 1981. Tras un breve periodo de encarcelamiento, se da a conocer en diferentes sistemas de sonido jamaiquinos con sus letras etiquetadas como “conscientes”. En 1988 funda el sello Wild Apache y en 1992 se muda a Nueva York, donde firma con Columbia Records y se hace a un lugar en el mercado *mainstream* norteamericano.

²⁰ Corrales, *loc.cit.*

Instrumentos

En su caracterización histórica de la práctica del riddim, Manuel y Marshall encuentran un punto de inflexión importante dentro de la música compuesta bajo este método: en 1985, los productores King Jammy y Wayne Smith lanzan la canción “Under my sleng teng”, cuyo patrón principal se encuentra enteramente producido a través de los sonidos digitales de un teclado electrónico Casio. Este patrón, que ha sido la base de por lo menos 180 canciones, consolidaría dos nuevas tendencias dentro de la música jamaiquina de la época: el abandono del uso de samples grabados a favor de la producción digital de los riddims y el uso de frases rítmico/melódicas más cortas como patrón principal de construcción de los temas²¹.

De acuerdo con el testimonio aportado por William Simancas, productor de “El gol”, la canción sigue esta corriente de crear música dancehall desde un punto de vista enteramente digital. Para este propósito Simancas empleó un secuenciador Yamaha QY10 originalmente lanzado en 1990 como una estación de trabajo portátil para arreglistas y compositores²². El Yamaha QY10 podía almacenar en su memoria 8 pistas distintas de máximo 299 compases, empleando hasta 8 canales. Estas podían grabarse a partir de treinta sonidos instrumentales y una biblioteca de percusión compuesta por veintiseis sonidos. Simancas basó la producción de “El gol” enteramente en las posibilidades de este instrumento, interpretándolo mediante un controlador midi y grabando sucesivamente en la memoria interna del secuenciador los *loops* que componen el patrón principal de la composición (extraídos, como veremos, del *riddim* ‘Poco Man Jam’). Así pues, la lógica de repetición de ostinatos cortos propia de la música jamaiquina de mediados de los ochenta se adaptaba perfectamente a las posibilidades del Yamaha QY10.

Comparación de los riddims²³

En la canción de Corrales tenemos tres planos distintos (Ejemplo musical 1). En primer lugar se encuentra el *loop* estático elaborado en el secuenciador QY10 (que está a su vez compuesto por batería, piano y aplausos digitales). Este se encuentra totalmente cuantizado, es decir, ajustado a la métrica digital del instrumento y sin ningún factor de ‘error’ interpretativo. En segundo lugar, tenemos una pista de teclado con sonido sintetizado de piano eléctrico sin cuantizar, probablemente grabada con el sintetizador Yamaha DX7 que emplea en las demás canciones de *Terapia Criolla con Kusima*, con una interpretación rítmica más libre –y en el mismo registro del piano original usado en el patrón cuantizado–. Éste, a lo largo

²¹ Manuel y Marshall, p. 452.

²² William Simancas, Entrevista, Cartagena, 23 de junio de 2015.

²³ En las siguientes transcripciones de la batería, las iniciales “HH” se refieren al Hi hat, “S” al snare o redoblante, “FT” al floor tom, o tambor de piso, y “B” al bombo.

$\text{♩} = 116$

EJEMPLO MUSICAL 1. "El gol", Elio Boom, patrón básico, trasc. Andrés Gualdrón.

$\text{♩} = 98$

EJEMPLO MUSICAL 2. Riddim 'Poco Man Jam' en "Nuff man a Dead", Super Cat, transcripción A. Gualdrón.

de toda la canción, reitera la triada de si bemol mayor. En último lugar, tenemos la voz de Corrales, quien hace su vocalización sobre esta pista.

En la canción de Super Cat, por otra parte, tenemos no tres sino dos planos. En primer lugar, el patrón de percusión, sumado a un sonido de teclado que, a diferencia de lo sucedido en "El gol", no es interpretado por un sintetizador adicional sino que se encuentra en la mezcla del LP original de donde se extrajo el sample con el *riddim*. En segundo lugar, se encuentra la vocalización del jamaiquino.

“El gol” se halla en un tempo más rápido al de la pista de Super Cat (116 en el caso del primero y 98 en el caso del segundo) y ambas se encuentran en tonalidades cercanas a Si bemol y La, respectivamente. Los patrones de batería digital de ambas canciones varían levemente en los timbres usados, pero generan el mismo ritmo compuesto. Sin embargo, armónicamente, el *riddim* de la canción de Super Cat y el de la canción de Corrales presentan diferencias: la figura característica de corchea en antecompás y primer tiempo en los teclados haciendo notas ascendentes –reiterada en ambas versiones–, en el caso de Super Cat dibuja una sonoridad mixolidia; por el contrario, en la canción de Corrales, se circunscribe a un contexto completamente tonal.

Mezcla

La mezcla de ambas canciones presenta diferencias importantes, cimentadas en la disimilitud misma de las condiciones de grabación de ambos cortes. En el caso de “Nuff man a dead”, tenemos una versión en estudio con exactamente las mismas condiciones técnicas con la que contaban los djs de dancehall de la época para hacer sus presentaciones en vivo: un tornamesa para poner la pista instrumental y un micrófono para que el artista principal hiciera la vocalización sobre la misma. Los volúmenes de cada corte (es decir, voz y salida estéreo para la pista) se encuentran radicalmente diferenciados: la voz está muy por encima de lo que sucede a nivel instrumental. Esto pareciera ser un ejemplo más de la tesis sobre la independencia entre voz e instrumentos en el género del dancehall esbozada por Manuel y Marshall.

Por su parte, “El gol” muestra una mezcla mucho más compacta, que evidencia cómo su grabación no se hizo únicamente con un tornamesa y un micrófono de voz²⁴. Como ya se dijo, para su arreglo final intervinieron elementos como el teclado Yamaha DX7, que se destaca sobre la pista rítmica –mientras la voz se acopla a los instrumentos sin estar a un nivel de volumen radicalmente superior–. En este sentido, su sonido general es muy distinto del de la canción de Super Cat.

Un elemento importante a tener en cuenta es la ausencia de una línea de bajo en la canción de Corrales. En el corte no sólo se prescinde de la figura melódica que este instrumento aporta y que a la postre es importante para la identidad sonora del *riddim*, sino que su mezcla en general no destaca siquiera los bajos fuertes que podrían provenir de instrumentos como el bombo. Como permite observar un análisis general del espectro de frecuencias de “Nuff man a dead”, la importancia de los bajos profundos o subs (es decir, aquellos que se encuentran entre

²⁴ El disco *Terapia Criolla con Kusima* fue realizado en los desaparecidos Estudios Sepima en la ciudad de Cartagena, ubicados en el sector del Castillo de San Felipe y el parque de la Torre del Reloj. De acuerdo con el relato de Simancas (*loc.cit.*), fue grabado en cinta magnética por medio de una consola de dieciseis canales.

20 y 60 hz) se explica por la interpretación de esta música en grandes sistemas de sonido, donde juegan un papel crucial para el baile. La ausencia del bajo podría llegar a señalar que “El Gol” fue pensada para ser incluida en el prensaje del disco, pero no necesariamente para ser rotada regularmente en los picós.

Así pues, y como resulta evidente en estas diferencias mencionadas, la forma en la que el productor William Simancas se aproximó a la práctica de riddim no pasó por tomar un sample directo del lado B de un disco con el riddim, sino que incluyó la reconstrucción de un ritmo básico que ya conocía, con pocas diferencias comparativas en cuanto a su estructura rítmica pero sí en cuanto a la armonía, los timbres y la mezcla. De esta forma, Simancas trató de personalizar el ejercicio a través de sus herramientas e ideas individuales como productor, tal y como lo hizo con las adaptaciones de canciones de origen africano compiladas en *Terapia Criolla con Kusima* y de acuerdo a su experiencia como productor en discos con influencias africanas y caribeñas como Keniantú Group y su disco de 1990.

Letra y voz

La canción “Nuff man a dead”, cuyo título podría traducirse como “Suficientes hombres están muertos”, señala el deceso de muchas de las principales estrellas del dancehall y el reggae durante los años ochenta, reflejando la compleja situación social en la que se desarrolló este género en Jamaica y los vínculos de algunos de sus principales exponentes con las mafias y las actividades ilegales. Super Cat, de hecho, fue acusado del homicidio del también cantante Nitty Gritty en 1991, aunque fue exonerado de dichas acusaciones posteriormente.

Sin embargo, la comparación textual y melódica a realizarse con “El gol” no debe hacerse con la canción “Nuff man a dead”, pues los cartageneros extrajeron de ella el acompañamiento instrumental mas no la melodía del tema. En “El gol” encontramos que la melodía vocal es una repetición casi literal de la melodía de una canción distinta. En este caso, nos referimos a la melodía realizada por el cantante Shabba Ranks en su éxito “Dem Bow”, la cual fue, a su vez, regrabada por los cantantes panameños Nando Boom y El General durante el mismo año de su lanzamiento, 1991²⁵.

²⁵ Wayne Marshall, “Dem bow, dembow, dembo: “Translation and transnation in reggaeton”, *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture/Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53, (2008), pp. 131-51.



FIGURA 2: *Nuff man a Dead*, S, rótulo, fotografía A. Gualdrón.

La importancia de la canción “Dem Bow” para géneros como el reggae panameño y el reggaetón no puede ser subestimada. Marshall rastrea históricamente el *riddim* de esta canción, mostrando cómo sus distintas versiones y reelaboraciones son la semilla del acompañamiento rítmico que caracteriza al género del reggaetón desde finales de los años noventa hasta el día de hoy²⁶.

²⁶ *Ibid*, p. 141

Es importante señalar, además, que existe una conexión evidente entre el riddim ‘Poco Man Jam’ y el riddim de la canción “Dem Bow”. Al respecto, Wayne Marshall afirma:

Propelling a number of popular songs around the same time as the “Dem Bow”, including Super Cat’s “Nuff Man a Dead” (...), the ‘Poco Man Jam’ riddim thus served to enhance the resonance of the ‘Dem Bow’ and the songs associated with it for audiences in Jamaica and its diaspora, as well as in the wider reggae listening community²⁷.

El proceso descrito en la cita cobija a la perfección lo sucedido con la canción “El gol”.

Para entender letra de la canción “Dem Bow” debe tomarse en cuenta que, en Jamaica y en la cultura del dancehall, imperan dos posiciones que se retroalimentan entre sí: la de la homofobia y la del sentimiento anticolonialista. De acuerdo con Marshall, varios de los cantantes de este periodo defienden un discurso según el cual la influencia de las culturas foráneas difunde prácticas “tabú” para la sociedad jamaicana, como la homosexualidad. De esta forma, se ha convertido en una bandera de muchos de los artistas del dancehall el ‘defender’ las ideas sobre la sexualidad del cristianismo y el rastafarianismo, ratificando de esta forma la independencia “cultural” de la isla en relación con el contexto internacional²⁸.

Mediante los múltiples sentidos de la palabra ‘bow’ –que en español y en inglés significa tanto inclinarse como hacer reverencia–, la letra del tema invita, por una parte, a que los hombres no se *inclinen* ante los hombres (usando la palabra *bow* como un eufemismo para hablar del sexo oral); por otra, los invita a que no le hagan ‘reverencia’ a las influencias del exterior, ratificando con ello una postura nacionalista. Estas posiciones intolerantes les han valido no pocos escándalos internacionales a algunos de los más famosos artistas del género.

Para nuestro análisis comparativo con “El gol”, usaremos la versión en español realizada por Nando Boom de “Dem Bow” y titulada “Ellos benia”²⁹. De acuerdo a Marshall, la versión retiene de forma fiel el sentido de la canción original³⁰ y, a juzgar por sus múltiples semejanzas con “El gol”, probablemente fue escuchada por Corrales, quien para la época ya conocía y era seguidor de la música de Nando Boom e incluso compartía con él su apellido artístico³¹.

²⁷ *Ibid*, p. 135

²⁸ *Ibid*, pp. 135-138

²⁹ “Ellos Benia”, el título de la versión de Nando Boom, puede resultar confuso. Si ‘Dem Bow’ es una forma coloquial jamaicana de decir “They Bow” (es decir, “Ellos se inclinan”), Nando Boom traduce las palabras literalmente: Dem (Ellos) y “Bow” (“Benia”, por venia, con su respectivo error ortográfico).

³⁰ Marshall, pp. 139-140

³¹ Corrales, *loc. cit.*

Nando Boom, “Ellos benia”, texto completo

(Recita)	Dile a los mamones que se echen pa'trás Dile a las mamonas que se echen pa'trás Hombre con espada ese es un bow Hombre que usa falda, ese es un bow Alza la mano si no eres un bow Grítalo fuerte, no eres un bow Salta y rebota si no eres un bow Saca la lengua, no eres un bow Salta y rebota tú no eres un bow Grítalo fuerte, no eres un bow Mira a “El General”, esto es un bow Miren Nando Boom, él no es un bow	Dembow, dembow, dembow (x2)
- ¡Bow Cat? - Yes Man!	Voy a decirlo vulgarmente. Todos esos mamones que se echen pa'trás, y esas mamonas... Hear this...	Mira a “El General”, el no es un... Alza la mano si no eres un... Hombre que se abusa, ese es un...
(Canta)	Dembow, dembow dembow	Dembow, dembow, dembow (x2)
	Hombre que usa falda, ese es un bow Alza las mano si no eres un bow Grítalo fuerte, no eres un bow Hombre que usa falda, ese es un bow Grítalo fuerte, no eres un bow Salta y rebota, no eres un bow Hombre que trabaja, va de chica, es un bow	Hombre abajo e' mesa, ese es un bow Hombre que traga micrófono, ese es un bow
	Dembow, dembow, dembow (x2)	Alza la mano si no eres un bow Grítalo fuerte, no eres un bow Salta y rebota, tú no eres un bow Miren a Mariela, no es un bow Miren a Ivette, ella no es un bow Miren a Miguel, él no es un bow En Panamá ya no existe un bow En Jamaica ya no existe un bow
	Traga su micrófono, ese es un bow Hombre con bastón, ese que es un bow No juego con la espalda ni tan poco ping pong Alza la mano si no eres un bow	Dembow, dembow, dembow (x3)
	Dembow, dembow, dembow (x2)	Dembow, dembow, dembow
	Mujer que mira a otra ese es un bow Hombre mira a otro, ese es un bow Hombre con marimba, ese es un bow Hombre con espada, ese es un bow	Hombre con la lengua, ese es un... Salta y rebota, tú no eres un... Alza la mano si no eres un... Grítalo fuerte, no eres un... Hombre que usa falda, ese es un bow Mujer que mira a otra, ese es un bow Hombre mira a otro, ese es un bow
	Dí embow, dembow, dembow Dembow, dembow, dembow	Dembow, dembow, dembow

En este texto, el doble sentido con el que Nando Boom caracteriza a los homosexuales es evidente en versos como 'Hombre que traga micrófono, ese es un bow u Hombre con bastón, ese que es un bow'. A diferencia de la canción jamaquina, en la que *bow* se emplea como un verbo, en esta versión la palabra pasa a ser un sustantivo para designar a hombres y mujeres homosexuales. Así mismo, versos como 'En Panamá ya no existe un bow / En Jamaica ya no existe un bow' ratifican la tendencia nacionalista de la canción original, extendiéndola también a la cultura panameña³². Por último, vemos que al calificar de *bow* a otro cantante en boga por la época ('Mira a "El General", esto es un bow / Miren Nando Boom, él no es un bow'), el cantante se inscribe en la práctica descrita por Wayne Marshall de reafirmarse como heterosexuales y etiquetar a sus competidores como homosexuales, tanto en las grabaciones como en vivo³³.

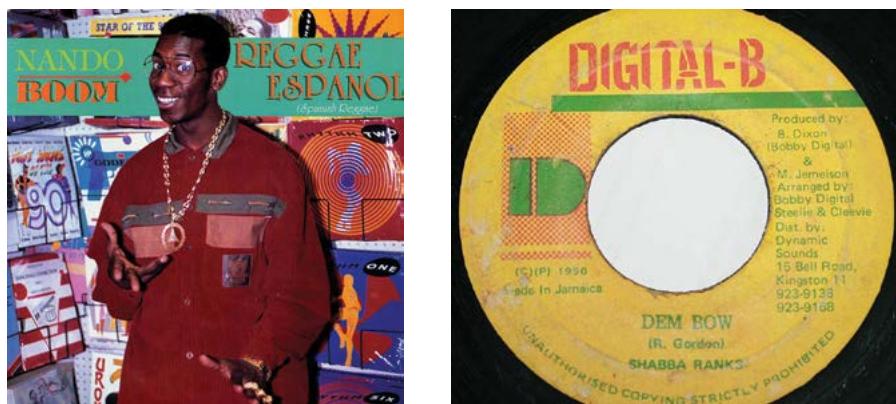


FIGURA 3: Portada, *Ellos benia*, izq., rótulo *Dem Bow*, der., fotografías A. Gualdrón.

Curiosamente "El gol" se desvincula radicalmente de la intención homofóbica de las versiones anteriores del tema, aun cuando el antioqueño volverá a explorar temáticas más explícitas en varias de las canciones posteriores de su carrera (como en el caso del éxito "La turbina"³⁴, de 1995).

Los estribillos 'Dem Bow, dem bow, dem bow' y 'El gol, el gol, el gol' tienen el mismo número de sílabas y usan las mismas vocales. Al reemplazar una frase por la otra, Corrales da un giro inesperado al sentido original del tema. Grabada en 1993, la canción surge en el contexto del éxito de la selección de fútbol de Colombia en la Copa América llevada a cabo en Ecuador. Entre el 15 de

³² Marshall, p. 141

³³ *Ibid.*, p. 137.

³⁴ Lanzada en el álbum "Terapia Criolla con Elio Boom" (1995), la canción se convirtió en uno de los clásicos de la champeta criolla más importantes de la década. Al igual que "El gol", "La turbina" surge como una adaptación de la pieza "Tour-à-tour" de los congoleños Kin' Stars.

junio y el 4 de julio del año en mención, el equipo colombiano tuvo una decorosa participación en el certamen –que lo llevó a obtener el tercer lugar del evento–. Durante el mismo año, además, el equipo clasifica al mundial de fútbol USA '94 con un histórico partido en el que vence a la selección de Argentina en su propio territorio por un marcador de 5-0. Este rendimiento culmina el proceso exitoso iniciado con la clasificación del país al mundial de *Italia 90* y a la segunda etapa del certamen. La canción nombra a estrellas del fútbol colombiano como Faustino Asprilla, Freddy Rincón o John Jairo Tréllez, nacido en la ciudad de Turbo al igual que Corrales.

Elio Boom (Francisco Corrales), “EL gol”, texto completo.

(Recita)	Waminoma	Ba baila baila bahía el gol Ba baila baila Turbo el gol Oye mi hermano canta este gol Oye mi hermana canta este gol gol
Este es dedicado a las personas que son amantes del fútbol colombiano Buay Elio viene a pregonar este gol All right	El gol el gol el gol Te digo que las niñas bailan el gol Los niños bailan el gol Los jóvenes bailan el gol Hasta los viejos bailan el gol	El gol el gol el gol Te digo que las niñas bailan el gol Los niños bailan el gol Los jóvenes bailan el gol Hasta los viejos bailan el gol
(Canta)	El gol, el gol, el gol (x3)	El gol el gol el gol (x3)
El gol, el gol, el gol (x3)	El gol el gol el gol (x3)	El gol el gol el gol (x3)
Te digo que las niñas bailan el gol Los niños bailan el gol Los jóvenes bailan el gol Hasta los viejos bailan el gol	Colombia baila el gol Oye mamita baila el gol Saca tu pañuelo y canta el gol Abre la bocota y canta este gol	Colombia baila el gol Grítalo fuerte viejito, el gol Grítalo fuerte viejita, el gol Wasminoma
El gol, el gol, el gol (x3)	El gol el gol el gol	El gol el gol el gol (x3)
Colombia baila el gol Bogotá bailan el gol Medellín bailan el gol Te digo que en turbo baila el gol Ba-barranquilla baila el gol Te digo que en Cali baila el gol	Esto no es problema es puro futbol Yo te lo digo de corazón El que te canta es el buay Elio Boom bom, bom bom bom bom bom	Si es de Asprilla cantamos el gol De Rincón cantamos el gol Si es de Tréllez cantamos el gol Yo te lo digo mira de corazón El gol el gol el gol Te digo que las niñas bailan el gol Las niñas bailan el gol Los jóvenes bailan el gol Hasta los viejos bailan el gol
El gol el gol el gol Cartagena baila el gol	Yes waminoma, El gol el gol el gol (x2)	El gol el gol el gol
El gol el gol el gol (x2)	Mueve tu cuerpo, canta el gol	El gol el gol el gol
Ba-Barranquilla baila el gol	Mueve la cadera canta el gol Saca la pierna y canta el gol Echa pa'lante y echa pa'tras Mueve la cinturita muy sensual	Ba baila baila Colombia El gol (x2) Wasminoma
El gol el gol el gol (x2)	El gol el gol el gol	El gol el gol el gol (x2)
De nacional cantamos el gol De América cantamos el gol Si es del Junior cantamos el gol	Colombia el baile del gol (x2)	

La idea de componer letras sobre acontecimientos de gran relevancia dentro de la cultura mediática y popular del momento va a ser una constante dentro de la carrera discográfica de Corrales y una suerte de “marca registrada” en su trabajo. Varios de sus éxitos, entre ellos “Los Caballeros del Zodiaco” –incluido en el disco *El caballero de la champeta* de 1996 e inspirado en la popular serie animada japonesa–, da cuenta de este mismo enfoque en la elaboración de las letras³⁵.

Aun cuando no pueden compararse sus temáticas, sí pueden analizarse las similitudes y diferencias en la construcción formal de la letra de ambas canciones. En primer lugar, la rima se da casi exclusivamente a través de la repetición constante de una sola palabra (bow y gol). Los estribillos ‘El gol, el gol, el gol’ y ‘Dem bow, dem bow, dem bow’ se repiten constantemente, presentando apariciones sencillas, dobles y triples. Sin embargo, la cantidad de versos entre la aparición de un estribillo y otro es totalmente libre, dando la impresión de que en buena medida los artistas estaban improvisando al momento de la grabación. Los versos, a su vez, no asumen una lógica regular en cuanto al número de sílabas que emplean.

La hipótesis sobre la improvisación al momento de grabar se ratifica por el hecho de que algunos de los versos se repiten a lo largo de la canción, pero de nuevo sin dejar entrever comportamiento regular alguno. En este sentido, vemos que la canción del antioqueño tiene una mayor variedad de versos distintos y la del panameño mayor uso de repeticiones idénticas o ligeramente variadas de una cantidad limitada de versos.

Así mismo, tenemos que por momentos en la canción de Corrales las diferentes secciones vocales entre cada estribillo se agolpan en torno a enumeraciones temáticas como la edad (‘Te digo que las niñas bailan el gol / Los niños bailan el gol / Los jóvenes bailan el gol / Hasta los viejos bailan el gol’); las regiones geográficas (Colombia baila el gol / Bogotá bailan el gol / Medellín bailan el gol / Te digo que en Turbo baila el gol’); y los equipos de fútbol colombianos (‘De Nacional cantamos el gol / De América cantamos el gol / Si es del Junior cantamos el gol’)³⁶. Las repeticiones ‘azarosas’ de los distintos versos en la canción de Nando Boom impiden rastrear una lógica semejante.

No obstante, las dos canciones coinciden en buscar la interacción del público y su reacción física a partir del uso constante de imperativos. Esta práctica se puede rastrear, incluso, en la canción original cantada por Shabba Ranks. Al respecto, Wayne Marshall afirma que:

Significantly, in issuing his imperative not to bow to foreign pressures, he also calls for audience participation. Using common phrases of the dancehall lexicon, Shabba instructs listeners to “jump around” and “push up (one’s) hand” if they do not bow. He also endorses “a gunshot for them” that do³⁷.

³⁵ Elio Boom, *El caballero de la champeta*, LP, 12”, Cartagena: Rey Records, LPRR 016, 1996.

³⁶ Nacional (Medellín) y América (Cali) son importantes equipos del fútbol profesional colombiano.

³⁷ Marshall, p. 136

Aunque no llegan a tales extremos de violencia, estas instrucciones aparecen también en la canción de Nando Boom ('Alza la mano si no eres un bow / Grítalo fuerte, no eres un bow / Salta y rebota, tú no eres un bow') y en la canción de Corrales ('Oye mamita baila el gol / Saca tu pañuelo y canta el gol / Abre la bocota y canta este gol'). Este elemento *interactivo* es común a todo el género, como lo demuestran los ejemplos en mención.

Dem bow, dem bow, dem bow, dem bow, hom bre que/u sa fal da e se/es un
 bow, al za la ma no si no e res un bow, gri ta lo fuer te no e res un
 bow, hom bre que/u sa fal da, e se/es un bow, gri ta lo fuer te no e res un
 bow, sal ta/y re bo ta no e res un bow, hom bre que tra ba ja va de chi ca/es un
 bow, dem bow dem bow dem bow, dem bow dem bow dem bow.

EJEMPLO MUSICAL 3. "Ellos benia", Nando Boom, primera sección melódica, transc. A. Gualdrón.

El gol, el gol, el gol, el gol, el gol el gol el gol, el gol el gol el
 gol, te di go que los ni ños bail lan el gol las ni ñas bail lan el
 gol, los jó ve nes bail lan el gol, has ta los vie jos bail lan el gol, el gol el gol el
 gol, el gol el gol el gol, el gol el gol el gol.

EJEMPLO MUSICAL 4. "El gol", Elio Boom (F. Corrales), primera sección melódica, transc. A. Gualdrón.

Como se ve, el ritmo de ambos estribillos (es decir, las palabras 'el gol, el gol, el gol' y 'dem bow, dem bow, dem bow') coincide a la perfección, y presenta algunas diferencias menores con respecto a las alturas con las que se entona. Así mismo, durante los versos entre los estribillos, tenemos el uso de figuras rítmicas similares y la construcción de cada frase como el antecedente hacia una llegada a negra en primer tiempo, donde consistentemente se usa la palabra 'bow' en el caso de la canción panameña y 'gol' en el caso de la canción de Corrales.

En su texto sobre los métodos del riddim, Manuel y Marshall relatan cómo los cantantes del dancehall empiezan las canciones reiterando una misma nota correspondiente a la tónica de la canción, permaneciendo en ella a lo largo del tema con pocas variaciones de altura. Sin embargo, relatan también que es común en cantantes como Shabba Ranks (autor original de "Dem Bow") el ir subiendo progresivamente esta altura en la medida en que la "emoción" de la canción va creciendo, en ocasiones hasta llegar a una tercera menor por encima de la nota original (aun si la nota resulta disonante con respecto a la armonía del acompañamiento)³⁸.

En el caso de la versión de "Dem Bow" que estamos analizando, el cantante Nando Boom sube progresivamente durante la canción una segunda menor por encima del si bemol que reitera inicialmente. Esto se debe, en parte, a que no tiene ningún acompañamiento armónico a lo largo de la canción. Diferente es el caso de Corrales, a quien lo acompaña una pista con reiteraciones de la triada principal de la canción. Así pues, el cantante se mantiene en la nota si bemol desde el inicio hasta el fin.

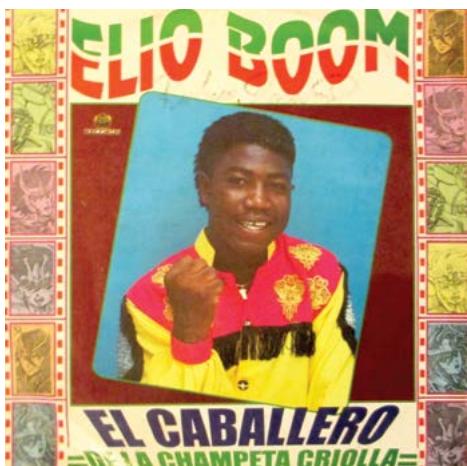


FIGURA 4. Cubierta, Elio Boom, *El caballero de la champeta*, LP, fotografía A. Gualdrón.

³⁸ Manuel y Marshall, pp. 459-460.

Las dos versiones presentan también diferencias menores en cuanto a su interpretación vocal. Mientras el cantante Nando Boom suele reiterar un glissando descendente hacia una altura indeterminada cuando emite la palabra bow, Corrales no hace ningún cambio interpretativo claro cuando dice 'gol'.

¿A qué obedecen este tipo de adaptaciones?

Existen múltiples aspectos prácticos y económicos que vinculan al sound system jamaiquino con el picó de la costa norte. En este punto, las similitudes que más nos interesan son aquellas que muestran como, en ambos países, las ambigüedades en torno al tema de los derechos de autor alimentaron y configuraron a las prácticas musicales locales. Al respecto, Manuel y Marshall relatan:

The 1960's saw a dramatic increase in the small-scale production of records, especially of ska and cover versions of American songs. Such releases could take the form of an acetate for a particular sound system (...) Authorship and ownership of compositions were often unclear, and in any case were generally unimportant to musicians, most of whom had little knowledge of copyright, could not envision earning royalties, and hence made records primarily for prestige, pocket money, and future opportunities³⁹.

Dentro del proceso creativo de *Terapia criolla con Kusima* se contó con materiales musicales que ya eran familiares para el público. La pregunta por la autoría y propiedad de éstos resultó ser secundaria durante el proceso de producción. Sus músicos y productores crecieron y aprendieron de música en un entorno informal que no le otorgaba importancia a estas ideas, quizás relevantes únicamente en ambientes musicales formalizados legalmente⁴⁰.

Así pues, vemos cómo existe un vínculo entre la forma en la que se reproducía la música internacional en los picós y la manera en la que los músicos realizaron las adaptaciones musicales de los repertorios africanos y caribeños. Así como los dueños de los picós comercializaron y reprodujeron música africana y caribeña sin preocuparse por dar crédito o regalías a los dueños de los derechos de las canciones, los músicos de la champeta criolla jugaron de forma libre con las canciones originales sin preocuparse por ideas como la atribución o la fidelidad a las ideas de

³⁹ *Ibid*, p. 463.

⁴⁰ Como se confirmó en varias oportunidades a lo largo de las entrevistas realizadas con los músicos de Kusima, era normal en el entorno picoterio el desconocimiento sobre el pago o la obtención de regalías por la venta y la reproducción pública de la música. En este sentido, es ilustrativo el caso de artistas como Elio Boom, quien de acuerdo con su relato, vendió a finales de los noventa su catálogo musical a la disquera Sony Music tras una negociación desventajosa para sí mismo, producto de lo que hoy reconoce como desconocimiento sobre las posibilidades económicas de los derechos de autor. (*Corrales, loc. cit.*).

sus autores. La canción “El gol”, que redistribuye en su arreglo elementos de varias canciones distintas, es el testimonio máximo de esta lógica de producción.

Asimismo, el desconocimiento por parte del público de los nombres y autores de la música que se escuchaba en los sistemas de sonido, alimentado por el interés de los picoteros (es decir, de los dueños de los picós) y de los comerciantes por ocultar sus fuentes musicales para bloquear a sus competidores, creó también una disposición por parte de la audiencia a escuchar sus canciones favoritas sin preguntarse por el origen exacto de las mismas.

Con estos elementos como trasfondo, Manuel y Marshall hacen una afirmación sobre el entorno del sound system jamaiquino que perfectamente podría hacer referencia a lo que sucede en *Terapia Criolla con Kusima* y que logra explicar la naturaleza de adaptaciones como las realizadas en la canción “El gol”:

The entire situation both promoted and reflected a popular aesthetic in which audiences avidly enjoyed ‘new’ recordings which, more often than not, were reworkings of already familiar material⁴¹.

De lo africano a lo local

Desde finales de los setenta la historia de los repertorios internacionales popularizados en los picós está íntimamente ligada a la importación de éxitos de diferentes regiones de África y el Caribe. En los picós se escuchaban músicas tan distintas y de países tan dispares como el Congo, Kenia, Sudáfrica o Nigeria (sin mencionar islas del Caribe como Haití). De este hecho se desprende que en el entorno picotero coexistieran fuentes musicales de tradiciones musicales muy diversas, y que reunieran características sonoras disímiles.

Del mismo modo, una revisión histórica de la champeta muestra como en la costa norte reinó una confusión generalizada con respecto a la procedencia lingüística de los temas popularizados en los picós. Este hecho ayudó a reforzar el carácter exótico de la champeta africana y terminó por motivar a los músicos locales a improvisar en lenguas inventadas que emulaban a la música de moda en los sistemas de sonido.

Así pues, la idea de lo ‘africano’ tomó una fuerza inusitada entre el público y los músicos del entorno picotero. El impacto de “El Salpicón”, una canción en idioma africano inventado que llegó a convertirse en el más grande éxito incluido en *Terapia criolla con Kusima*, muestra cómo durante este periodo la música original que llegó a destacarse lo hizo en parte porque podía “disfrazarse” de africana y adquirir los valores creados colectivamente en torno a esa etiqueta. El público evaluaba la canción de acuerdo con qué tan auténticamente “africana” llegaba a parecer.

⁴¹ Manuel y Marshall, p. 463

Es posible concluir que lo ‘africano’ se define no necesariamente por la procedencia de la música sino por factores como su origen difícil de rastrear, su lenguaje exótico e incomprensible a primera escucha y su sonido alejado del de las grandes cadenas y los medios de comunicación masivos. Así mismo, en muchos casos, esta identificación con lo africano sirvió al público y a los músicos como una herramienta de identificación cultural y de resistencia al abandono del estado, en sociedades de una racismo tan estructural como la cartagenera. La champeta, así, pasó a ser una bandera de quienes defendían las ideas propias del movimiento político panafricanista.

Estas reflexiones son importantes, en tanto canciones como “El gol” parecieran sugerir un viraje en los intereses de los músicos y del público de la champeta criolla hacia una estética más localista. Canciones como “El gol” o “15 Primaveras” incluidas en *Terapia criolla con Kusima* denotan un interés creciente por vincular esta música al contexto lingüístico más cercano. El enorme impacto que tuvo Corrales sobre la champeta al tomar elementos de la cultura de masas –como la fiebre por el fútbol o los programas de televisión– y de la música panameña –tan en boga en las radios colombianas a inicios de los años noventa–, da cuenta de cómo esta afición por lo ‘africano’ empieza a ceder frente a un interés creciente por los asuntos del entorno inmediato.

Las fuentes primarias de nuestra investigación reúnen música compuesta hasta el año 1995. En el futuro, será importante desarrollar trabajos que tengan en cuenta las características de la champeta a finales de los 1990s e inicios de los 2000s, mostrando en forma más definitiva las transformaciones de la lógica ‘africanista’ del género y su llegada definitiva al mainstream, a través de compilaciones como *La champeta se tomó a Colombia* (2001)⁴². Tal trabajo podría, además, dar cuenta del momento actual del género, sus vínculos con expresiones vigentes como el reggaetón y su enorme impacto radial durante la actual década, logrando un panorama histórico más completo del mismo.

⁴² AA VV, *La Champeta se tomó a Colombia*, CD, Sony, SMK-84479/2-485975, 2001.

Normas de presentación de originales

IMÁGENES

Las fotos o diapositivas deben ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Calidad. Si se entregan escaneadas, la resolución debe ser de 300 dpi y formato TIFF.

Pies de foto. Deben contener la información en el siguiente orden: título de la obra; nombre y apellido del autor; fecha de ejecución; técnica; dimensiones; colección a la que pertenece; fotógrafo.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en versión digital (Word) y una copia impresa.

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

Otros requisitos. Cada artículo debe venir acompañado de

- el resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés
- máximo 5 palabras clave en español y en inglés
- una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc.

Abreviaturas. Deben usarse estas: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., fol., fols., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., ob. cit., loc. cit., cf., vid., etc.

Artículos de revistas o periódicos. Deben seguir este orden: nombre y apellido del autor;

título del artículo; nombre de la revista o periódico; tomo; lugar de publicación; fecha completa; página o páginas citadas.

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para:

- indicar los significados de las palabras estudiadas
- llamar la atención sobre un tecnicismo
- usar una palabra en sentido peculiar.

Corchetes o paréntesis angulares []. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras o palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Libros. Deben seguir este orden: nombre y apellido del autor; título de la obra; edición; tomo; lugar de publicación; casa editora; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Separados entre sí por una coma.

Notas de pie de página. Solo se aceptan con referencias bibliográficas completas. No se reciben listas bibliográficas.

Otros idiomas. Las referencias bibliográficas deben seguir el sistema ortográfico adoptado en el respectivo idioma.

Superíndices. Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Títulos. Para libros, revistas, periódicos, artículos y capítulos, así como las palabras en idioma extranjero, han de ir en cursivas. Cítense completos y no abreviados, ni con siglas, los nombres de revistas, bibliotecas, colecciones, libros, etc. Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga; en las siguientes pueden usarse abreviaturas.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mun-

dial, la revista acoge con especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.

Fe de erratas

El primer párrafo del resumen de la p. 30 del número anterior (XIX, 28, enero-junio 2105) debe decir:

Este artículo realiza una revisión de las discusiones teóricas acerca de la historia, difusión y prácticas de las músicas populares en el Caribe, analizando las dimensiones y actores del impacto de este proceso en la isla de Providencia y tomando como apoyo la experiencia del trabajo de campo realizado en 2013.