

ENSAYOS HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



NÚMERO

32

VOL. XXI

2017

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

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

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

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Universidad de Valladolid,
Valladolid, España, Phd.

JUAN PABLO GONZÁLEZ

Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile, Phd.

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA

Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA

Profesor pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

SANTIAGO RUEDA

Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia

MARTA FAJARDO DE RUEDA

Profesora pensionada,
Universidad Nacional de Colombia

MARTA RODRÍGUEZ

Profesora pensionada,
Universidad Nacional de Colombia

ANNIBALE CETRANGOLI

Universidad Ca' Foscari, Venecia, Italia

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

MARÍA VICTORIA GUERRA

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Cr. 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

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas

www.iie.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. XXI, No. 32, enero-junio 2017
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Artículos

- FOTOGRAFÍA 6 Jacques Derrida y la fotografía. Relato y serialidad
Carlos Fisgativa
- ARTE 18 *Teatro del dolor*: una lectura estética e iconográfica de la experiencia de la muerte y ausencia del cuerpo sagrado
Samuel León Iglesias
- 32 Memoria(s) sensible(s): substancia, cuerpo y rastro en la obra de Rosemberg Sandoval y Teresa Margolles
Alejandra Cortés
- MÚSICA 44 El manuscrito Stark (Sopron, Hungría, 1689): aspectos didácticos para la enseñanza del teclado barroco.
Sylvia Leidemann
- ENSAYO-RESEÑA 75 Álvaro Cepeda Samudio, Obra Literaria, edición crítica de Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard
Alessandro Secomandi
- RESEÑAS 94 Con los anteojos de Flusser
Grace Alexandra Mateus Rojas
- 98 La historia de IMS y nosotros
Egberto Bermúdez

ARTÍCULOS

Ens.hist.teor.arte

Carlos Fisgativa, “Jacques Derrida y la fotografía. Relato y serialidad”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 7-17.

RESUMEN

La serialidad y el relato son aspectos determinantes del modo derridiano de pensar la fotografía. Para dar cuenta de esto, en este artículo se relacionarán con algunos planteamientos acerca de un abordaje deconstrutivo del arte. Posteriormente, se hará referencia a textos como *Droit de Regards*, “Aletheia” y *Demeure, Athénés*, a partir de los cuales se plantea que la fotografía implica series de imágenes y relatos que se multiplican y que son indiscutibles, aunque sean heterogéneos y así se mantengan.

PALABRAS CLAVE

Fotografía, serialidad, relato, ekphrasis, deconstrucción.

TITLE

Jacques Derrida and photography: ‘recit’ and seriality

ABSTRACT

Seriality and ‘recit’ are defining traits of Derrida’s way of thinking about photography. In this article, they will be related with statements about a deconstructive approach to the arts. Then, reference will be made to texts as *Droit de Regards*, “Aletheia” and *Demeure, Athénés*, to propose that photography implies s series of images and ‘recits’ that multiply themselves and are inseparable, in spite of being heterogeneous and remaining so.

KEY WORDS

Photography, seriality, recit, ekphrasis, deconstruction.

Universidad de Buenos Aires – FFYL, Buenos Aires, Argentina.

Filósofo de la Universidad del Quindío (Colombia), Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Actualmente estudiante de Doctorado en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, para el cual investiga acerca del pensamiento de Jacques Derrida sobre el arte. Ha participado de proyectos de investigación acerca de Maurice Blanchot y del pensamiento estético contemporáneo.

Jacques Derrida y la fotografía. Relato y serialidad

Carlos Fisgativa

¿Escenas o historias?

Con el propósito de explorar los usos de lo serial y los comentarios que, agregándose a las imágenes, problematizan las relaciones entre fotografía y lenguaje, escritura e imagen, se remite a los textos que acompañan los catálogos de fotógrafos como Marie-Louise Plissart, Kishin Shinoyama y Jean Françoise Bonhomme. El recorrido por esos textos e imágenes está guiado por la intención de determinar algunos rasgos de un abordaje deconstrutivo de cuestiones estéticas y de la historia del arte y, en este caso particular, de la fotografía.

En 1985 se publica un libro que contiene cien páginas de imágenes de Marie-Françoise Plissart titulado *Droit de regard*. La fuerza de este texto, de todo aquello que pone en escena, merece ser explorada. En esta parte se indagan los nexos o divergencias entre la imagen fotográfica y la escritura que son allí problematizados. Asimismo, se señala que las series de fragmentos o imágenes se encadenan para cuestionar la literalidad del relato o de la referencia a algo distinto que las fotos mismas.

Droit de regard es una foto-novela (*Roman-photo*) o libro ilustrado que presenta una colección de imágenes que podrían llegar a contar una historia, a representar acciones o sucesos. Sin embargo, a diferencia de otras obras de este género, las fotografías no están acompañadas por títulos o leyendas que orienten la interpretación. Derrida *agrega* un escrito que se coloca después de la serie de fotografías. No hay un título, prefacio o segmentación en capítulos que lo precedan. Es un “falso diálogo” o poliloquio en el que voces no identificadas se intercalan en comentarios marginales que alternan entre el tuteo y registros menos íntimos, que no se determinan por un “él” o “ella”, pues los géneros y voces se confunden y se destruyen.

Un motivo que se repite a lo largo del texto firmado por Derrida sirve de apertura: al observar las imágenes se podrían contar muchísimas historias. Pero se evidencia inmedia-

tamente lo polémico o lo injustificado que resulta el recurrir a relatos, palabras o sucesos para determinar el “sentido” que ordena las secuencias de la *Roman-photo*, por ello, se lee lo siguiente,

No sabrás nunca, tampoco ustedes, todas las historias que ya he podido contarme mirando estas imágenes.

Y a continuación, separado por el guion que indica otra voz o interlocutor cuya replica no se hace esperar...

¿Estas imágenes? Sería necesario entonces que ofrezcan algo para ver o para reconocer, finalmente, en el instante en que una intriga se desata. No obstante, he tenido respecto a ellas al menos el sentimiento de que se las ingenian sobre todo para disimularlos algo. Nos fascinan y nos seducen cifrando todas las diagonales: la historia de un secreto que tal vez no existe y que se disputa en silencio en el transcurso de una partida de damas. No quieren mostrar nada.¹

En el aparente “dialogo”, son constantes las objeciones: ¿deben estas imágenes dar a ver o reconocer algo? Puesto que hay un deseo exasperado por contar historias que se soporta en la mirada, deseo que contrasta con un dispositivo fotográfico que no está a entera disposición (técnico, espectral, serial). De allí el intento o el imperativo de no contar historias a partir de las imágenes, pues esas historias fuerzan a las imágenes, ordenan la secuencia de fotografías para ilustrar el sentido, reduciéndolas a las palabras, sin tener en cuenta que el habla es una inútil ilustración de la obra.²

La secuencia de fotos inicia con dos mujeres desnudas acariciándose en una cama, también se las ve discutiendo. Sin embargo, esta narración o descripción supone que las fotos y el discurso estén dotados de sentido, que la historia esté poblada de actores, acciones y emociones identificables y orientada por una interpretación delimitable. No obstante, es todo esto lo que las fotografías mismas ponen en cuestión y lo que el texto firmado por Derrida commociona una vez más. Se evidencia así que hay un deseo o necesidad de asignar *sujets*, temas, pero también, sujetar, asignar un sentido (o direccionalidad) a la secuencia de imágenes, convertirlas en una historia con un desenlace y un tema a desarrollar. Para ello es necesario identificar los personajes y un carácter que determine sus acciones. De allí también la aparente necesidad de determinar el género de los personajes para ordenar una trama de celos, amor, persecuciones y conflictos. Lo que lleva a que, a partir de la cuestión del género y del medio fotográfico, se replantee tambien la diferencia sexual, sin limitarse a posiciones duales.

¹ Marie-Françoise Plissart, Jacques Derrida, *Droit de Regards*, Paris: Minuit, 1985, p. i.

² *Ibid.*, p. iv.

Se plantea así la cuestión del género al que pertenecen estas fotografías, pero también el escrito que se les agrega y los seres alguna vez vivientes que han sido fotografiados vestidos, desnudos, acariciándose, huyendo o enojados. Al igual que todos los géneros la *Roman-photo* sería un género híbrido, indecidible. Sin embargo, es la cuestión de la generación, de lo genérico, la que es relanzada por la fotografía, por las imágenes y que permite pensar a la vez lo singular y la reiteración serial, de modo que excede el encadenamiento de lo anecdótico, la novela o la narración.

Hay diferentes alusiones a la ley de la mirada y de lo fotográfico en las imágenes: fotos despedazadas que son fotografiadas, un espía con una cámara que es descubierto y perseguido. Hay otra serie de imágenes en la que una pareja de niñas juegan a las damas y que da lugar a otro repliegue serial de las imágenes y los géneros.

No he acabado, precisamente, con este tablero. En una pareja, la *cuestión del género* posa como la diferencia sexual, la fotogramática del género masculino/femenino y su revelación estremecida, el obstáculo entre ellos, entre ellas, entre ella y él por un derecho de mirada. A través del dispositivo óptico de un filtro o de los celos.³

Lo que permite plantear analogías entre la fotografía y el juego de damas con sus cuadros que alternan entre blanco y negro, así como con los movimientos en diagonales o hacia delante, pues en ambos casos hay reglas, hay orden discreto y discreción del orden, series discontinuas y discretas.

[...] Las dos escenas, escenas hechas una para la otra, se reproducen, no se sabe cuál precede a la otra. Y como inscriben en ellas, además del juego de damas entre las dos pequeñas niñas, el aparato fotográfico entre las manos del personaje femenino, describen, en suma, fotográficamente, ante el objetivo, *una* historia de *la* fotografía así como *la* historia de *una* fotografía, el objetivo y el encuadre puestos en abismo. Ellas inscriben y describen la fotografía. Exponen al mismo tiempo una historia del derecho de mirada, de las leyes modernas de esta nueva tecnología: secreto profesional o utilización policial, derecho de autor, derecho de publicación o de reproducción, los límites enturbiados entre lo público y lo privado, asunto de montaje y de truco [...].⁴

El libro presenta, entonces, un conjunto de imágenes y textos que, a pesar de la heterogeneidad de sus registros, responden a procedimientos similares, al menos desde el modo deconstrutivo de tratar la fotografía y la escritura: la serialidad reiterativa que opera según una necesidad reglada, por el retraso o suspensión, por el desplazamiento de elementos en cadenas de remisiones que impiden la estabilización de núcleos semánticos, siguiendo un

³ *Ibid.*, p. ix.

⁴ *Ibid.*, p. ix.

orden que da cabida a lo singular, a la *difference* y que simultáneamente suspende y desplaza las dualidades. Esto es determinante de esta aproximación teórica a las imágenes en general, así como con el caso particular de la fotografía y de la espectralidad en el cine, condensados en textos como *Ecografías de la televisión*,⁵ y la entrevista para *Cahiers du cinema*, titulada “El cine y sus fantasmas” o, especialmente, en el texto *Rodar las palabras*⁶ que trata ampliamente acerca de las relaciones entre imagen y escritura en relación con el cine.

Tanto el texto como las imágenes son series que no se sabe hacia dónde van, cuál es su mensaje; su sentido está siempre expuesto a confusión; los emisores o destinatarios no son determinados unívocamente. Además del tema, es también la configuración del libro. La tensión entre el lenguaje y las fotografías está siempre presente. “Estas historias no son más que series cuyo desenlace se escapa”.⁷ Este enunciado puede servir como definición para este apartado.

Una escritura de la luz (que viene desde Japón)

“La fotografía es una escritura de la luz”. Con esta frase, una *voz en off* da apertura al documental *The Salt of the Earth*⁸ de Wim Wenders sobre Sebastião Salgado. Esto sirve de preámbulo a aquello que Jacques Derrida dice en “Aletheia” acerca de las fotografías de Kishin Shinoyama y el catálogo *Light of the Dark* con la modelo Shinobu Otake. No obstante, habría que agregar que la fotografía como “escritura de la luz” es solo una determinación parcial, ya que es también “escritura de la sombra”. Pues para el filósofo franco-argelino hay un constante ir y venir entre sombra y luz en la fotografía.

El escrito derridiano inicia con esta afirmación: “El fotógrafo se ha ido, ha dicho la verdad. Es ella. Ella se queda sin ningún testigo. Salvo un testigo invisible para atestiguar que ya no hay testigo”.⁹ Lo cual nos indica que la fotografía no solo trata con el tiempo, las ausencias y presencias de lo fotografiado, también el fotógrafo pone en juego su ausencia, su presencia. La retirada del fotógrafo es la retirada de la verdad después de decirla, de verla; por ello, la fotografía implica la retirada del testigo invisible y el testimonio visual de su retirada. La fotografía como resto de cuando no hay nadie para atestigar, ni fotógrafo ni modelo. El testimonio fotográfico resulta imposible por carecer de palabra y sustento en la voz de alguien, no obstante la toma ocurrió, la imagen fue capturada, congelando el tiempo en la inminencia del acontecimiento. Según lo

⁵ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires: Eudeba, 1995.

⁶ Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Rodar las palabras. Al borde un film*, España: Arena Libros, 2004, p. 14.

⁷ Plissart, Derrida, p.vi.

⁸ Wim Wenders, “The Salt of the Earth”, Decia Films, Amazonas Images, 2014.

⁹ Jacques Derrida, “Aletheia”, *Artes de lo visible 1979-2004*, España: El Lago Ediciones, 2013, p. 267.

anterior, se complica el vínculo entre la fotografía y la verdad, la luz y el desarrollo, pero, sobre todo, se cuestiona la inevitable tensión entre las imágenes y el lenguaje.

Si bien, el título del texto puede inducir a pensar que la fotografía está al servicio de la verdad como representación o adecuación, no hay referencia objetiva a nada, no hay constatación, pero sí performatividad de lo fotográfico y testimonio de la ausencia del referente, así como del testigo. Esto contradice el carácter constatativo que Roland Barthes le confiere a la fotografía¹⁰ y tiene como consecuencia no solo problematizar lo fotográfico sino también el lenguaje.

Ante las fotografías de Shinoyama, en particular, a propósito de una imagen en la que la modelo está en un espacio oscuro junto a una ventana por la que ingresa la luz que cae sobre su rostro y su pecho desnudo, Derrida plantea preguntas como estas: ¿qué veo? ¿Cómo respondo ante lo que veo? ¿Sin fotógrafo presente, cómo es posible la verdad? Pero estas imágenes que en silencio preguntan o cuestionan el “querer decir”, dan a pensar la lengua, evidencian el nexo o hiato indecidible entre la imagen y las palabras puesto bajo la luz de lo fotográfico.

¿*Light of the Dark?* ¿qué quiere decir? [...] Y la pregunta resuena entonces en el cuerpo mismo de las imágenes, directamente sobre el cuerpo cautivo de estas imágenes, la llevan como a un niño, le viene a los labios a esta joven que, no obstante, se calla y se expone en silencio al silencio: pero ¿qué es pues, una palabra? ¿qué es un nombre?¹¹

La fotografía no dice palabra alguna, es muda y enseña el silencio, pero da a pensar la palabra, el nombre por los movimientos indecisos de la lengua. Se trata de un decir fotográfico, del habla espectral, de ahí que la fotografía, al igual que el cine, sean también un medio para los espectros. Sin embargo, se debe precisar que se apela a un registro del lenguaje en el que la *Aletheia* (de las imágenes fotográficas) dice una verdad que no remite al ver, al ser, al saber ni al poder. ¿De qué luz se trata entonces?

Light es quizá un adjetivo: *ligero* (¿cómo se dice “ligero” en japonés?). Esta joven es la ligereza misma de un cuerpo de imagen. No hay nada más ligero que una imagen, la imagen de la sensatez no pesa nada. Como toda imagen, *esta*, esta imagen, esta mujer de aquí viene de la noche y se vuelve sin esperar a la noche como su elemento primitivo. Se divide entre el día y la noche, dice sin frase la división de la luz y de la sombra. Nace ahí, muere ahí, llevada por la noche, pero como el más ligero de los simulacros.¹²

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lucida*, Buenos Aires: Paidós, 2016, p. 137.

¹¹ Derrida, “*Aletheia*”, p. 267.

¹² *Ibid.*, p. 268.

Algo que se puede destacar a partir de esta cita es que no solo las fotografías hablan, sino que hacen hablar, de manera que también Derrida incursiona en la narración o descripción, por más que evite subsumir la imagen a la escritura. Lo que lleva a esta pregunta (en la que se hace eco de otros problemas planteados por el autor): ¿Cómo no hablar sobre las fotografías?¹³

Al tratar sobre estas tomas se entra en el “relato gráfico” que también pone en relación la cuestión del género sexual y el discursivo, la cuestión del *Gender* y del *gendering*, del género y la generación y lo generatriz está presente porque se presenta el cuerpo fotografiado de la mujer como pregunta, como pose que interroga, que se expone y propone su desnudez.

Efectivamente, esta gran obra fotográfica no dice palabra. Permanece muda, cierto, y aparentemente se contenta con enseñar tácitamente una escena de silencio: una joven *se expone* a la luz y al, incluso durante un instante parece exponerse a la muerte como una virgen, una novia, una esposa, una madre entre día y noche, pero sin hablar nunca. Y, sin embargo, el título da, desde el título en inglés, a pensar la lengua, incluso promete tocar el cuerpo de la palabra en el juego de las lenguas. Hace mover una lengua que se eclipsa ante la cámara, la pone al desnudo en sus movimientos indecisos, inacabados, inocentes y perversos a la vez. Inminencia de la lengua. Por otro lado en este relato fotográfico no hay sino la inminencia en la que todo se esboza, se anuncia y parece prepararse (para todos los acontecimientos del mundo, el amor, el matrimonio, el nacimiento, la muerte, su orden cílico así pues, reversible y, así pues ahistórico y así pues, el reto de toda narración), pero aparentemente en estos preparativos nada ocurre. Vienen las palabras.¹⁴

Estos comentarios se hacen respecto a una foto en la que la misma Shinobu Otake se encuentra rodeada por las flores blancas de un jardín vestida de negro y blanco. Lo que lleva a decir que se tiene así simultáneamente a la niña virgen, la prometida en el momento del matrimonio y la muerta condensadas en una foto: se da el retraso y aplazamiento del siempre “ya” que retorna incesantemente, pero también la inminencia de lo que está por ocurrir, suspendido en el instante del “todavía no” que se conserva como “todavía no” en la fotografía.

También se retoma aquí un tema planteado respecto al cine, por la relación entre imágenes, mirada y deseo, pero tratándose ahora de la fotografía hay una situación de aislamiento, ya que ella aparece sola, también él (quien mira o quien toma la foto), de allí surge el deseo pero también la distancia, el tercero excluso.

Ella parece, y parece sola. Absolutamente sola, absoluta, desligada de todo. Solamente visible, visible pero sin testigo, salvo el ojo que no dice “yo”, el tercero excluido entre ella y yo. Que yo

¹³ Jacques Derrida, “Comment ne pas parler. Dénégations”, *Psyché. Inventions de l'autre*, París: Galilée, 1987, pp. 535-595.

¹⁴ Derrida, “Aletheia”, pp. 267-268.

advierto. Ella se queda sola conmigo, que estoy solo mirándola sola expuesta en una luz o ante un ojo invisible. Que me convierto. Puesto que así me convertiría.¹⁵

Lo alegórico es también una cuestión que problematiza el nexo de lenguaje e imagen. Ya que lo alegórico se supone que es tal porque remite a otra cosa. Si la fotografía es alegoría, lo es de sí misma, no de algo más ni de la verdad, opera como remisión incesante que no requiere de un referente. Autorreferencialidad y división que hacen pensar en series que retornan sobre sí mismas y no refieren a fenómenos u objetos. Ya que para Derrida es cuestión de su-poner y ex-poner. Esto contrasta con algunos de los planteamientos de Roland Barthes en *La cámara lucida*, cuando se ocupa de la existencia del referente como puesto, al *spectrum* como aquello que una vez estuvo ahí, y que alguna vez tocó por emanaciones materiales el soporte foto-químico de la fotografía analógica (lo que a pesar de la separación hace que el *spectator* sea tocado por la luz y aporta cierta inmediatez a la fotografía¹⁶):

Cuando Barthes da semejante alcance al tacto en la experiencia fotográfica, lo hace en la medida en que aquello de que uno está privado, tanto en la espectralidad como en la mirada dirigida hacia las imágenes, el cine, la televisión, sin duda es, justamente, la sensibilidad táctil. El deseo de tocar, el efecto o afecto táctil, resulta entonces convocado con violencia por la frustración misma, convocado a volver, como un parecido a los lugares atormentados por su ausencia.¹⁷

Para dar cierre a esta parte, y antes de continuar con fotos y relatos venidos de Atenas, cabe señalar que “Aletheia” no solo remite a la modelo y al fotógrafo japonés para tratar de ofrecer otra versión de la paradoja entre visibilidad e invisibilidad, luz y sombra, sino que, en una alusión literaria para hablar de la escritura de la sombra, Derrida recuerda el *Elogio de la sombra* de Junichirō Tanizaki, un relato acerca de las construcciones de una vivienda en Japón en un momento en que la electricidad estaba transformando los modos del habitar, lo cual suscitó estas reflexiones por parte del filósofo sobre las formas no occidentales de conjugar luces y sombras.¹⁸

Un viaje fotográfico por Atenas

Demeure, Athènes es el texto que acompaña el catálogo de Jean-François Bonhomme y que reúne fotografías realizadas en Atenas durante un periodo 15 años a las plazas, los cafés,

¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶ Barthes, p. 134.

¹⁷ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires: Eudeba, 1995, pp. 143.

¹⁸ Junichiro Tanizake, *El elogio de la sombra*, España: Siruela, 2016, p. 18.

las personas en el mercado, los lugares de culto, de turismo. Se reseña así el tiempo en el que Bonhomme también vio transformarse o desaparecer algunos de estos lugares, siendo esta una memoria de la ciudad que ha muerto muchas veces y de la cual la fotografía guarda y reúne sus ruinas hipomnésicas, memoria visual invade la historia de una ciudad que está viva pero reflexiona sobre sus propias muertes y lleva consigo sus duelos, al igual que el fotógrafo.¹⁹

El filósofo cuenta las circunstancias que lo llevan escribir y sus meditaciones acerca de qué forma podría tomar el texto en respuesta a la especificidad de las fotos. La forma que se elige es serial, ya que permite la reiteración de elementos singulares, de las “tomas”, pero también habilita la *puesta en abismo* (repetición ilimitada) de estos elementos, retornando sobre sí mismos.

El relato de un viaje de Jacques Derrida a Atenas también es uno de los motivos del texto, siendo entonces una memoria de los lugares y los recorridos, un registro del viaje en compañía de las fotos que lo llevaron por las plazas, las tiendas de antigüedades, los templos en ruina o las estatuas decapitadas. Un viaje fotográfico en el que Derrida se imaginó al fotógrafo haciendo este mismo camino e intentó seguir sus pasos por estos lugares silenciosos. Aquel viaje y relato están marcados por la intensa temperatura, por un sol que quema y deslumbra. De allí que Derrida hable de una *heliografía*, de una luz solar que cae sobre los mármoles, las columnas, las piedras, sobre el mar. Lo cual contrasta con la *skiografía*, aquella escritura de la sombra y de la ligereza, de la liviandad mencionada más arriba.

En este diario de viaje se consigna que el día 3 de julio se decidió que sería un libro de epitafios o espectros, instantáneas o fragmentos de memorias con una forma serial y aforística, con sombra y luz parar dispersar los puntos de vista y de perspectiva: “intentando todo el tiempo reunirlas en la secuencia misma de su separación, algo así como un relato incesantemente interrumpido, pero también como aquellas piedras funerarias que permanecen erigidas en la *Calle de las tumbas*”.²⁰ En esta calle se reúnen monumentos funerarios como el de Apolodoro, que tiene una inscripción en bajo relieve y que es fotografiado tanto por Bonhomme como por Derrida.

Por otra parte, el duelo y la muerte son otros de los motivos del texto y, en general, de esta forma de pensar la fotografía. Por ellos, comentando otras fotografías del cementerio Kerameikos y sus alrededores, se señala que estas significan por sí mismas la muerte ocurrida o prometida.²¹ Estos elementos se condensan en una frase que Derrida dice le asaltó repentinamente al meditar qué decir o escribir sobre estas imágenes y que vino acompañada por el deseo de grabarla en piedra, sin retraso, así como se graban en piedra y se exponen al sol los epitafios y las instantáneas. *Nous nous devons à la mort* en francés, lo que se traduce aquí (insuficientemente) como “Nos debemos a la muerte” y que la versión en inglés vierte de este modo: “We owe ourselves to death”. Derrida insiste en que esa frase no le pertenece y que no se hace responsable de ella, por el contrario, es

¹⁹ Jacques Derrida, *Demeure*, Athènes Photographies de Jean-François Bonhomme, Paris: Galilée, 2009, p. 16.

²⁰ Derrida, *Demeure*, p. 10.

²¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

su rehén. Una sentencia que no se deja tomar, es impregnable, que hay que guardar sin dejarse tomar, que se repite sin obedecer a la intención o voluntad, así como la serialidad fotográfica: “Nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte: esta sentencia continúa repitiéndose en mi mente, tan llena de sol, pero sin reproducirse”.²²

La serialidad, su ir y volver, su repetición, interrupción y supervivencia son formas del duelo, de portar los muertos, pero no solo en tanto contenido de las imágenes sino en su forma; cada foto, entonces, cada elemento singular de la serie como inscripción funeraria con nombre propio que guarda aquello que porta. Así como en el duelo el sobreviviente lleva en sí la muerte del otro.

Esto motiva un relato más y propone o hace fantasear algunas imágenes que se confunden en un registro ficcional, narrativo, con la disquisición filosófica: Atenas fue el lugar de la sentencia y muerte de Sócrates. Lo cual dice Derrida que le generó el deseo fantástico de fotografiar a Sócrates en el momento de una visión delirante, del sueño en el que se le indica cuándo llegaría su muerte, o de obtener una instantánea de algún momento de la espera, de “esa demora entre la pronunciación del veredicto y el sabor del *pharmakon* en su boca”.²³

Derrida también comenta las tomas frente a la Acrópolis en las que se ve al fotógrafo con sus instrumentos instalados para su labor, con impresiones colgando con pinzas de una cuerda, las cuales serían imágenes del fotógrafo y de la fotografía gracias a un mecanismo de diferimiento y suplemento técnico que hace posible el autorretrato...

Me pregunto si él no habría puesto frente a él, frente a ustedes, una figura arcaica de este mecanismo de retraso con el objetivo de fotografiar la fotografía y su fotógrafo, para dar a ver todo de la fotografía, en orden a exponer todo de este libro. ¿Qué habría hecho exactamente él, el auto-fotógrafo de este libro, el autor, entonces, de este autorretrato?²⁴

También son relevantes en la serie aquellas fotos en las que aparecen aparatos mecánicos o electrónicos, por ejemplo radios, teléfonos, televisores, las cámaras montadas sobre sus trípodes y rodeadas de impresiones colgadas con pinzas. Derrida dedica largos comentarios a estas imágenes autorreferenciales, que, como todas las imágenes, tienen el carácter reiterativo de cada fotografía, pero también muestran y dicen algo sobre el fotógrafo, sobre la historia de la reproductibilidad técnica, de la comunicación y del envío de imágenes, signos y sonidos.

²² *Ibid.*, pp. 20-21.

²³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

¿Cómo no hablar sobre las imágenes?

Tal y como se desarrolló en los apartados precedentes, la forma en que Jacques Derrida se aproxima a las obras o teorías del arte es, por lo menos, extraña y aparentemente contradictoria. Si bien se resiste a realizar análisis teóricos especializados o desde un punto de vista experto, escribió cientos de páginas sobre pintura, cine y fotografía. De este modo reconoce que hay en las obras de arte aspectos que no logran ser tratados por un discurso lógico-ontológico y, por lo tanto, no es solo el lenguaje lo que se queda corto en el intento de dar cuenta de las obras de arte, sino que las obras permanecen ajenas a una total interpretación o apropiación por los teóricos y espectadores. Esta imposibilidad de asimilación conceptual, de reducción hermenéutica²⁵ podría hacer pensar en estética de la negatividad, como plantea Cristoph Menke.²⁶ No obstante, consideramos que esto da cuenta de la alteridad de las obras y de que hay restos²⁷ indecidos que no son accesibles por la interpretación, como acertadamente afirma Ginette Michaud, quien encuentra en este aspecto un modo de cuestionar las teorías filosóficas sobre el arte, de deconstruir la estética, lo cual pasa por la deconstrucción del sujeto y de la obra como objeto.²⁸ Por otro lado, en lo que respecta a la fotografía, Michaud plantea que:

Derrida se muestra con frecuencia reticente a todo desciframiento de la imagen fotográfica, a esquivar o a evitar toda retórica en su lugar [...] Más aún, explicita incluso su alejamiento respecto de todo discurso, teórico u otro, colocado sobre la fotografía; él expresará en muchas ocasiones la misma contención (por no decir desconfianza o duda radical) a propósito de todo comentario acerca de la pintura o también sobre el poema: toda interpretación, toda hermenéutica siendo para él radicalmente cuestionada e igualmente consideradas como imposibles o impertinentes, es decir, no tocantes a los asuntos del arte con la justicia/justicia necesaria considerando el testimonio que conlleva.²⁹

La vertiente de interpretación que plantea Michaud es acorde con la propuesta de este escrito y además nos remite a las imbricaciones entre textos e imágenes en el abordaje deconstructivo del arte y remite a una problemática constante en la historia del arte: la *ekphrasis*.³⁰ Sin embargo, la perspectiva derridiana contrasta con otra versión de la relación entre arte y discurso,

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶ Cristoph Menke, *Estética y negatividad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 212.

²⁸ Ginette Michaud, *Jacques Derrida, L'art du contretemps*, Canada: Editions Nota Bene, 2014, p. 220.

²⁹ Ginette Michaud, "Ombres potées. Quelques remarques autour des skiographies de Jacques Derrida" (2001), Adney Jdey, *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*, Nantes: Editions Cécile Defaut, 2011, p. 335.

³⁰ Michaud, *Jacques*, p. 245.

imagen y lenguaje que se apoya en los planteamientos de Jas Elsner en *Art history as Ekphrasis*³¹, texto en el que se parte de que la historia del arte es necesariamente descriptiva y que imágenes y objetos solicitan la *ekphrasis*, por lo cual es inevitable caer en el discurso interpretativo sobre el arte.³² Por su parte, Derrida dice que las imágenes fotográficas hacen hablar o escribir, pero también que el discurso quiere imponerse a las imágenes.³³ Mientras que, según Elsner, la fotografía está orientada hacia una particular descripción, que es siempre una descripción visual encuadrada pero se justifica esta interpretación porque es relacionar, remite a un “ser ahí” y un sujeto entre los cuales se da el ejercicio interpretativo. De modo que:

La fotografía es un tipo de *ekphrasis* al interior de otra *ekphrasis* -un encuadre visual interpretativo al interior de un encuadre textual interpretativo. La fotografía promete aquella línea de fondo de “ser ahí” (*thereness*) en la cual el argumento del texto se puede finalmente soportar³⁴.

Precisamente, la cuestión de la *ekphrasis* ubica los análisis derridianos en la estela de problemas insistentes en la historia del arte, la poética, la estética, pero también de lo fotográfico. Sin dar por resueltas estas cuestiones, se puede afirmar que el pensamiento derridiano de la fotografía testimonia la resistencia de las imágenes o las obras a la interpretación, permite deconstruir los modos de “ver” y de “decir” a propósito de las imágenes y, a diferencia de la interpretación de Elsner (compartida por Andrew Benjamin³⁵), Derrida pone en cuestión el sujeto que ordena lo relacional, sujeto para el cual se da la singularidad de la obra y quien hace la descripción.

*

Tal y como se elaboró a lo largo de este escrito, la tensión entre escritura e imágenes es persistente. Tanto en la *Roman-photo* como en el catálogo de la modelo japonesa y en las fotografías de la ciudad de Atenas se problematiza ampliamente el hiato entre la fotografía y la escritura que se entrecruzan sin jerarquizarse o reducirse a ser la simple traducción entre registros de lenguajes diversos. Por el contrario, fotografía y lenguaje, desde la perspectiva derridiana, se enmarañan en la serialidad reiterativa que altera cada elemento en el desplazamiento alusivo y autorreferencial de imágenes y escritura. Este movimiento serial no supone un sentido rector o una reserva esencial que dirija las palabras y las imágenes. El relato o las posibles descripciones que se hacen de las imágenes también siguen el ordenamiento serial, reiterativo y autorremisional, son montajes provisionales, contingentes y desmontables.

³¹ Jas Elsner, “Art History as Ekphrasis”, en *Art History*, vol. 33, 1 (2010), pp. 10-27.

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ Plissart, Derrida, p. vii.

³⁴ Elsner, p. 24.

³⁵ Andrew Benjamin, “Art’s Work: Derrida and Artaud an Atlan”, Zeynep Direk, Leonard Lawlor (Eds.) *Derrida companion*, Oxford: Blackwell, 2014, pp. 391- 411.

Ens.hist.teor.arte

Samuel León Iglesias, "Teatro del Dolor una lectura estética e iconográfica de la experiencia de la muerte y ausencia del cuerpo sagrado", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 19-31.

RESUMEN

El dolor sagrado se encarna en Occidente en el cuerpo sagrado. Las representaciones artísticas que se hicieron de dichos cuerpos materializaron la experiencia del sufrimiento ante los ojos de la sociedad barroca. Así, la encarnación del dolor fue concebida como transmisora de una práctica religiosa digna de imitarse; los padecimientos del cuerpo sagrado toman lugar en el cuerpo social. Tal experiencia se expresa a través de la imagen patética de las heridas del cadáver de Cristo y el corazón atravesado de María.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, dolor, Imagen, sociedad barroca, pathos.

TITLE

Theater of pain: aesthetic reading and iconography of the experience of death and the absence of the sacred body.

ABSTRACT

Sacred pain is materialized in Western Culture on the bodies of the saints. The artistic representations made for these entities are aimed to materialize the experience of suffering before the eyes of baroque society. Therefore, the embodiment of pain in these entities was conceived as a vehicle for religious practices and to be imitated. Thus, the suffering of the sacred body was expressed visually by the wounds of Christ and the pierced heart of the Virgin Mary.

KEY WORDS

body, pain, image, baroque society, pathos.

Investigador en Curaduría, Museo Nacional de Colombia, Bogotá

Profesor de lenguas extranjeras, literatura y humanidades y traductor. Mediador educativo en instituciones como la Universidad Pedagógica Nacional, Museo Colonial, Alianza Francesa de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia y el Lycée Polyvalent Paul Painlevé de Oyonnax, Francia.

Teatro del dolor: una lectura estética e iconográfica de la experiencia de la muerte y ausencia del cuerpo sagrado

Samuel León Iglesias

Prolegómenos a la experiencia

La historia del dolor corresponde ineludiblemente a una historia de la experiencia humana. Tal experiencia, dada al nivel psicológico de nuestra relación con la vida, nos confronta frente a la adversidad que nos subyuga. De este modo, *dolerse* es experimentar la vida en correspondencia con los otros, que a su vez, comparten nuestra percepción del hecho vital. Dicho compartir, al asumirse en colectivo, nos permite explorar la sensación del dolor hacia fuera, es decir, al exhibir nuestro sufrimiento, además de impactar, logramos construir un *nivel de correspondencia* con aquel a quien hacemos partícipe de nuestra experiencia. Por ello afirmamos que el dolor es una experiencia compartida.

Al darse este fenómeno de complicidad entre nuestro dolor y la aquiescencia del que nos observa, este último puede desarrollar no sólo el nivel de correspondencia que ya hemos citado; también puede llegar a encontrar en su experiencia singular, trazos, huellas, latencias, etc. que lo vinculan a verse reflejado en nuestro trance de dolor. Por tal razón, se da a este nivel, una relación de *reconocimiento de la experiencia en el otro*, lo cual suscita la compasión o la misericordia como emociones resultantes del encuentro contemplativo. De ahí que aseveraremos que *contemplar* no solamente significa corresponder, sino también *ser afectado*.

En ese sentido, buscamos materializar dicha afectación, fruto de nuestra experiencia del dolor en el propio cuerpo, dado que somos “carne y hueso” de lo que llamamos humanidad. Dicho de otro modo, demostramos a través del cuerpo nuestra propia conciencia en relación con la existencia racional en medio del universo material. De allí se desprende que hagamos uso del cuerpo, como si de una “herida sangrante” se tratase, es decir, transformamos la experiencia corporal en un receptáculo de padecimiento en respuesta a la adversidad de la vida.

Entramos así en una dimensión de lo dramático; la muerte adquiere un significado más acorde con la idea de lo ritual. Los cuerpos moribundos se dinamizan en su quietud y despojo, mientras aquel que vive encuentra la manera de expresar la pérdida bajo el delirio de la exposición de su dolor frente al otro. Ya no somos ellos y nosotros en torno a la lamentación por la vida; nos encontramos a la vez en un lugar teatralizado, *locus* en el cual nos asumimos como actores y espectadores dinámicos, cuya medida de relación y correspondencia en aquel lugar nace de la evidencia de un gran dolor puesto en escena, expuesto al ojo exterior, teatralizado si se quiere. En suma, exhibimos o vemos la teatralización del dolor, cuyo punto sublime se ubica en la experiencia humana colectiva.

El cuerpo de Cristo y de María: epítome del dolor inmanente

Una experiencia corporal de tal magnitud, que justifique y trascienda el sufrimiento humano, busca encarnarse en prácticas ritualizadas que posibiliten la prolongación de nuestra experiencia compartida. Encontramos ejemplo de ello en las más antiguas expresiones del culto cristiano, las cuales, al constituirse en rituales, transformaron las prácticas de duelo y muerte en religión del sacrificio y escenario desde donde proyectar ese dolor que socava al ser humano en su relación con la vida. El sacrificio, como base moral del pensamiento cristiano, se sustenta en la imagen por excelencia del sufrimiento en la consumación de la experiencia vital: la imagen de un cuerpo divino crucificado por causa de la redención de la humanidad, complementada en correlato con aquella de una madre enfrentada a la soledad, la viudez, la orfandad y el abandono nos suscita acuciadas reflexiones sobre el efecto teatralizado del dolor, en este caso, a través de la cultura visual.

En el repertorio visual cristiano, caracterizado por la exposición del sacrificio de Cristo y la soledad sufrida por la Virgen María al soportar la soledad de la cruz, lo melancólico entra en escena. El observador devoto encuentra en la pintura o escultura religiosa que transmite la idea anterior el nivel de correspondencia en la experiencia del sufrimiento de su dios; la contemplación del cuerpo transgredido, vuelto “hedionda herida y lágrima pía”, produce en el espectador, por la fuerza de la imagen misma, un sentimiento de *inmanencia* inexcusable.

Tal sentimiento de sublimidad impreso en la imagen se refuerza en la medida en que el despertar del asombro adquiere lugar en la experiencia estética que el observador en devoción se plantea de la obra. Recordamos pues al filósofo irlandés Edmund Burke (1729 - 1797), al referirse a la experiencia de lo sublime como la *posibilidad de asombrarse*, definiendo a su vez

el asombro como “aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror”.¹

El horror en nuestro caso es inducido por la contemplación de la tragedia cristiana: la muerte del hijo de Dios reflejada en la tristeza y soledad de su sagrada madre. La escenificación de aquella muerte en suspensión transporta al que la contempla, a afectarse por la encarnación del sufrimiento de la vida mediante la pérdida de la misma, reflejada en el cuerpo sacrificial de Cristo y en el cuerpo doliente de María.

Pero al mismo tiempo, este horror eleva la curiosidad, conduciendo nuestra mirada hacia los lugares del cuerpo yacente en donde las heridas sangrantes se manifiestan, haciendo a su vez de esta mirada, un dedo -como aquel de Santo Tomás- que se atrevió a penetrar la herida del costado de un Cristo resucitado.

Sírvanos pues esta referencia para comprender la experiencia del dolor manifestada en la imagen de la *Virgen Dolorosa*, en relación con el cuerpo sacrificado de Cristo y su recepción, expresada en la manifestación de un *sentimiento de lo sublime*, es nuestro propósito el observar su manifestación en la expresión del dolor presente en las representaciones visuales de la Virgen Dolorosa y de Cristo en las obras *La Piedad*, del pintor neogranadino Baltasar Vargas de Figueiroa (1629 - 1667), y *Cristo en el Calvario*, del pintor quiteño Bernardo Rodríguez (S. XVIII - 1860); la primera de ellas perteneciente a las colecciones del eje de museos Iglesia Museo Santa Clara y Museo Colonial de Bogotá, y la segunda, a una colección privada.

La insignificancia del mundo en el pensamiento cristiano: una experiencia de lo sublime

En la tradición cristiana occidental, Cristo en su misión redentora de la humanidad desarrolló un discurso que privilegió la inmanencia e importancia de un reino celestial en contraposición a la vida terrenal. De este modo, para el devoto cristiano el mundo ha de ser considerado como un lugar de tránsito en donde debe perfeccionarse para poder ascender al Paraíso perdido a causa del pecado original.²

El mundo, considerado un lugar “de paso”, entonces adquiere un valor de insignificancia frente al sentido de la vida. Hay que vivir en función de la trascendencia y la virtud, y en ello se resume el seguir los pasos de Cristo. De este modo, el valor del sacrificio de su cuerpo conlleva a admirar su gesto, despreciando el mundo y venerando su ejemplo de vida. De allí que,

¹ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Tecnos, 1987, p. 42.

² Para un estudio profundo sobre las representaciones del mundo en el contexto barroco hispano consultar el libro de Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo Simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012, pp. 23-65.

rendir culto a las imágenes que evocan esta presencia viva de Cristo en relación con los santos - hombres y mujeres que representan en sus cuerpos la virtud de la semilla cristiana sembrada por él-, conduzca al observador devoto a encontrar en la insignificancia del mundo en relación con la muerte de Cristo y la soledad consecuente de la Virgen María, imágenes de lo sublime.

A la luz de la estética, podemos considerar el fenómeno de la contemplación de dichas imágenes religiosas como antesala a aquella experiencia. Así, tenemos que para el filósofo alemán Immanuel Kant (1724 - 1804) lo sublime nace de una experiencia particular con un fenómeno que nos hace entrar en la conciencia de nuestra insignificancia frente al mundo; es una experiencia que commueve y que, por su naturaleza, viene del espíritu humano y no del fenómeno que se contempla.³ De ello, entendemos que la razón nos permite descubrir tal superioridad, es decir, le atribuye un valor mensurable en la desproporción.

Tal desproporción, para nuestro caso en particular, se manifiesta en la incapacidad del espectador para medir el dolor que siente la madre de Cristo al recibir su cuerpo moribundo en brazos. Si observamos el lienzo de *La Piedad*, atribuido a Baltasar Vargas de Figueroa (Fig. 1), las condiciones de esta desproporción, fruto de la inmanencia de la tragedia y la insignificancia del mundo que rodea a la virgen, impregnán a la obra de toda posibilidad de representación a nivel visual para que cause el efecto de lo sublime en aquel que la contempla.

³ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, México: Porrúa, 2005, pp. 290-291.



FIGURA 1. La Piedad. Baltasar Vargas de Figueroa (atribuido). Siglo XVII. Óleo sobre tela. 207 X 140 cm. Iglesia Museo de Santa Clara, Bogotá, Colombia. Fotografía: Samuel León Iglesias.

La cruz vacía y los *putti* que sostienen algunas de las tradicionalmente llamadas *Arma Christi* -la columna donde le azotaron a la derecha y los clavos sostenidos a la izquierda-, dentro del marco de un día que se oscurece ante el abandono del mundo a su suerte, centrándose en las figuras centrales de la Virgen en expresión patética que sostiene el cadáver de Cristo en medio del silencio, conforman el *pathos* de la desproporción del dolor que pretende conmover al ojo que contempla también en silencio.

Tal medida de desproporción que describimos en el cuadro causa, según el filósofo francés Marc Jiménez (1943 -), en su interpretación sobre el postulado de Kant, la pequeñez que pregoná el discurso religioso, fundando una práctica de respeto por nuestro propio destino, por ese mundo trascendente que se atisba al contemplar lo infinito e incommensurable.⁴

⁴ Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Idea Books, 2010, p. 105.

La obra se transforma entonces en una ventana que se abre y nos revela esa pequeñez, adentrándonos en aquel mundo supraterrenal que se encuentra allí muy a pesar de su ausencia. En la representación visual de aquel panorama desolador se revela lo invisible atraído por la fuerza del sacrificio de Cristo: el mundo resulta vano y la vida terrenal también, por ello la imagen suscita en el devoto un efecto que revaloriza su experiencia en el mundo a través del dolor de la pérdida, que comporta la práctica de la virtud en el sacrificio cotidiano. En este sentido, podemos afirmar que la contemplación de esta obra resulta ser una práctica llena de fuerza abrumadora de lo sublime en su dinamismo, como si estuviésemos poniendo nuestro dedo dentro de aquella pequeña llaga del costado, de la cual aún mana, silenciosa, la sangre redentora.

De este modo, se nos revela el principio universal de lo sublime en *La Piedad* de Vargas de Figueroa: el hombre comparte como el resto del género humano la necesidad de referirse a una ley moral que, mediada por la experiencia de lo incommensurable e infinito, nos hace seres trascendentales. Dado lo anterior, el postulado de Kant supera la definición de lo sublime acotada por Burke (1987), ya que para este último dicha experiencia resulta individual, puesto que el hombre expresa de diferentes maneras, según la extrapolación de sus facultades, una mezcla de placer y dolor, generando así una experiencia basada en lo empírico, que no necesariamente se vincula a lo moral, es decir, a lo trascendente.⁵ La experiencia es compartida en este transitar por el dolor, de ahí viene esa sensación de trascendencia encarnada en la obra estudiada.

El dolor: experiencia estética de lo sublime

Sin embargo, Burke atribuye al dolor un protagonismo esencial en la experiencia con lo sublime. Según el filósofo irlandés, el dolor, tanto como el placer, resulta ser una idea simple del entendimiento, en principio de carácter positivo, que al no oponerse directamente a lo placentero en el estado mental humano de la indiferencia, deviene en estado que se afecta cuando sentimos placer o dolor indistintamente.⁶

De ello, comprendemos en Burke el dolor como *un estado sobrio que se basa en la experiencia del temor*; es, en palabras del autor, “una especie de tranquilidad con una sombra de horror”⁷. Resulta pues relevante que el dolor se manifieste en la experiencia estética de lo sublime, dado que al experimentarlo entramos en una dimensión de lo emocional más fuerte que puede sentir el hombre.

Los efectos que comporta dicha dimensión ocurren necesariamente en el cuerpo y el espíritu (la mente), demostrando que no hay mayor experiencia en la cual confluya lo sublime expresado a través del dolor que no sea a través de la muerte, cuya inminencia causa *asombro*,

⁵ *Ibid*, pp.110-111.

⁶ Burke, pp. 24-26.

⁷ *Ibid*, pp. 25-26

un estado del alma que afecta al cuerpo, mostrándolo dolido y en sufrimiento por la cercanía y presencia de lo trágico.⁸

Tal dimensión adquiere validez en la contemplación de nuestra *Piedad*. El lienzo, pintado según la manera de reproducir pintura en la época colonial, es decir, copiando los grabados alemanes y flamencos traídos desde España, a su vez, elaborados siguiendo las directrices de los manuales de pintura autorizados por la Iglesia Católica, la cual aplicaba a través de estos los mandatos del Concilio de Trento con respecto al control de la imagen sagrada, impregna a la imagen de la sutileza de lo simbólico para dar paso a esta dimensión tranquilamente horrorosa del *pathos* del descendimiento del cuerpo de Cristo.

En este punto es importante considerar que el espectador de la obra llena de sentido a la imagen representada, atribuyéndole características de significación que dan cuenta de un uso de símbolos, en los cuales se da un reconocimiento de sí mismo. Por ello, el reconocer al redentor del mundo en la representación de un cuerpo muerto y transgredido por las heridas de la tortura infligida y contemplar a la madre que lo sostiene mirando al cielo al implorar la fortaleza suficiente para apaciguar el dolor despertado en su corazón dan cuenta del máximo sentimiento que puede tener el ser humano en correspondencia con la pérdida de la vida.

Por ello, afirmamos que sin vida no hay esperanza. Sin esperanza no hay solución alguna frente a la soledad del mundo; este vuelve a resultar vacío, resulta ser un *vanitas* que estremece al espectador, lo confronta en sus temores más recónditos, le anuncia el fin de toda cosa cuando la esperanza está muerta. El espectador encuentra entonces en la lágrima el acceso al asombro, una manera de decantar la fractura interna en la contemplación de la imagen impregnada de dolor; sus sentidos se privan al instalarse en él la sombra de la desesperación de la Virgen que sostiene en brazos el cuerpo sin vida del Cristo *Salvator Mundi*. Como resultado, el individuo queda suspendido en el asombro que le suscita tal imagen.

Así, tenemos que la *privación en el asombro* rescata lo sublime que se manifiesta en el *sentimiento de autoconservación* del cual habla Burke también,⁹ y que se manifiesta como reacción frente al sentimiento de asombro y el dolor en relación con la muerte, en este caso con la muerte del dios hecho carne y las lágrimas que riegan el corazón solitario de su madre en la tierra.

La muerte que engendra vida o lo erótico sagrado

Otra representación del mismo tema la encontramos en el lienzo *Cristo en el Calvario* (1789) del obrador del pintor Bernardo Rodríguez (Fig. 2). Allí encontramos de nuevo a la Virgen María y a Cristo momentos antes de que este sea crucificado en una cruz de madera verde. Los personajes se encuentran acompañados por el apóstol San Juan, discípulo predilecto del

⁸ *Ibid*, pp. 28-29.

⁹ *Ibid*, p. 25.

salvador; en segundo plano, vemos a los verdugos que preparan la escena de la tortura. Hay sobre el suelo elementos diseminados que se relacionan con la escena de la crucifixión: los clavos con los que será crucificado Cristo, la cadena con la que lo mantenían apresado, los martillos con los cuales los verdugos apuntalan los maderos de la cruz, la pala con la que se abre el hoyo que la contendrá, las calaveras y los huesos que denotan el significado de la palabra Calvario, es decir, monte de la Calavera.¹⁰



FIGURA 2. Cristo en el Calvario. Bernardo Rodríguez (firmado). 1789. Óleo sobre tela. 230 x 200 cm. Colección privada. Tenjo, Cundinamarca, Colombia. Fotografía: Samuel León Iglesias.

Todos estos personajes y elementos compositivos del lienzo, si bien nos transportan al contexto de la imagen precedente a *La Piedad*, revelan a su vez las huellas del padecimiento de Cristo; lo muestran como despojo, cadáver marcado por el castigo que ha de recibir como parte del sacrificio en nombre de la humanidad. Su cuerpo desnudo muestra la crueldad del acto, la sangre que contrasta con la piel blanquecina anticipa al espectador el trágico desenlace.

¹⁰ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano*, Madrid: ediciones Encuentro, 2007, p. 97.

Por su parte, María, inclinada ante el cuerpo doblegado de su hijo, expresa su sentimiento de dolor en las lágrimas enjugadas por el pañuelo que sostiene y el corazón expuesto que muestra siete heridas, relacionadas con la tradición apócrifa de los siete dolores de la virgen.¹¹

Esta experiencia de dolor, de conciencia de discontinuidad del cuerpo en relación con la continuidad de la vida en la muerte; es decir, este sentimiento de autoconservación será objeto de reflexión del escritor francés Georges Bataille (1897 - 1962), para quien esta *contemplación poética de la muerte* se traduce en *lo que él ha convenido en llamar lo erótico sagrado*.¹²

Bataille plantea la cuestión de lo erótico sagrado como una *expresión manifiesta de continuidad de la vida en la experiencia de la muerte sacrificial*¹³. De este modo, la experiencia con lo sagrado mediante el ritual revela un sentimiento de nostalgia por la continuidad perdida, cuya violencia nos aproxima a la verdad, a lo esencial, a la muerte que engendra vida, al sacrificio perpetuo que asegura la redención del mundo.

En este punto, la imagen del cuerpo de Cristo, desgarrada hasta dejar ver los huesos del costado y las llagas que componen su figura desnuda en medio de la desoladora escena, suscitan en el espectador la sensación de pérdida, a pesar de la imagen que actualiza el hecho sacrificial. La violencia ejercida contra el cuerpo del hijo de Dios es persistente en la revelación de su verdad: el sacrificio realizado sobre su cuerpo recuerda a quien contempla la escena que esta muerte le procura la vida eterna y que el sacrificio voluntario dinamiza nuevamente la experiencia de la vida: la única opción posible se traduce en entregar la vida por el otro que se identifica en la escena y que medita en los padecimientos de Cristo, extensivos a la figura de la Virgen quien, a su vez, asegura, mediante la expresión patética de su fractura interior la continuidad de la vida que reconoce en la muerte su origen fundamental.

De la compensación existente entre estas dos figuras tenemos que lo sublime se equilibra, permitiendo que el espectador comprenda el sentido de lo erótico sagrado y encuentre en aquel cuerpo desnudo dispuesto al sacrificio la satisfacción que otorga la comprensión del mismo. Es en esta satisfacción por la salvación que otorga a la humanidad la muerte del dios, que aquél que es salvado manifiesta un sufrimiento y un dolor de tal magnitud que se transforma en sublime, revelando así todos los miedos por la separación y la discontinuidad de su vida, llegando a develar lo sagrado que se manifiesta en la escena mortal.

En ese sentido, es necesario asistir, ver, observar el sacrificio de la continuidad del ser en la muerte ritual para legitimarla toda vez que la imagen suscite la contemplación. Fundar un ritual implica entonces fundar una práctica que se conecta directamente con la experiencia de

¹¹ Para profundizar en el estudio histórico e iconográfico de la representación de los Dolores Marianos, ver Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008, pp. 211-214.

¹² Georges Bataille, *El Erotismo*, Barcelona: Tusquets, 2010, pp. 21-27.

¹³ *Ibid*, pp. 28-30.

lo sublime en el dolor encarnado en aquel cuerpo que se erotiza al nivel del sacrificio. De ello, podemos afirmar que se es partípice de una experiencia mística fundada siempre en el sacrificio religioso, develando una ausencia de objeto, o de *cuerpo* diríamos, que introduce cíclicamente el sentimiento de continuidad de la vida, de eternidad, que resulta en última instancia un sentimiento de lo sublime.

El cuerpo místico: la ausencia contemplada

Volviendo al cuerpo del Cristo muerto en brazos de su madre del lienzo de Vargas de Figueroa, encontramos, además de la expresión patética de la continuidad de la vida en la muerte vuelta sacrificio, la efigie de un cuerpo que se desvanece en la ritualidad del gesto contemplativo; dimensión que contribuye a aumentar la presencia de lo sublime en la experiencia de recepción de la pintura.

Ese cuerpo venerado por la cristiandad, cuya representación se logra a través del *leitmotiv* teológico del sacrificio, enmarcado dentro de la utilidad de las imágenes religiosas en el contexto neogranadino,¹⁴ revela la total ausencia de ese cuerpo místico, que se vuelve, en consecuencia, objeto de búsqueda. En su libro *La fable mystique* (1982), el historiador francés Michel de Certeau (1925 - 1986) nos aproxima a un análisis histórico del cristianismo como religión de la búsqueda del cuerpo de Cristo en el siglo XVII; afirmando que las prácticas religiosas derivadas de la conmemoración del sacrificio de Cristo denotan una intención de los devotos en dar lugar a un cuerpo que se “encarne”, que tome lugar en el cuerpo mismo del creyente.¹⁵

Por lo tanto, aquel que participa del ritual de sacrificio del cuerpo, en este caso, en la contemplación del cuadro, adquiere conciencia de la inmediata pérdida y experimenta el dolor que toda ausencia comporta; por ello alberga en sí esa potencialidad de ser cuerpo del dios sacrificado en compensación por esa ausencia que se busca. Dicha búsqueda la llama De Certeau *la mística*, concepto que toma lugar en la experiencia del creyente como esa *potencialidad del cuerpo de aquel que contempla el cuerpo del dios en su ausencia, para transformarse en el cuerpo de la divinidad*. Si aplicamos este concepto a la obra estudiada, la imagen activa la intención de servir de receptáculo de dolor, manifestado en la experiencia estética de lo sublime ante la perdida.

¹⁴ El historiador Jaime Humberto Borja propone a través de un estudio de imágenes del periodo colonial, la existencia de discursos que dominaban el cuerpo del sujeto sometido, a través de la retórica visual y literaria. Dicho sujeto debía participar de una construcción de cuerpo social, enmarcada dentro del ámbito de lo privado dirigido hacia lo público. Ver Jaime Humberto Borja, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2012, pp. 14 -32.

¹⁵ Michel De Certeau, *La fable mystique. XVI-XVII siècle*, Paris : Gallimard, 1987, pp. 107-111.

Por otro lado, esta pérdida se encarna en el dolor de la madre que pierde a su divino hijo. En este punto, la *Virgen de los Dolores* adquiere una importancia particular: es ella la que experimenta el verdadero dolor del sufrimiento de su hijo y lo adopta en la herida abierta de su corazón. Si observamos la figura de la virgen María en la obra de Rodríguez, vemos que esta lo expone en “carne viva”, permitiendo ver al espectador las siete heridas que componen los tradicionales dolores asociados al ciclo de la vida de Cristo.

De este modo, ella torna su cuerpo en cuerpo místico ante la ausencia del hijo de Dios; el cuerpo de este último es embalsamado y enterrado, mientras que ella permanece frente a la cruz, símbolo del sacrificio y de la evidencia de su ausencia. Su llanto exhibe la pérdida, que demuestra lo sublime de la escena; lo encarna al punto de compartirlo con quien la contempla en la exteriorización de su dolor. Es allí donde la lágrima adquiere una relevancia particular: ella impone el límite en el sufrimiento, se empeña en hacer viva la memoria y se convierte en símbolo de la continuidad de la vida, pese a la ausencia de la misma.

El teatro del dolor

Dado que esta experiencia del dolor se da a nivel de la representación; es decir, toma acción en la imagen y lo simbólico que la antecede, encontramos en el libro *Historia cultural del dolor* (2011) del historiador español Javier Moscoso (1966 -), una referencia al mismo como elemento fundador de un discurso sobre las prácticas religiosas, entendidas como *espectáculo de sufrimiento*, en el cual se manifiesta de manera reiterativa la experiencia dramatizada de la violación al cuerpo.¹⁶

En este punto podemos decir que las representaciones del dolor al expresarse de maneras dramatizadas, teatrales, expuestas al ojo público dan cuenta de un proceso pedagógico cuyo referente no es la realidad, sino la experiencia individual compartida en lo público; resulta ser un ejercicio de memoria que construye una experiencia del mundo.¹⁷

Esta experiencia contiene una historia que se narra en la medida en que se teatraliza el ritual de sacrificio. De ello concluimos que la ceremonia del “viernes de dolores”, en la cual Cristo muere y su madre lo llora, o la del 15 de septiembre en el calendario litúrgico cristiano, día de la *Virgen Dolorosa* que rememora la pérdida del hijo en la soledad, adquiere validez el dramatismo de la violencia ejercida sobre el cuerpo; la herida sangrante y la lágrima se convierten en *objetos portadores* del drama y representación de la experiencia del dolor, cuya contemplación commueve a todo aquel que participa de este *voyerismo sagrado*.

¹⁶ Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, Madrid: Taurus, 2010, pp. 35-38.

¹⁷ *Ibid*, pp. 49-54.

La extensión de esta contemplación la podemos encontrar en los lienzos de *La Piedad y Cristo en el Calvario* respectivamente. En la dimensión abierta por estas obras, el ámbito pedagógico de la imagen busca reflejar en el cuerpo del devoto que contempla las características esenciales del discurso cristiano referente al sacrificio personal que se realiza en vida al buscar la perfección del alma en el padecimiento del cuerpo.

Tales ideas, representadas en la imagen, suscitaban en el devoto neogranadino la posibilidad de reflejarlas en su propio cuerpo, haciendo uso de penitencias y cilicios para mortificar el cuerpo y trascender al mundo material a través del ejercicio meditativo de la imagen vuelta discurso y el discurso vuelto imagen de la retórica cristiana que gobernaba los sujetos del periodo colonial.¹⁸

Esas maneras de trasponer el discurso sobre el cuerpo en el cuerpo mismo adquirían sentido en la exposición de las heridas en el ámbito de lo público. Así, participar de las procesiones de semana santa, exponiendo el cuerpo desnudo y flagelado, como metáfora de la encarnación del cuerpo llagado de Cristo, contribuía a sustentar de manera práctica todo aquello que la imagen transmitía bajo los signos del discurso religioso predominante en el periodo colonial neogranadino. La búsqueda mística de aquella herida se sella visiblemente en la práctica de la misma.

Conclusiones

De esta búsqueda de la manifestación del dolor en las obras estudiadas, podemos afirmar que el espectador, al adentrarse en el universo de las imágenes que contempla, asiste a un *teatro de la残酷*, cuyo propósito busca rememorar la experiencia a través de un ejercicio ritual.

El dolor constituye, pues, un lugar de *práctica de la memoria* que confronta a los hombres en su experiencia social;¹⁹ es una manifestación de una verdad a través de la destrucción de la carne y el lamento por la ausencia.

El sufrimiento, en consecuencia, se transforma en padecimiento colectivo; compartimos el límite amargo entre la cruz y la salvación, la vida y la muerte, el yo y el otro; en palabras de Moscoso “la cruz [nos] proporciona la escala imaginaria del lecho del dolor y de la muerte”²⁰.

Esta escala de experiencia se encuentra mediada por el sentimiento de lo sublime, cuyo ejercicio funda las prácticas, tanto contemplativas como de acción, que vinculan al ser humano a ofrecer su cuerpo como sacrificio a Cristo, en retribución por el sacrificio hecho por él en la cruz.

¹⁸ Borja, pp. 291-298.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Blancas inquietudes*, Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2015, pp. 61-62.

²⁰ Moscoso, p. 45.

Por su parte, la Virgen Dolorosa actúa como encarnación del dolor sublime que se manifiesta en la lágrima sagrada. El dolor que exhibe adquiere significación en la medida en que acompaña el cuerpo ausente de Cristo y recuerda el espectador, mediante su presencia trágica, que la vida adquiere sentido en la continuidad de la muerte del dios, desatando el asombro que nutre de sublimidad la contemplación de la imagen sagrada plasmada en el lienzo.

Para finalizar, nos gustaría, a modo de pregunta/herida aún abierta sobre las implicaciones de la imagen sagrada de la muerte y el dolor que acabamos de descomponer, acaso citar algunas palabras que el historiador francés de la imagen Georges Didi-Huberman (1953 -) escribe al respecto: *“Abrir [una imagen] supone herida y crueldad. ¿No se habla acaso de herida aún viendo a alguien que ríe ‘hasta las lágrimas’? [...] La imagen se convierte entonces en nuestro objeto de no-consolación, porque ella se abre sobre lo informe de su –de nuestra– constitución.”*²¹

²¹ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Italia: Gallimard, 2007, p. 54.

Ens.hist.teor.arte

Alejandra Cortés, "Memoria(s) sensible(s): substancia, cuerpo y rastro en la obra de Rosemberg Sandoval y Teresa Margolles", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 33-43.

RESUMEN

Este artículo considera cómo los conflictos sociales y políticos en una sociedad determinan las relaciones entre los individuos y al individuo mismo desde su corporeidad en las obras de Rosemberg Sandoval (Colombia) y Teresa Margolles (Méjico). Estos artistas que se han caracterizado por exponer al espectador a un contacto afectivo y corporal con piezas poéticamente constituidas por substancia, cuerpo y rastro. Adicionalmente el artículo plantea una reflexión sobre la materia narrativa, los residuos de realidad que son intervenidos o recreados en las obras, el 'archivo' como obra de arte y la relación memoria e identidad en el arte.

PALABRAS CLAVE

Memoria sensible, arte contemporáneo, Teresa Margolles, Rosemberg Sandoval, materia narrativa.

TITLE

Sensitive memory: Substance, body and trace in the works of Rosemberg Sandoval and Teresa Margolles

ABSTRACT

This article studies how social and political conflicts in societies determine the relations between the individuals and their corporeality in the works of Rosemberg Sandoval (Colombia) and Teresa Margolles (Mexico). The works of these artists are poetically constructed by substances, bodies and traces, and expose the spectator to a corporal and affective contact. This article also reflects on the material narrative, intervened or re-created residues of reality, the artwork as 'archive' and the relationship between memory and identity in the visual arts.

KEY WORDS

Sensitive memory, contemporary art, Teresa Margolles, Rosemberg Sandoval, material narrative.

Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Maestra en Estudios Latinoamericanos (Universidad Nacional Autónoma de México) y Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Pedagógica Nacional con estancias académicas en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Su trabajo investigativo se desarrolla en las articulaciones entre arte, política, memoria y comunicación en fenómenos sucedidos a partir de la década de los años sesenta en América Latina.

Memoria(s) sensible(s): substancia, cuerpo y rastro en la obra de Rosemberg Sandoval y Teresa Margolles

Alejandra Cortés

El arte genera momentos de significación que, puestos en la vida social en forma de objetos o situaciones, contienen la capacidad de cuestionar, movilizar y/o comunicar realidades particulares. En este sentido, se propone analizar la materialidad que ha constituido en los últimos años algunas de las propuestas artísticas generadas en México y Colombia; la cual, en gran medida, establece un diálogo con la violencia que han desatado los conflictos internos en estos países. Aún al disponerse en un objeto o situación con autoría individual, las obras pueden generar una identificación y un tejido entre las memorias de toda una comunidad. Este artículo presenta la materia en su referencialidad de signos y hechos comunes.

La memoria es una construcción, un ejercicio presentista que involucra olvidos y recuerdos. Recordar es uno de los actos que componen la memoria, que puede entenderse en su posibilidad de traer al presente lo que ya no está y, en esa medida, también, de re-conocer (volver a conocer) y re-pensar la experiencia pasada. En la reactivación o provocación del recuerdo en el arte, en la pregunta por el “cómo” del recuerdo, se hará énfasis en este texto.

Tanto el recuerdo individual como los recuerdos que confluyen en contextos comunes y compartidos están sujetos a momentos y formas específicas de activación, ya sean de carácter espontáneo o planificado. La substancia, el cuerpo y el rastro son recursos que algunos artistas exploran, utilizan y estudian para hablar de la memoria y de la tensión entre tiempos y conflictos sociales, muchas veces atravesados por hechos violentos. Por esta razón, se propone la categoría de *memoria sensible* para analizar cómo la materialidad que compone algunas obras de arte, a la cual se accede a través de nuestros sentidos, es un puente dialógico entre sensibilidades individuales y colectivas en torno a la memoria.

Materia narrativa, intervenida y re/creada: el rastro

Una de las maneras que han encontrado los artistas contemporáneos para hablar de su realidad ha sido la extracción de fragmentos de ella y su recomposición en las obras. Desde

Oscar Bony, en 1968 en Argentina, cuando como obra de arte presentó a una familia obrera, a la que le pagó el doble del salario que recibirían en un día para que hicieran sus labores cotidianas en el lugar de exposición, hasta los muchos y variados *readymades*.

En Colombia, uno, sino él mayor exponente de esta práctica, ha sido Rosemberg Sandoval. Un artista que se reconoce desde la cotidianidad de un colombiano promedio, al que lo tocan las vicisitudes de las condiciones sociopolíticas del país. De origen campesino, él junto con su familia fueron desplazados por la violencia hacia la ciudad de Cali, donde se asentaron desde los años sesenta. Al respecto de su decisión de ser artista, dice:

Estudié arte por razones éticas, estéticas y morales, y siendo adolescente tenía que decidir: o me meto a la insurgencia y soy un líder guerrillero, o me convierto en delincuente lúcido o soy un artista transgresor, entonces dije: no, voy a hacer arte. Eso fue lo que pensé y lo que hago porque es donde me siento más amplio, coherente y preciso. El arte tiene ese filo de libertad.¹

Su producción inicia en 1980, haciendo énfasis en el performance y las instalaciones, que se caracterizan por la exposición de la realidad en la que vive a través de la acción y las materialidades -en muchos casos- efímeras que componen su obra: la lengua de un sindicalista asesinado, el cabello de un preso político, el mugre de un indigente, fragmentos de pared de un sector marginal de Cali, entre otros. Su obra, al ser extracción y presentación enérgica y discursiva de la realidad, permite hablar de estas en su mutua alimentación: del artista en su realidad y de la realidad en las obras; de la datación de estas en un momento y circunstancias particulares, no como objetos aislados de historias personales y de realidades sociales.

El trabajo de Sandoval ha venido operando como un proceso artístico paralelo a las consecuencias sociales y políticas desatadas, en parte, por el conflicto armado interno de Colombia. Su obra denota cómo este conflicto ha marcado las relaciones entre los individuos y al individuo mismo desde su corporeidad. El caso de la producción artística en medio de una guerra, en el que paralelo al deseo de hacer memoria, se trabaja sobre un malestar en el presente inmediato, es el caso de Rosemberg Sandoval, quien expone al espectador piezas poéticamente constituidas por una especie de materia narrativa (substancia, cuerpo y rastro).

La conceptualización de la materia, así como el posicionamiento político, ético y estético a través de ella, hacen de la obra de Sandoval una referencia a partir de la cual se pueden analizar los hilos tensores entre obra de arte, narrativa y realidad en Colombia. Uno de los trabajos a través del cual se intentará dar razón de ello es *Venus escolar*, una pieza compuesta de dos botas de plástico coloquialmente llamadas “botas pantaneras”, usadas característicamente por campesinos e integrantes de grupos armados rurales. La pieza consiste en la intervención de una de las botas, cortada con un instrumento quirúrgico en forma de zapato escolar de niña.

¹ Hans-Michael Herzog, ed. “Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval” en *Cantos/Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo*, Zurich: Daros-Latinoamérica, 2005, p.207.



FIGURA 1. Rosemberg Sandoval, *Venus Escolar (Múltiple)*. Escultura, 2012-2014. Fotografía de Paola Tafur reproducida con autorización del artista. [www.rosembergsandoval.com/venus_\(multiple\).html](http://www.rosembergsandoval.com/venus_(multiple).html).

A *Venus escolar* le antecede el performance *Venus*, realizado entre 2000-2007, en el que el artista camina sobre uno de los bordes de la Vía Panamericana Sur, con la bota puesta en el pie derecho pisando el campo, y con el pie izquierdo, calzado con el ya transformado zapato escolar de niña, el asfalto de la carretera.



FIGURA 2. Rosemberg Sandoval, *Venus*. Performance, 2000-2007. Fotograma de video de Mauricio Vergara reproducido con autorización del artista. www.rosembergsandoval.com/venus.htm.

Una de las interpretaciones que puede dársele a *Venus escolar* transporta a un fenómeno que ha marcado la historia del país y de sus habitantes: el desplazamiento forzado de campesinos (a causa del conflicto armado), que llegan a la fuerza a asentarse en ciudades capitales, dejando atrás sus costumbres, su tierra, pertenencias, sus modos de vida y de trabajo. Otra interpretación puede estar en el reclutamiento y participación de menores y jóvenes que se ven forzados, en muchos casos, a abandonar la escuela para entrar a algún grupo armado (guerrillas, grupos paramilitares).

El desprendimiento de un rol para convertirlo en otro es, en ambos casos, un acto absolutamente violento que emplea al cuerpo como un arma y residuo de guerra, despojándolo de cualquier valor individual o humano –incluso-. Este desprendimiento, esta redefinición del cuerpo humano a través del cuerpo de la bota es lo que el artista pone sobre la mesa con *Venus escolar*.

Colombia reporta las cifras más altas en términos de desplazamiento forzado en Latinoamérica: 7134.646 personas desplazadas hasta marzo del 2017.² La complejidad de esta problemática, esta aunada al control y despojo del territorio por parte de actores armados (sobre todo grupos guerrilleros y paramilitares)³ para diferentes fines, entre los que se pueden destacar: explotación minera legal e ilegal y control de rutas de narcotráfico.⁴ El trasfondo de esta situación muestra para los recientes informes sobre el conflicto en Colombia que, aunque se remita el desplazamiento forzado a la confrontación armada entre grupos, detrás de ello existen también intereses y alianzas entre empresarios, narcotraficantes y políticos.

La memoria es un refugio de la identidad y constituye, en muchos casos, el deseo del retorno para el desplazado. Esta transporta eventos y motivaciones de todo tipo, nos compone individual y colectivamente; sin embargo, son algunos individuos los que con su trabajo logran agenciar procesos de memoria. Uno de los puntos que se podría señalar es cómo el artista a veces se convierte en un sujeto que agencia o activa procesos de memoria a través de sus obras, las cuales siendo -por lo general- producto de una iniciativa individual, logran conectarse con una realidad macro social.

Uno de los recientes informes al respecto, afirma que en Colombia el 99% de sus municipios han sufrido de episodios de desplazamiento forzado y que el 87% de los desplazamientos han

² Dato aportado por el RUV (Registro Único de Víctimas). *Interpretación y análisis sobre las cifras del Registro Único de Víctimas*, Bogotá: Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 2017, p. 17, en <https://rni.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/Documentos/INTERPRETACION%20CIFRAS%20RUV.pdf>

³ Aunque en menor grado, no hay que desconocer la participación del ejército colombiano en el desplazamiento forzado, por omisión o por alianzas con grupos paramilitares.

⁴ Gonzalo Sánchez, Director del Centro Nacional de Memoria Histórica, señala: “Llaman la atención los autores de este informe, por ejemplo, sobre el hecho de que en 2011 el 87 por ciento del desplazamiento forzado provino de los municipios mineros-petroleros, y que para esa misma época se hizo evidente para los observadores que Colombia fue uno de los países de América Latina que registró mayor inversión en tierras, acaparamiento y presencia de grandes inversionistas en tierras provenientes de otros países de la región”, Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, Bogotá: CNMH - UARIV, 2015, p.18.

sido en zonas rurales del país. El desplazamiento forzado en un país mayoritariamente rural y campesino no es un hecho aislado, ni ajeno a muchos colombianos, por el contrario, ha constituido una violencia sistemática que ha operado por décadas. Incluso, los abuelos de muchas de las personas asentadas en las ciudades vivieron el hecho del desplazamiento en la época de la violencia bipartidista (de mediados del siglo XX), en la que de los 11 millones de habitantes que tenía el país en ese momento, en su mayoría campesinos, 2 se desplazaron hacia las ciudades.⁵

Si puede concebirse el recuerdo como parte de los procesos de la memoria, una pregunta en sintonía con el arte es: ¿qué es lo que se puede recordar en o con las obras de arte? En la pieza de Rosemberg Sandoval se pueden hallar distintos matices de recordación, que a su vez se relacionan: 1) el que refiere a hechos concretos, a vivencias directas, 2) el que apela a un estado de cosas, a recuerdos que aunque no se amarran directamente a un hecho, sí se enmarcan en una situación social, por lo que otros recuerdos con otros contenidos relacionados pueden potencialmente detonarse con esta pieza, y 3) el de las sensibilidades que atraviesan el recuerdo y que también lo componen, aquel matiz de emociones y afectos que guían el recuerdo pero que muchas veces es invisibilizado.

Otro punto sobre el que se puede reflexionar a través de *Venus escolar* son las formas y los momentos en que se recuerda. Pareciera que hubieran destinadas ciertas condiciones para el recuerdo; momentos en los que hay una disposición a recordar, como las fechas conmemorativas o lugares a los que vamos para mirar con más atención y detalle que en cualquier momento rutinario, como los museos, los álbumes o los monumentos. La forma en la que *Venus escolar* está constituida, engloba varios elementos, a nivel poético, político y estético, que dan lugar a que esta sea una obra que potencialmente llegue a activar recuerdos o a moverse en el campo de la memoria, de lo artístico y de lo político simultáneamente.

Lo poético, esta en la conjunción de significados, entre los que ya tienen un tipo de botas producto de su uso, y los que se le agregan a través de su intervención y titulación de la obra. Este conjunto de significados aparentemente distantes configuran un nuevo sentido dispuesto en la obra: “Venus”, como la marca de zapatos escolares colombianos, o “Venus” como la antigua diosa romana del amor. Las botas que podría usar un campesino, un militar o un guerrillero transformados a medias –al ser solo uno de los dos– en zapato escolar a través de un procedimiento quirúrgico, el corte que se hace a la bota –que ya en sí mismo es un desprendimiento de la forma inicial de algo por otra cosa–, y su intervención con un instrumento quirúrgico que remite a la intervención del cuerpo humano, nos podría estar hablando de una especie de “cirugía social”, una intervención múltiple de los cuerpos de una sociedad.

La composición formal, la forma sensible que al final da cuenta de la estética, es en esta pieza precisa en su sublimidad. La reflexión que se podría resaltar es la de cómo en la limpieza que puede haber en la disposición formal de la obra, se puede presentar un acto violento que

⁵ Centro Nacional de Memoria Histórica, p. 42.

encarnan historias personales y nacionales. A la vez, la obra deja ver la relación entre dominación-dominados (los que desplazan y los desplazados, o los reclutados y los reclutados).

La remodelación del lenguaje y de la percepción, que comprende la estética de *Venus escolar*, logra traducir el hecho del desplazamiento forzado de zonas rurales a urbanas o el reclutamiento de jóvenes para la guerra, en la totalidad de una obra de arte, en una forma que se diferencia de la realidad existente y que, por ello mismo, propone preguntas sobre las significaciones que al respecto de estos hechos ya están dadas.

Lo político que tendría lugar en esta obra podría hallarse en su sustancia misma, en problemas concretos presentes en la vida social de Colombia sobre los que se hace hablar, pensar, discutir o recordar a través de una forma creada por el artista; lo político está en la pregunta y en la afirmación que se hace simultáneamente con *Venus escolar* y que se enmarca en un problema histórico de un país sobre el cual se tensa el presente, el pasado y el futuro.

Lo político es introducir, hacerse presente y participar exponiendo y poniendo a los demás en la discusión sobre problemas comunes. Es la voluntad de recordar y provocar el recuerdo en otros un acto político, cuando este acto nos lleva a conectarnos en los designios de lo común y lo trascendental para una sociedad, de manera que la obra de Sandoval presupone un deseo o una necesidad de reconsiderar el sentido de lo que ha venido pasando y de ponerlo en escena.

Cuestionar o incentivar nuevas interpretaciones sobre el sentido del pasado hace parte de las disputas por la memoria que libra actualmente Colombia y sobre las cuales también se construyen lugares de resistencia, como pudiera ser una obra de arte, no porque el arte defienda una u otra visión de los hechos pasados, sino porque lanza la pregunta por el cómo y el qué se está recordando e interpretando.

El arte, de alguna manera, se vuelve una cápsula de la experiencia, de una que tiene que ver necesariamente con recordar y que se logra a través de la configuración de formas sensibles y significantes, donde se expone el espectador a un contenido racional y relacional, pero también a la necesidad de capturar estos a través de los sentidos y sensibilidades, por lo que se podría acuñar la categoría de *memoria sensible* a este fenómeno.

La memoria archivada y expuesta: el archivo como obra de arte

En los últimos años, uno de los trabajos que desde el arte ha profundizado sobre el incremento de la violencia en México es el de Teresa Margolles. Su obra está ligada a la reflexión sobre la muerte y el cuerpo humanos en contextos socio-políticos determinados; uno de ellos, la frontera norte del país. Su formación forense, el contacto con la morgue y su participación

en el colectivo SEMEFO son algunos antecedentes que nutren su producción artística que, en solitario, empieza en los años 2000.⁶

El uso de materia corporal, derivada de cadáveres humanos, así como los objetos y materialidades que rodean episodios de muerte son, en las obras de Margolles, una constante que ha marcado una especie de estética mortuoria con la que se ha inscrito en el campo del arte mexicano, de la cual, como indican algunos trabajos recientes, es partícipe e incluso líder.⁷ Razón por la que en las conceptualizaciones de su trabajo se encuentra la posibilidad de analizar el archivo como obra de arte (como creación), de cara a las relaciones entre la memoria y el mundo material en unas circunstancias políticas particulares.

En 2012, la artista propone la obra *PM 2010*, una pieza que consiste en la recolección de los ejemplares del periódico *PM* durante 2010, año en el que se registró la tasa más alta de homicidios en la Ciudad, 3.710.⁸ Este periódico que se produce y circula en Ciudad de Juárez no tiene archivo,⁹ por lo que en esa lógica cada edición es irrecuperable. Teresa Margolles hace una contraposición a esta decisión a través de una pieza y acción artística, al realizar el único archivo de un periódico que ejemplar tras ejemplar deja ver la escandalosa situación social de un país con deseos de no ser recordada.

⁶ La última acción realizada con SEMEFO, es *Andén*, una obra que se realizó en Cali (Colombia) en 1999.

⁷ Amelia Chávez Santiago, *La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. iii.

⁸ Instituto Nacional de Estadística y Geografía –INEGI-, Defunciones por homicidio por año de registro (2010), en <http://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshom.asp?s=est> (consultado el 20 de noviembre de 2016).

⁹ Óscar Gardea Duarte, en el catálogo de la exposición *El Testigo* (llevada a cabo en el 2014 en el Centro de Arte Dos de Mayo, en Madrid) en la que se presentó esta obra, afirma al respecto, que “El periódico PM no está digitalizado, se distribuye de lunes a sábado a partir del mediodía. Los diarios no vendidos son destruidos cada tres meses”. Ver, “PM / Conflicto e identidad”, en *El Testigo*, Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, p. 47.



FIGURA 3. Teresa Margolles, *Irrigación*, 2010, Documentación de una acción, periódicos recolectados de Ciudad Juárez. Producido por Ballroom Marfa. Detalle. Fotografía reproducida con autorización de la artista. Teresa Margolles *Dossier*, Ciudad de México: Galería LABOR, 2016, p. 50.

El cuerpo ha sido materia y concepto en buena parte de sus obras, ha constituido las maneras en las que la artista entabla una enunciación sobre su realidad. En el caso de *PM 2010*, el cuerpo sigue siendo protagonista, ya no como en algunas de sus piezas donde se provoca el contacto físico con el vapor, el olor o la presencia del cuerpo. En esta pieza se presenta al cuerpo en una trasposición.

El periódico *PM* es catalogado como prensa amarillista, prensa de tipo local, caracterizada por vender la imagen del cuerpo en dos facetas: el cuerpo en su sexualidad, presentado con una mujer desnuda; y el cuerpo muerto, mutilado, violentado. La preponderancia de la imagen sobre la información en este tipo de prensa muestra un cuerpo espectacularizado, despojado del sujeto y vuelto negocio (el de la venta del periódico) sobre negocio (el de la muerte y el sexo).

Algunas de las razones para que esta prensa exista bajo condiciones como el anonimato, la superficialidad y el amarillismo se deben a intereses económicos, políticos y a las retaliaciones por parte de grupos vinculados con el narcotráfico. La mayoría de asesinatos reportados por los dos diarios de este tipo en la ciudad (*El Mexicano* y *PM*) están relacionados con el tráfico de drogas. Los atentados a las instalaciones de los medios, las amenazas y el asesinato de pe-

riodistas han llevado a que en las notas de prensa se mantenga el anonimato y la omisión de la crítica, y a que, en cambio, el apetito de las ventas aumente el sensacionalismo.¹⁰

Olivar y recordar. *PM 2010* es una pieza que muestra esta constante tensión que se presenta tras o durante un periodo de guerra o violencia sistemática, donde olvidar pareciera la bandera de los que han hecho daño y quieren dejar sus culpas silenciadas, y por el contrario, recordar, aunque doloroso en muchos casos, se convierte en un ejercicio identitario y a la vez en un arma de lucha que surge de la angustia que genera la posibilidad de olvido.¹¹

Si se considera que los recuerdos y los olvidos son individuales, que cada persona tiene sus propios recuerdos aun cuando estos se refieran a hechos compartidos con otras personas, los recuerdos, su selección y la incidencia que puedan tener en el presente entran a ser un componente distintivo de cada persona y en esa medida a hacer parte de los procesos identitarios individuales. La memoria (como mecanismo e hilo tensor de tiempos) junto con la identidad están estrechamente interrelacionadas.

En una obra de arte como la de Teresa Margolles, constituida de archivo y del ejercicio de archivar como resistencia al olvido, se pueden vislumbrar dos procesos de memoria que se dan paralelamente. Por un lado, la evocación explícita de hechos violentos, en donde de primera mano ya hay implícita una postura respecto al pasado; y por otro lado, el reconocimiento al que enfrenta al espectador a través del contacto con la pieza.

En relación con la memoria, un punto para tener en cuenta en la producción del arte, sería la noción que Jelin, leyendo a Maurice Halbwachs, propone de *marco o cuadro social*, en la que se explica cómo las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente en un conjunto de valores, creencias y costumbres creadas y reproducidas socialmente. Aún en el plano individual, algo podría ser recordado como doloroso, justo o positivo, etc. dependiendo el conjunto de valores con el que este hecho se haya establecido socialmente.¹² En este sentido, lo que puede pasar en una obra de arte es que, mediante su composición, esta pueda establecer un diálogo ya no en un vínculo de individualidades sino de colectividades.

¹⁰ Leticia Castillo, “El papel de los medios de comunicación en la violencia social de Ciudad Juárez” en *Diagnóstico sobre la realidad social, económica y cultural de los entornos locales para el diseño de intervenciones en materia de prevención y erradicación de la violencia en la región norte: el caso de Ciudad Juárez*, Juárez: Comisión Nacional para prevenir y erradicar la violencia contra las mujeres, 2009, pp. 270-295.

¹¹ También existen los casos en los que esto se da de manera inversa. En Colombia, durante el periodo de Álvaro Uribe, se cultivó una especie de memoria de vengadores. Se recordó y se remarcó diariamente las culpas de las FARC en el conflicto armado, buscando justificación para las ofensivas del gobierno, así como las inversiones millonarias en la guerra. En este caso, la memoria orientada y manipulada, fue la bandera del gobierno, que acompañó a un silencio de las propias culpas. “La memoria de vengadores” fue un arma del gobierno y la guerra. Véase, Renán Vega Cantor, “La importancia de pensar históricamente”. Ponencia presentada en el Encuentro Conciencia Histórica, ¿Con quién podemos andar?, Pontificia Universidad Javeriana, realizado el 18 de julio de 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JPmykgLxENY&spfreload=10>

¹² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 20.

La mediación material y la apropiación cultural de ciertos códigos y pasados compartidos por parte de los artistas es otro de los momentos importantes. Ahí entran en juego las distancias entre los recuerdos y olvidos individuales del artista, respecto a lo que esté señalando su obra y los que puedan tener el resto de espectadores frente a estos hechos. En el caso de *PM 2010*, la obra puede tocar sensibilidades en distintas proporciones, relacionadas con experiencias vinculadas, cercanas o lejanas a la problemática que señala la obra.

Esta perspectiva permite ver las memorias como procesos que se construyen estando sumergidos en el mundo material (de vestigios, de cuerpos y de rastros), no como la recuperación de datos del pasado, sino como procesos que se construyen en el presente a partir del contacto con las personas y materialidades que permanecen en el tiempo.

Las consideraciones culturales nos permiten reconocer que esta dependencia de un mundo material ordenado se extiende a las casas de los demás y a otros entornos sociales diseñados especialmente para facilitar no sólo lo que debería recordarse sino cómo debería conducirse este recuerdo (...). Cómo y qué recordamos se cosifica en formas materiales que están a veces (no siempre) preparadas para encarnar categorías y así marcar la significación de los objetos.¹³

La memoria, al ser un ejercicio presentista que parte de la experiencia, puede ser externado, compartido y construido en una propuesta artística, la cual materializa el pasado generando o recreando obras que a veces se convierten en vehículos de la memoria. Podrían pensarse en ese sentido las obras de arte como creaciones en la cultura material con la que se abren posibilidades variadas de repensar y reevaluar el pasado en el presente.

Alan Radley refiere en su texto *Artefactos, memoria y sentido del pasado* cómo el desplazamiento de objetos de su tiempo y espacio al que pertenecían originalmente convierte a estos en discurso. De tal manera que lo que se desplaza no es únicamente el “artefacto” (en palabras de Radley) sino la forma de su uso y cómo este se involucra en una narrativa más amplia, de orden político en este caso.¹⁴ Esta reflexión puede trasladarse a la producción de algunas obras contemporáneas, donde la inclusión de rastros materiales del pasado toma una posición discursiva dentro de la obra.

En el arte, el empleo de estos rastros del pasado (objetos, substancias, materias, cuerpos etc.) para recordar, señalar conexiones o incentivar nuevas ideas y reflexiones en torno a algo, se exponen a una lectura no estática, a una lectura cambiante y distinta a través del tiempo, a pesar de que su composición contenga unas intenciones comunicativas precisas. Una obra como *PM 2010*, u otras de Teresa Margolles, podrían quizás ser apreciadas en la distancia de

¹³ David Middleton y Derek Edwards, *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, p. 64.

¹⁴ Alan Radley, “Artefactos, memoria y sentido del pasado” en *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, pp. 63-76.

una manera distinta a la del presente inmediato, en términos artísticos y en términos políticos. Como señala Radley, “siempre hay una mezcla de circunstancias intencionales y fortuitas que rodea la memoria de las cosas”.¹⁵

Este autor también afirma que ninguna explicación del recuerdo social puede ignorar que la vida se construye alrededor de un mundo material y que por tanto recordar implica la transformación o reordenamiento de ese pasado material. Podría decirse que el papel de los objetos en el recuerdo es el de provocador de un constructo mental, al recoger rasgos significativos de la experiencia pasada. De esa manera, un archivo de periódicos locales o un *muro baleado*¹⁶ pueden desplazarse a un museo para convertirse en *materia narrativa* portadora de significaciones sobre el pasado.

Si se considera el recuerdo como un acto constructivo y a la creación material –en este caso la obra de arte– como potenciador de este fenómeno, es posible pensar que el recuerdo social, que puede encontrarse en una pieza de arte, podría detonar actitudes colectivas frente a situaciones pasadas y/o presentes como la guerra, de manera que el arte podría ser tomado como un vínculo material entre memorias e intereses colectivos.

Frente a la institución de ciertas versiones sobre el pasado colectivo, en algunos momentos puede surgir un sentimiento de inconformidad, cuestionamiento o zozobra que lleve a una vuelta reflexiva sobre el este, a revisarlo a reinterpretarlo, a redescubrirlo. *PM 2010* es una obra que exemplifica una discordancia con lo establecido y con las prácticas oficiales del olvido. Funciona como una especie de llamado a la revisión de las cosas que han pasado y que siguen pasando en México.

¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶ *Muro baleado* es una pieza que Teresa Margolles produjo en el 2009, recuperando una pared real, que separaba el jardín de una casa con el exterior. Éste fue marcado por el impacto de una lluvia de balas perdidas en Culiacán, Sinaloa, en <http://www.tribune.com/2011/07/bolzano-barricadera-c%E2%80%99e-teresa-margolles/o-s-museion00/>

Ens.hist.teor.arte

Sylvia Leidemann, “El manuscrito Stark (Sopron, Hungría, 1689): aspectos didácticos para la enseñanza del teclado barroco”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 45-73.

RESUMEN

Johann Wohlmuth (1643-1724) maestro de capilla luterano y miembro de una de las familias patricias de Sopron (noroeste de Hungría) preparó en 1689 una colección de piezas fáciles como método de enseñanza del teclado para principiantes dedicada a su alumno Johann Jakob Stark. Este manuscrito (Ms. Stark) contiene piezas únicas, (danzas, arias, corales) pertenecientes al período de compilación y otros anteriores. Su aspecto pedagógico -didáctico aumenta su valor pues hasta el momento no contamos con fuentes similares que presenten la misma secuencia como método para teclado. El presente artículo, además de describir el manuscrito y su contenido, profundiza este aspecto, fin específico para el cual creemos que fue concebido.

PALABRAS CLAVE

Stark, Sopron, enseñanza del teclado, música barroca

TITLE

The Stark manuscript (Sopron, Hungary, 1689): Didactic aspects on the teaching of baroque keyboard playing.

ABSTRACT

Johann Wohlmuth (1643-1724) Lutheran chapelmastar and member of a patrician family of Sopron (Northwest Hungary) compiled in 1689 a collection of easy musical pieces as a method for keyboard teaching for beginners dedicated to his pupil Johann Jakob Stark. The manuscript (Stark Ms.) contains unique pieces (dances, arias, chorales) belonging to the compilation period and before. Its pedagogic-didactic aspects enhance its value because so far we do not know of other manuscripts presenting the same sequence as a keyboard method. Besides describing the manuscript and its contents the present article concentrates on the latter aspect, for which we believe, it was conceived.

KEY WORDS

Stark, Sopron, keyboard teaching, baroque music.

Departamento de Artes Musicales, Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Realizó sus estudios en Argentina y Hungría, países donde también desarrolla su actividad artística de difusión del barroco musical de Hispanoamérica. Graduada en dirección, clavicembalo, musicología y pedagogía musical, es becaria y miembro de la Academia de Ciencias de Hungría. Docente en clave, bajo continuo y música de cámara barroca en la Universidad Nacional de Artes, Departamento de Artes Musicales, y en el Conservatorio J.J. Castro en diferentes asignaturas. Presidente y directora artística de Ars Hungarica. (www.arshungarica.com.ar).

El manuscrito Stark (Sopron, Hungría, 1689): aspectos didácticos para la enseñanza del teclado barroco

Sylvia Leidemann

Introducción

El olvido es un fenómeno propio del tiempo, pero también del espacio. Existen lugares a los cuales no siempre se ha dirigido una mirada atenta. Sin embargo, allí pueden hallarse elementos de innegable belleza y valor, obras, como el manuscrito que nos convoca, que demandan ser estudiadas y difundidas. Poner en valor ciertas obras no advertidas por la historia implica la tarea musicológica y artística de hacer accesibles aquellas producciones tanto a la compresión teórica como a la ejecución práctica.

Nos situaremos en la ciudad de Sopron, ubicada al norte de Hungría, destacada por su valioso patrimonio histórico-cultural. En sus archivos se conservan, entre otros, numerosos documentos de los siglos XVI y XVII, la mayoría de ellos en lengua alemana, y en menor cantidad en latín y húngaro. Uno de estos documentos es el manuscrito SM84 *Tabulatur Johann Jacob Starcken zugehörig –1689-* (Tablatura perteneciente a Johann Jacob Stark –1689–), conservado en la Biblioteca del Museo de Sopron, que contiene cincuenta y seis piezas anónimas para teclado. De intención didáctica, este particular texto musical incluye una valiosa y heterogénea serie de piezas de música de los siglos XVI y XVII correspondientes a diferentes géneros musicales de distintos países europeos. De ese modo, nos invita a recorrer a través de su estudio un vasto panorama histórico-musical en el cual puede advertirse concentradamente una serie de analogías, similitudes y diferencias propias de los lenguajes y prácticas musicales europeas en el siglo XVII.

En el presente artículo consideramos un aspecto particular del manuscrito Stark (S de aquí en adelante), aquel referido a su carácter de método didáctico en forma de secuencia para la enseñanza del teclado barroco. Para tal fin, asumiremos una perspectiva analítica que nos

permitirá advertir las etapas de tal secuencia que revelan la intencionalidad pedagógica que subyace a la selección y ubicación de las piezas.¹

Agradezco la colaboración del Museo Ferenc Liszt de Sopron por facilitar el facsímil del manuscrito y su digitalización, a la Biblioteca Luterana de la misma ciudad por la consecución de los artículos sobre el manuscrito SM84 y a Jenő Dombay, por colaborar con los datos históricos sobre la ciudad de Sopron y la traducción de textos en latín, así como también por informar sobre aspectos generales de la música y costumbres de su país. A Zoltán Falvy, director emérito del Instituto Nacional de Musicología de Hungría, al Instituto Nacional de Musicología por facilitar la consulta de libros y artículos sobre la música húngara de los siglos XVI y XVII, a Regina Mielke, por la traducción de textos en alemán del Siglo XVII, y a Pablo M. Vicari, de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina), por el intercambio teórico en el proceso de construcción y revisión de los textos.

Textos y contextos: historia, cultura, demografía y religión

Sopron, la ciudad más occidental de la Hungría actual, se sitúa a siete km de la frontera austriaca y a 210 de Budapest, localizada en los Montes de Lövér (de 300-400 m de altura) últimas estribaciones de los Alpes. La región de Sopron y sus alrededores fue habitada desde el neolítico y alrededor de 14-17 AD fue ocupada por legiones romanas, por ser un importante cruce de caminos en la Provintia Pannonia. Con el cristianismo, al comienzo del siglo VI, se convirtió en sede episcopal por poco menos de cien años y hacia fines del mismo siglo fue ocupada sucesivamente por diferentes migraciones arias (qvados, herúlicos, longobardos y visigodos). Por último, llegaron los ávaros, quienes después de ocupar la región por más de cien años, en el año 796 fueron vencidos por Carlomagno, quien incorporó el territorio al imperio franco, en el año 805.

Alrededor de 1200 el Reino de Hungría la reconstruyó, nombrándola Cyperium y en 1277 el rey Ladislao IV le otorgó el título de “ciudad real libre”, con el privilegio de elegir a sus administradores y jueces entre sus propios habitantes, inusual en ese período. Gracias a este privilegio, se instalaron en la ciudad numerosos intelectuales, artesanos y mercaderes, formando “corporaciones”, organizaciones muy relevantes en la vida social y económica de las ciudades europeas hasta el siglo XVIII. En el siglo XVI, Solimán el Grande ocupa los Balcanes y llega a la Magna Hungaria, aniquilando al ejército húngaro en 1526, en la batalla de Mohács. A partir de esta fecha, el ejército turco avanzará en territorio húngaro hasta llegar a ocupar sus dos terceras partes en el Siglo XVII. El territorio del norte (al cual pertenece Sopron), queda

¹ Pablo M. Vicari, “Epistemología de la Didáctica: un campo de fuegos cruzados”, en P. Melogno, *Problemas de filosofía de la ciencia*, Montevideo: EUBCA/UDELAR, 2013, pp.87-96 y A. Camilloni, *El saber didáctico*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1^a edición 2007. 1^a reimpresión 2008, pp. 1-231.

bajo el dominio de los Habsburgos austriacos y allí se genera una resistencia húngara, cuyo primer líder fue Imre Thököly quien con sus jinetes “kuruc” (luteranos) lideró entre 1678 y 1685 una guerra de guerrillas, llegando a incursionar hasta la frontera austriaca. Los jefes del ejército “kuruc” en sus incursiones a las ciudades occidentales húngaras -a veces con el consentimiento del ejército turco- protegían a sus correligionarios luteranos, perseguidos por las autoridades católicas austriacas.²

El Emperador Habsburgo, quien poseía el título de “apóstolico” como Rey de Hungría, pronto inició la persecución de los luteranos, expulsandolos de su territorio en 1672. Estas expulsiones y persecuciones llegaron a su fin en 1681, cuando la “Dieta del Imperio” restableció la libertad de cultos en el Reino de Hungría, permitiendo a los desterrados regresar a su patria. Con la libertad de cultos, desde 1681 se instalaron en Sopron muchos artesanos e intelectuales luteranos de habla alemana y gran parte de sus habitantes se convirtieron al luteranismo. Cuando esta población necesitó de guías espirituales (pastores) y de maestros de capilla (llamados *director musicae*); al comienzo los contrataron de los países vecinos para luego optar por la preparación de nuevas generaciones de dirigentes religiosos entre su propia juventud, enviándolos a las universidades luteranas de Wittenberg y Regensburg en Alemania. Los costos de dichos estudios fueron financiados con los aportes de la comunidad, y se orientaron a los jóvenes talentosos y de escasos recursos.

A finales del siglo XVII, la población de Sopron era aproximadamente de 10.000 habitantes. De este total, unas dos terceras partes eran germano-parlantes y el tercio restante de habla húngara. El idioma oficial era el alemán y para escritos, enseñanza y documentación se utilizaba tanto el alemán como el latín. La población húngara, además de su idioma, hablaba a diario en alemán.

El manuscrito Stark: antecedentes para su estudio

Desde que el manuscrito fue descubierto en 1908, entregado al Museo de Sopron y catalogado en 1916 ha sido objeto de diversos artículos de divulgación, históricos y musicológicos. Sándor Payr. desarrolla un perfil biográfico del compositor mencionando la historia y autoría del S en un artículo en una revista local de la ciudad³. Por su parte, el musicólogo Bence Szabolcsi.⁴

² Véase Katalin Czellár, *Sopron, Pánorama Magyar Városok*, Budapest: Pánorama Kiadás, 1982 (*Sopron, Panorama de las ciudades húngaras*) e István Drávai, *Sopron és a vártörtenete* (*La historia de la fortaleza de Sopron*) y *Sopron Műemlék város* (*Sopron como ciudad histórica*), Sopron: ISE, 2002.

³ “Wohlmuth János organista és karmester, Sopron jeles zene művészse” (Johann Wohlmuth, organista, director y como representante destacado en la vida musical de Sopron), *Soproni vármegye* (*La comarca de Sopron*), I-IV (1929), pp. 3-35.

⁴ Bence Szabolcsi, *Öt magyar régi tánc* (5 antiguas danzas húngaras), *Zenei szemle V* (El espíritu de la música), Budapest, 1928. Véase tambien de este autor, *A XVII század magyar világi dallamai* (Panorama de las melodías húngaras en el siglo XVII), Budapest: Zenemü kiadó Vállalat, 1959 y *A*

En un artículo elabora un estudio sobre las cinco danzas húngaras (*Ungaresca*) contenidas en el manuscrito.

En 1937 Jenő Kapi-Králik⁵ resalta la importancia del manuscrito por su contenido describiéndolo brevemente y en 1955 Gusztáv Jándek artículo también publicado en una revista local, introduce el concepto de “*La primera escuela de piano de Hungría*” y describe la historia musical de Sopron incluyendo datos generales sobre la procedencia del manuscrito, la biografía de Johann Wohlmuth (1643-1724); además bajo el subtítulo “El método para instrumento más antiguo de Hungría” resalta el hecho de que el manuscrito fue preparado para fines didácticos; analizando brevemente su contenido musical en los aspectos rítmicos, armónicos y formales sin realizar la transcripción de sus obras.⁶

En 1984 Bárdos Kornél⁷, en un trabajo dedicado a describir exhaustivamente la actividad musical de Sopron entre los siglos XVI y XVIII, dedica una extensa sección a Johann Wohlmuth y a su biografía haciendo hincapié sobre su actividad como maestro de capilla. Sobre el manuscrito Stark, reúne las opiniones de los autores anteriores, emite las propias respecto a la autoría y con la colaboración de Veronika Vavrinecz publica el íncipit de las piezas.⁸

El primer trabajo sistemático sobre el manuscrito es el realizado por quien esto escribe en 2004.⁹ Además de exponer el contexto socio- histórico y la biografía de J. Wohmuth, este trabajo se centra en un análisis completo de las piezas que integran el manuscrito, estableciendo proveniencia de las mismas y fuentes correlativas. También se abordan los aspectos paleográficos del manuscrito comparándolo con fuentes contemporáneas. En cuanto a la autoría, plantea otros aspectos y estudios grafológicos que no habían sido previamente abordados por otros investigadores. Este trabajo incluye un exhaustivo estudio del manuscrito mediante la transcripción de la totalidad de sus piezas e incluye el *Miserere* de Wohmuth como apéndice.

Adicionalmente, en 2005 se realizó en Buenos Aires una grabación del contenido integral del manuscrito, publicada en Hungría en 2009 y dirigida por quien esto escribe. En dicha

XVI század magyar tánzenéje (La música de las danzas húngaras en el siglo XVI), Budapest: Zenemű kiadó Vállalat, 1959.

⁵ *A soproni Stark-féle virginal könyv 1689-ból* (El así llamado libro de virginal de Stark de Sopron del año 1689), *Soproni Szemle* (El espíritu de Sopron), III (1937), pp. 205-09.

⁶ *Wohlmuth János 1689, évi un. Stark-féle virginal könyv* (El así llamado libro de virginal de Stark, de Johann Wohlmuth, 1689), *Soproni Szemle*, IX (1955), pp. 86-97.

⁷ Kornél Bárdos. *Magyar Zenetörténete II 1541-1686* (Historia de la música húngara II 1541-1686), Budapest: Akadémia Kiadó, 1990, pp. 445-453.

⁸ *Sopron zenéje a 16-18 században* (La música de Sopron entre los siglos XVI y XVIII), Budapest: Akadémia Kiadó, 1984.

⁹ *Ánalisis y transcripción del Manuscrito Tabulatur Johann Jacob Starkenziugehörig -1689-*. Trabajo final, Seminario de Musicología, Conservatorio de Música “Juan José Castro”, Dirección de Educación Artística, Provincia de Buenos Aires, 2004, inédito.

grabación se incluye también el *Miserere* de Wohlmuth. En 2011, a pedido de la Universidad de Regensburg se realizó una reedición de dicho disco.¹⁰ Con base en las conclusiones de los trabajos de Leidermann arriba citados en su trabajo de 2008, Ilona Ferenczi cupera y difunde los aspectos analizados por quien esto escribe.¹¹

La actividad musical en Sopron en los siglos XVI y XVII

La ciudad de Sopron fue centro de una activa vida musical ya desde el siglo XVI. La música llamada “música de la torre” (*torony zene*) como en las restantes ciudades húngaras, acompañaba todos los eventos importantes de la ciudad. Templos, conventos, e instituciones educativas, luteranas y católicas, fomentaron la actividad musical formando agrupaciones vocales e instrumentales.¹²

En los archivos de la ciudad figuran muchas de las obras que se ejecutaban, entre ellas se pueden mencionar música sacra, madrigales, comedias madrigalescas, música instrumental, de compositores como Michael Praetorius (1671-1621), Ludovico Viadana (1564-1645), Sigismundo D’India (1582-1629), Adriano Banchieri (1568-1634), Claudio Merulo (1533-1604), Orlando de Lassus (1532-94), Hans Leo Hassler (1564-1612), Giovanni Gabrieli (1557-1612), Francesco Maria Marini (1630-86) y Andreas Rauch (1592-1656), entre otros.

¹⁰ Barokk zene Sopronból, Johann Wohlmuth gyűjteménye és műve. Kiadó: Soproni Múzeum Alapítvány (A kiadvány megjelenését támogatták, Buenos Aires: Ars Hungarica, Kutatási és Fejlesztési Programok keretében a Nemzeti Kutatási és Technológiai Hivatal, Győr-Moson-Sopron megye Önkormányzata, Sopron megyei jogú Város Önkormányzata, Evangélikus Levéltár Sopron). Tartalom: Stark virginal könyv és *Miserere*.

(Música barroca de Sopron: Edición de la Fundación del Museo de Sopron. Auspiciantes: Ars Hungarica, Buenos Aires, Argentina, Ministerio de investigación y Tecnología, en el marco del programa nacional de investigación y desarrollo, Gobierno autónomo de la provincia de Györ-Moson-Sopron, Departamento de Asuntos legales de la Municipalidad de Sopron. Contenido: Libro de virginal Stark y *Miserere*). Los intérpretes de dicha grabación son los siguientes: Libro de virginal Stark: Mario Videla (teclados antiguos: clave, virginal, muselaar, regal, clavicordio, órgano positivo). *Miserere*, solistas: Marcela Sotelo (soprano), Milagros Seijó (mezzosoprano), Susanna Moncayo (mezzosoprano), Manuel Núñez Camelino (tenor), Alejandro Di Nardo (bajo), Coral Hungaria y Elocuencia Barroca (conjunto de instrumentos de época). Dirección: Sylvia Leidemann. Reeditado en 2011 por: *Europaeum der Universität*, Regensburg, Alemania. Título del CD: *Johann Wohlmuth (1643-1724), Ein Ungarn im Regensburger Exil.*)

¹¹ Stark Virginal Book (1689), compiled by Johann Wohlmuth. Johann Wohlmuth: *Miserere* (1696), Budapest: Zene Tudomány Intézet, 2008, Musicalia Danubiana 22.

¹² Kornél Bárdos. *Sopron zenéje a 16-18 században* (La música de Sopron entre los siglos XVI y XVIII) Budapest: Akadémia Kiadó, 1984, pp 12-85.

El nombre de Andreas Rauch está ligado a la época más floreciente en la actividad musical de los templos luteranos de Sopron. Destacado compositor y organista, fue ‘directorium musicae’ (organista, compositor y director musical del templo) en Sopron desde 1629 hasta su muerte acaecida en 1656. El cargo fue continuado por Lucas Psyllius quien a su vez fue sucedido por Johann Wohlmuth en 1686, maestro de capilla y autor del manuscrito que aquí estudiamos.

Johann Wohlmuth, compositor

Johann Wohlmuth nació en 1643 en la pequeña población de Ruszt (cercana a Sopron) y falleció en Sopron en 1724. Desde temprana edad tomó contacto con la música, al asistir a los cultos del templo luterano de Ruszt, donde el célebre compositor Andreas Rauch dirigía el coro y la orquesta. En 1655 finalizó sus estudios en el Latin gimnazium (escuela secundaria luterana) de Sopron. Uno de sus profesores en la mencionada escuela, escribió sobre sus condiciones musicales: “Oh musicae artem, in qua haud mediocriter valet” (A través de la música demuestra sus condiciones nada mediocres). Weiling, organista de la ciudad de Ruszt y con quien Johann Wohlmuth mantenía amistad, dejó sentado en una carta personal: “Musica noster amor” (la música es nuestro amor).

Para completar su formación, a la edad de veinte años, se trasladó a Breslau (hoy Polonia) en donde entre 1663 y 1665 fue estudiante en el Elisabethhaneum (Colegio secundario Santa Isabel). El rector de esta institución escribió en una carta de recomendación¹³:

En posesión de este libro, afirmo que Johann Wohlmuth, húngaro de la ciudad de Ruszt, durante el período que cursó en nuestra casa de estudios, ha dado testimonio ante mi persona y alumnos, de su religiosidad, cumplimiento y humildad, por tal motivo le he otorgado aquí mi más sincero aprecio, octubre 1665.

Desde Breslau se trasladó a Wittenberg (Alemania), donde cursó estudios entre 1665 y 1667 en su reconocida Universidad (hoy Martin Luther Universität). En 1667 regresó a su ciudad natal y en 1671 ejerció el cargo de rector y maestro de coro de la escuela luterana de Ruszt. En ese mismo año, a causa de la persecución religiosa, se instaló en Regensburg en donde subsistió trabajando como docente en forma independiente y bajo el servicio de los nobles. Allí conoció la floreciente cultura musical alemana, en las obras de grandes compositores como Samuel Scheidt. Reconociendo su destacada actuación profesional, en 1686 es convocado a Sopron como *directorium musicae* del templo luterano de aquella ciudad. Allí trabajó 38 años renunciando en el mismo año de su muerte a causa de su ya deteriorada vista. Fue notable como compositor, si bien de sus obras sólo se conservan cinco salmos y un *Magnificat*. Respetado maestro de las escuelas luteranas y de las familias

¹³ Kornel Bardos, *Sopron zenéje a 16-18 században* (La música de Sopron entre los siglos XVI y XVII), Budapest: Akadémia Kiadó, 1984, p. 99.

nobles y burguesas de Sopron y alrededores. En sus anotaciones figura que dictaba clases privadas de canto, *clavichordium* violín, y otros instrumentos. Entre sus alumnos se incluyeron los hijos del príncipe palatino Pál Esterházy, Mihály y Gábor quienes desde 1687, según consta en sus escritos, recibieron clases de *clavichordium*.

El manuscrito

A principios del siglo XX los hermanos Zsófia y Lajos Stark, de Sopron, hallaron el manuscrito mientras ordenaban los documentos, crónicas y libros familiares de siglos anteriores que habían heredado. En 1910, Zsófia Stark, consciente de la importancia del hallazgo, lo comunicó al profesor Sándor Payr, quien, comprendiendo el valor del manuscrito, escribió un artículo arriba mencionado. En este trabajo reconoció el significado del manuscrito, aconsejando que un lugar digno para el mismo sería el Museo de Sopron. Aceptando este consejo, los hermanos Stark lo donaron a dicha institución entre 1910 y 1916.

Como era habitual entre la clase acomodada de Sopron, las familias se esmeraban por la buena educación de sus hijos. La familia Stark (luterana), dueños de la distinguida posada *Fehérlő* (Caballo blanco), contrataron un maestro de música para su hijo Johann Jacob Stark, de doce años, que de acuerdo al prestigio no pudo haber sido otro que Wohlmuth. A pesar de que Johann Jacob Stark no aparece en la lista de sus alumnos, en los registros de los archivos de la ciudad figura su nombre como alumno de música en 1689. El contenido del S contribuye a afirmar esta suposición, porque fue preparado con fines didácticos para un principiante de teclado. En este aspecto concuerdan los cinco autores que han abordado el estudio del manuscrito (Szabolcsi, Payr, Kápi-Kralík, Jádeck y Bárdos).

En la portada del manuscrito se lee el siguiente encabezamiento: “Tablatura perteneciente a Johann Jacob Stark, quien el 3 de diciembre de 1689, se inició en el tocar, en nombre de Dios, que nos otorgue Él su bendición”. Comentando esta frase, Payr indica que¹⁴:

Si comparamos otros escritos de Johann Wohlmuth, llegamos a la conclusión de que esa religiosidad en las palabras y la forma de expresión de la portada del libro de virginal Stark pertenecen sin lugar a dudas al maestro más destacado y reconocido de Sopron, Johann Wohlmuth.

¹⁴ Payr, p. 23.

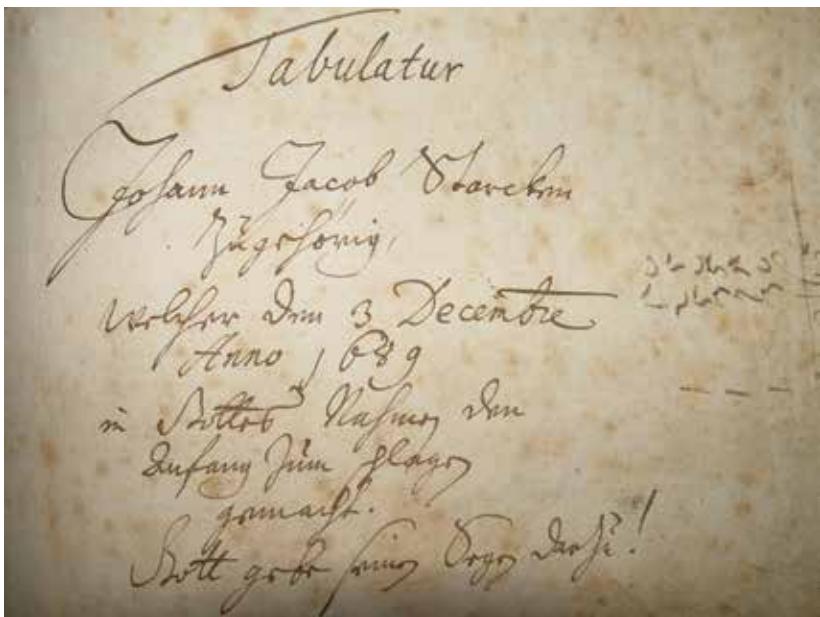


FIGURA 1. Ms. Tablatura Stark, portada. Todas las fotografías son de S. Leidemann.

Jándek compara la caligrafía de la portada del manuscrito con un inventario firmado por Wohlmuth, donde figuran los honorarios de los músicos del templo y considera que ambas caligrafías son idénticas. Bárdos, con respecto a las dos hipótesis anteriores sobre la autoría, sostiene que la primera no es suficiente para designar a Wohlmuth como autor del manuscrito. En cuanto a la segunda, Bárdos señala que, al no haberse realizado un estudio grafológico, no es posible confirmar que las firmas de la portada y el inventario pertenezcan a la misma persona. Luego de las anteriores objeciones, Bardós afirma que “de acuerdo con las circunstancias atribuimos el manuscrito a Johann Wohlmuth, pero no podemos confirmarlo”. A continuación consideraremos cuatro aspectos no abordados por los mencionados autores con los que se aboga por la adjudicación de la autoría a Johann Wohlmuth.

En primer lugar, a través de una comparación de caligrafías musicales entre el S y el manuscrito del *Miserere* (Salmo 50) de Wohlmuth, se llega a la conclusión de que ambas contienen rasgos casi idénticos. La presencia en el S (1689) de las piezas No. 10, 20, 22, 23, 27, 41 y 44, todas ellas con títulos pertenecientes a la colección de piezas para teclado, del príncipe Pál Esterházy, hace evidente que Wohlmuth conoció dicha colección incorporando las mencionadas piezas al manuscrito. Dicha hipótesis se refuerza por considerar que Wohlmuth fue maestro de teclado de los hijos del príncipe desde 1687 y por ello frecuentaba la residencia del mismo una vez por semana.

En segundo lugar, las piezas Nos. 22 y 23 que tienen identica ornamentación a la de la *Harmonia Caelestis*¹⁵ del príncipe palatino Pál Esterházy (1711), deja en evidencia que el noble

¹⁵ *Harmonia Caelestis* (1711, Pál Esterházy), Musicalia Danubiana, Budapest: Zene Tudományi Intézet (Instituto Nacional de Musicología de Hungría), 1993, edición crítica en húngaro, alemán e inglés de Agnés Sass.

conoció la versión ornamentada del manuscrito S (1689). Este hecho es factible de considerar tomando en cuenta una vez más que Wohlmuth frecuentaba la residencia de Pál Esterházy como maestro de sus hijos

Finalmente, la inclusión de corales demuestra que el recopilador como también el dedicatario del manuscrito, debían de ser luteranos. Es oportuno recordar que tanto Wohlmuth como la familia Stark lo eran.

La música del manuscrito Stark

Los elementos musicales presentes en el manuscrito son diversos, heterogéneos y pueden ser abordados desde múltiples dimensiones (análisis musical, organología, paleografía, historia y genealogía, estilística, etc.), pero el presente artículo abordará la valoración del manuscrito S desde una perspectiva pedagógica. Sin embargo, considero relevante realizar una descripción general, con el fin de ofrecer al lector una visión panorámica de su contenido.

Las piezas del manuscrito se presentan como melodías con acompañamiento, armonizadas homofónicamente a dos, tres, cuatro o cinco voces. Aisladamente se observan breves y sencillos pasajes que sugieren una polifonía a dos voces. La ausencia de polifonía más compleja pone en evidencia un material destinado a principiantes.

El orden de dichas piezas, realizado de acuerdo con su construcción armónica, también demuestra el fin didáctico para el cual fue concebido el manuscrito. En las piezas No. 1 y 2, sólo aparecen los grados I y V, en las No. 3 y 4 ya se introduce el IV grado. En la pieza No. 5, se completa respecto a las anteriores incluyendo además el I-IV-V, el II y III grado, en la No. 6 se observa el enlace I-VI-IV-V-I, en la No. 7 el VI-V. La pieza No. 8 (coral) resume todos los enlaces armónicos anteriores. Las dificultades técnicas van apareciendo con la complejización de la armonía.

De acuerdo con el análisis de las piezas, es posible observar que se presentan como una miscelánea de música (la mayoría de autor anónimo por corresponder al *corpus* de música tradicional), practicada en la región y en el período contemporáneo y anterior¹⁶ al manuscrito. Gran parte del contenido del manuscrito y de las otras fuentes húngaras contemporáneas al mismo (*Tabulatura Vietoris*¹⁷ -c.1675-, *Caioni Codex*¹⁸ -c.1634-1671-, el Colección de piezas para teclado¹⁹ del príncipe Pál Eszterházy -c.1680, y *Harmonia Caelestis* -1711-), incluyen piezas de diferentes géneros

¹⁶ Las danzas 3, 4, 10, 27, 33 y 46 pertenecen al siglo XVI, período anterior al MTS.

¹⁷ *Harmonia Caelestis* (1711, Pál Esterházy), cit.

¹⁸ *Codex Caioni saeculi XVII*, Eds. Saviana Diamandi y Agnes Papp, Bucarest/Budapest: Musicalia Danubiana, editura Muzicală à Uniunii Compozitorilor si Muzicologilor din Romania (Academia de ciencias musicológicas de Rumania)/Zene tudományi Intézet (Instituto Nacional de Musicología de Hungría), 1993.

¹⁹ Pál Esterházy, “Énekek, Tánczok, s Noták száma, az Virginán kit tudok verni” (Cantos religiosos, danzas y canciones para el virginal que yo sé tocar, c.1680). *Harmonia Caelestis* (1711, Pál Esterházy), Musicalia Danubiana, Zene Tudományi Intézet (Instituto Nacional de Musicología de Hungría). Edición crítica en húngaro, alemán e inglés de Agnés Sass, Budapest, 1993.

con rasgos estilísticos en común, algunas son muy semejantes entre sí y otras están presentes en más de una fuente. La observación de estas concordancias lleva a la significativa conclusión que todas estas fuentes conformaron un estilo propio dentro del lenguaje musical común a Europa occidental del Siglo XVII, y fueron conocidas por un amplio espectro de músicos, quienes se encargaron de conectarlas entre sí. Para especificar dicho concepto, sería posible definirlo como la existencia de un *microestilo* dentro del *macroestilo* del siglo XVII.

Al observar la miscelánea del contenido del S se evidencia su diversidad estilística y, a pesar de su sencillez, las piezas nos otorgan la posibilidad de estudiar en una microforma, el carácter de diferentes especies musicales del barroco temprano, como preludios, arias y diferentes danzas, y danzas renacentistas como la Ungaresca y Bergamasca. Este repertorio también nos permite abordar las diferentes articulaciones características de la técnica para instrumentos antiguos de teclado.

El manuscrito S constituye el primer documento de la congregación luterana de Sopron que contiene corales con melodías. Anteriormente, los libros de corales de la mencionada congregación sólo se presentaban con texto sin música. Wohlmuth incluyó los corales más conocidos y con certeza los transcribió con las variantes melódicas que se practicaban en Sopron. La fuente más cercana de los corales incluidos en el manuscrito S es la colección titulada *Choral Gesang –Buch, Aud das Clavir oder Orgel* (RISM A/I 8 S 4075), publicada por Daniel Speer en 1692, compositor que, según la autobiografía de Wohlmuth, mantenía un estrecho contacto con el mismo.

Todos los corales del MTS contienen la variedad rítmica y la ornamentación de la melodía, propias de los corales pertenecientes al período de la reforma protestante (siglo XVI). Esto demuestra que, cuando los corales se difundieron en Hungría, aún contenían esa riqueza rítmica y melódica, la que gradualmente fueron perdiendo en siglos posteriores.²⁰ Comparando los corales del S con los mismos incluidos por Johann S. Bach²¹ y en el *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*²², es posible observar la transformación de las melodías a través del tiempo y de los diferentes compositores. Los catorce corales del S, no llevan texto.

²⁰ Hacia fines del siglo XVIII, las melodías de los corales sufrieron un empobrecimiento rítmico, llegando a una notable deformación en el siglo XIX. A partir de 1930 aproximadamente, la iglesia luterana en Alemania inició la restauración de los cantos originales, comenzando a publicar nuevamente ediciones basadas en los himnarios del Siglo XVI. Es por ello que la autora de este trabajo utilizó como versión autorizada el himnario alemán luterano *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*, 1993, Berlín.

²¹ Johann Sebastian Bach, *371 vierstimmige Choralgesänge*, Leipzig: Breitkopf, 1978.

²² *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*, Berlín: Evangelische Haup-Bibel Gessellschaft, Evangelische Verlag Austalt GmH, Leipzig y el Wichern Verlag GmbH, 1993. Se trata de una versión historicista de los corales.

El instrumento

El nombre en húngaro asignado al instrumento usado en el manuscrito es “Stark-féle virginalkönyv” (Libro de virginal perteneciente a Stark). En los escritos en alemán de Wohlmuth, que se transcriben en el artículo de Payr²³, sólo se mencionan dos términos: “auf dem Clavier” (para el teclado), usado para todos los instrumentos de tecla, y “clavichordium”²⁴, (clavicordio) expresión que, de acuerdo al período, a la región y al idioma alemán, podía designar todos los instrumentos de teclado que no fueran el órgano, tales como clavicembalos²⁵, virginales²⁶, espiñetas²⁷ y clavicordios²⁸. En los inventarios de Sopron figuran como alumnos de Wohlmuth tres estudiantes de “clavichordium” (clavicordio).²⁹ De acuerdo con estos datos, el nombre de virginal nunca aparece; es comprensible que por desconocimiento de especificidades en terminología organológica a principios del siglo XX, Payr haya asociado la palabra *clavichordium* con virginal, siendo este término muy utilizado en las crónicas de Hungría en el siglo XVII. A partir de Payr quien afirma que: “Wohlmuth virginára írta tabulatura” (Wohlmuth escribió la tablatura para virginal)³⁰, los musicólogos húngaros denominaron al manuscrito en todas las publicaciones hasta el presente como Stark-féle virginálkönyv (Libro de virginal perteneciente a Stark).

Si bien es cierto que, de acuerdo a su género, las piezas incluidas en el manuscrito (menos los corales)³¹ se adaptan más al repertorio de instrumentos de teclado de cuerda pulsada o percutida que al órgano, no es posible afirmar que fue destinado sólo para uno de ellos.

Para sustentar la hipótesis de que el manuscrito estuvo destinado a todos los instrumentos de teclado de cuerda, cabe mencionar que tanto la familia de los instrumentos de teclado de

²³ Primero en acceder al manuscrito.

²⁴ Payr, pp. 14 y 16.

²⁵ Instrumentos de uno o varios teclados, con caja de forma triangular, en donde las cuerdas (puladas) corren paralelas al teclado,

²⁶ Instrumentos de un solo teclado, con caja de forma rectangular o poligonal, en donde las cuerdas (punteadas), corren perpendiculares al teclado,

²⁷ Instrumentos de un solo teclado, con caja de forma poligonal, en donde las cuerdas (pulsadas), corren en ángulo oblicuo al teclado.

²⁸ Instrumentos de un solo teclado, con caja de forma rectangular, en donde las cuerdas (percutidas), corren perpendiculares al teclado.

²⁹ Bárdos, pp. 372-373

³⁰ Payr, p. 24.

³¹ Como ya indicamos, los corales pueden haber sido incluidos, considerando que la familia Stark era luterana al igual que Wohlmuth.

cuerda pulsada (claves, virginales y espinetas), como los de cuerda percutida (clavicordios), coexistieron y fueron utilizados indistintamente.³²

La secuencia para la enseñanza instrumental del teclado barroco.

Uno de los aspectos más valiosos del manuscrito es su carácter didáctico y es evidente que fue concebido como método de teclado para principiantes.³³ El texto de la portada, la presentación de elementos de teoría musical en el inicio, la secuencia de las obras en grado progresivo de dificultad y la brevedad de las piezas (de uno a tres sistemas) confirman esta hipótesis.

En la portada se pueden leer unas palabras introductorias escritas en alemán que dejan constancia de que fue concebido para un estudiante:

“Tabulatur/ Johann Jacob Starcken/ zugehörig/ welcher den 3 Decembre/ Anno 1689/ in
Gottes Nahmen den/ Anfang zum Schlagen gemacht/ Gott gebe seinen Segen Darzu!”

Tablatura³⁴ perteneciente a Johann Jacob Stark, quien el 3 de diciembre de 1689, se inició en el tocar, en nombre de Dios, que nos otorgue Él su bendición.

Al analizar los elementos técnicos de la música implicada en tal proceso pedagógico, podemos dar con una característica típica de toda propuesta metodológico-didáctica: la secuenciación. Desde esta perspectiva proponemos advertir cuatro escalones articulados que atraviesan este proceso de iniciación instrumental.

En un primer momento, antes de la ejecución propiamente dicha, nos encontramos con indicaciones preliminares: la presentación de elementos de teoría musical. Después de la portada del manuscrito S presenta las claves, la ubicación de los sonidos de la escala con notación alfabética, las tonalidades mayor y menor, los valores rítmicos en notas y sus correspondientes silencios.

³² *The New Grove's, Dictionary of musical instruments: Early keyboard instruments*, W.W.Norton & Company, 1989, pp. 1-171.

³³ La autora de este artículo no ha encontrado hasta el presente fuentes contemporáneas con estas características.

³⁴ En el siglo XVII, el término *tabulatur*, no sólo denominó a las notaciones características de tablatura (para teclado o cuerdas pulsadas), sino que también se aplicó con frecuencia a la escritura musical con notas sobre un pentagrama (notación actual). Para citar un ejemplo es posible nombrar las colecciones de Samuel Scheidt *Tabulatur Nova* (1624) y *Görlitzer Tabulatur buch* (1650), ambas conocidas por Wohlmuth, (G. Jándek, p. 93.) extraído de: Jándek Gusztáv, Wohlmuth János 1689, évi un. Stark-féle virginálkönyv (El así llamado libro de virginal de Stark, de Johann Wholmuth, 1689), *Soproni Szemle*, IX (1955), p. 93.

a. Indicaciones sobre teoría musical

A continuación se describen brevemente las indicaciones sobre teoría musical contenidas en los ff. 1-4 del manuscrito. Con el título (en latín) de Claves signata, la Fig. 1 (f. 2) presenta las claves de do en primera, segunda, tercera y cuarta líneas, fa en tercera, cuarta y quinta y sol en primera y segunda.



FIGURA 2. Ms. Stark, p. 1

Por su parte bajo el título de Claves intellecta (Fig. 3), presenta la ubicación de las notas en notación alfabética sobre el pentagrama.

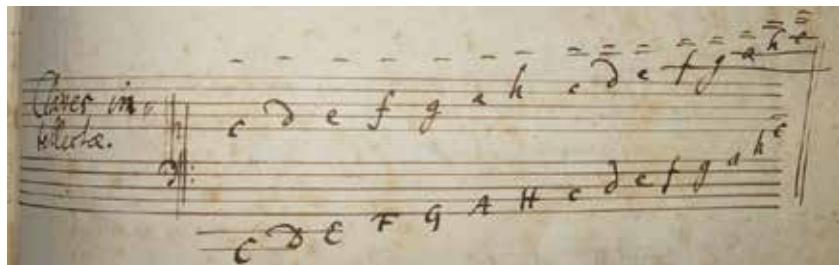


FIGURA 3. Ms. Stark, p. 1

La Fig. 4 indica que las melodías (cantus) pueden ser en mayor (dur -mayor sin alteraciones-) o menor (moll con si bemol) indicando además que una melodía es en mayor (dur), cuando no lleva si bemol.

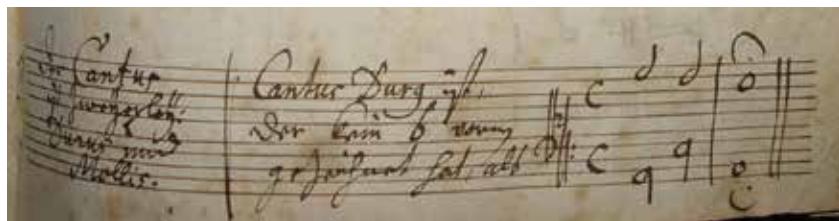


FIGURA 4. Ms. Stark, p. 1

En la Fig. 5 se indica que una melodía es menor (moll) cuando lleva si bemol y a continuación se incluye un ejemplo musical.

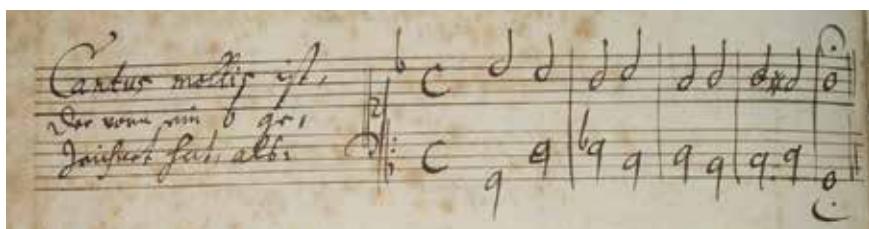


FIGURA 5. Ms. Stark, p. 2

En la Fig. 6 para el compás binario, presenta, en el pentagrama superior e inferior, los valores de acuerdo con la notación mensural blanca de las figuras rítmicas y su equivalente en silencios (máxima, ocho tactus, longa, cuatro tactus, breve, dos tactus, semibreve –redondeada–, un tactus y mínima, medio tactus).³⁵

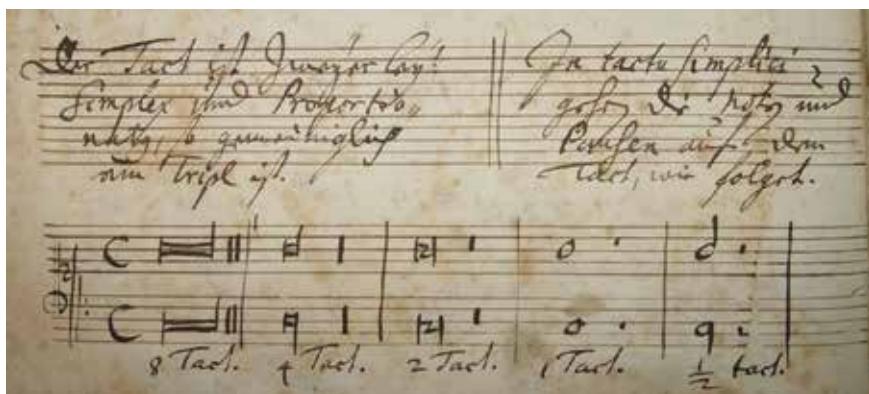


FIGURA 6. Ms. Stark, p. 2

En la Fig. 7, a continuación del ítem b de la página 2 del manuscrito, se presentan la semi-mínima, 1/4 tactus, la croma, 1/8 tactus y la doble croma (1/16 tactus).

³⁵ Notación musical que se usa en Europa desde mediados del siglo XV.

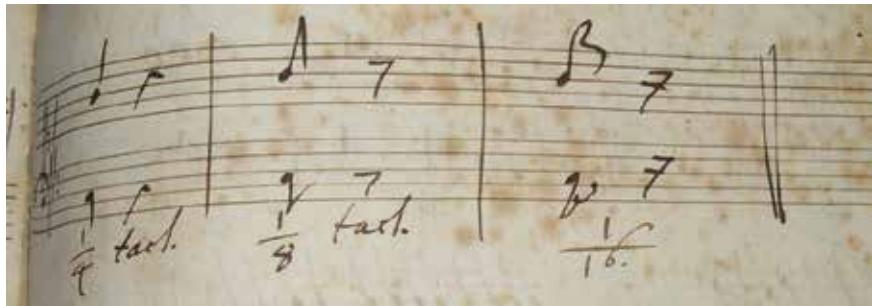


FIGURA 7. Ms. Stark, p. 3

En la Fig. 8, para la indicación del compás ternario C3/2, presenta en los pentagramas superior e inferior las figuras rítmicas posibles (y su equivalente en silencios) dentro de un compás (de acuerdo a la notación mensural blanca), a partir de una semibreve con puntillo hasta doce cromas.



FIGURA 8. Ms. Stark, p. 3

En la Fig. 9 y par indicar el compás ternario C3/1, presenta en los pentagramas superior e inferior, las figuras rítmicas posibles (y su equivalente en silencios) dentro de un compás (de acuerdo a la notación mensural blanca), a partir de una longa con puntillo hasta doce semimínimas.

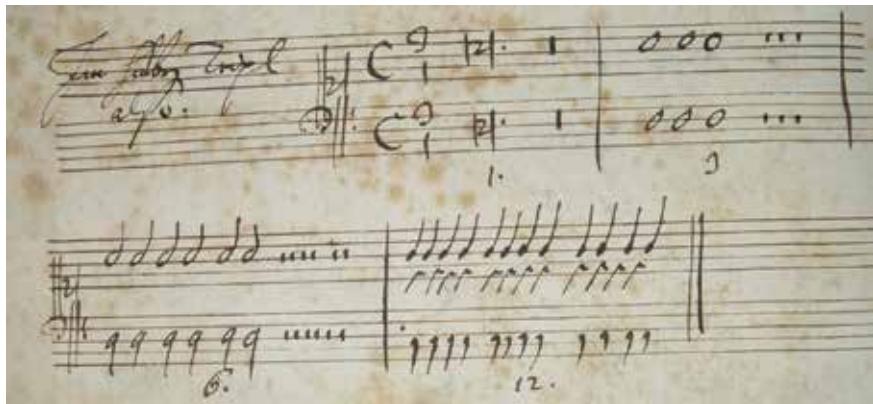


FIGURA 9. Ms. Stark, p. 4

Usando términos en latín y bajo el título *signa* (signos) la Fig. 10 presenta los signum principii, signo de inicio para indicación de compás ejemplificando con C, como único signo para el compás binario. En seguida expone los signum repetitionis (signo de repetición) y el custos³⁶, que se usa para indicar la continuación el transito del final de un pentagrama al inicio del siguiente. Por último se presenta el semitonum (sostenido).

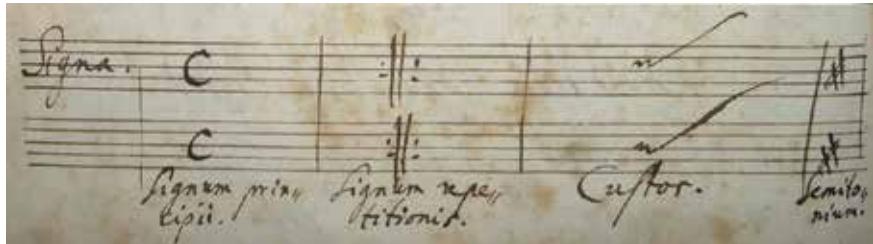


FIGURA 10. Ms. Stark, p. 4

Las Figs. 11 y 12 muestran en conjunto las figuras anteriormente explicadas.

³⁶ Del verbo en latín custodiar, se interpreta como: ¡Cuidado, sigue adelante!



FIGURA 11. Ms. Stark, p. 1

This image shows the fourth page of the same manuscript. It features two staves of music. The top staff consists of two measures of common time (C) followed by a repeat sign and another two measures of common time (C). The bottom staff consists of two measures of common time (C) followed by a repeat sign and another two measures of common time (C). Below the music, the word "Signa." is written, followed by a C sharp symbol. The page is filled with various musical markings, including vertical strokes and horizontal dashes, likely indicating specific performance techniques or fingerings. The paper is heavily stained with water damage.

FIGURA 12. Ms. Stark, p. 4

Tras esta etapa propedéutica, el manuscrito inicia la presentación de las pequeñas obras con las cuales el intérprete novato del teclado iniciará su proceso de aprendizaje en forma escalonada. A continuación, seleccionaremos y analizaremos una obra paradigmática de cada uno de los cuatro niveles que reconocemos en la secuencia. Como criterios musicales para diferenciar tales niveles articulados atenderemos especialmente a la notación musical implementada, a la textura musical, a la digitación y articulación, a la velocidad de las piezas, así como a su morfología y estilística.

b. Nivel 1 (Fig. 13)

La “Gavotte”, primera pieza del manuscrito, correspondería al primer nivel. Observamos en la mano derecha una melodía sencilla a una voz, morfológicamente de dos frases A-B divididas a su vez en dos incisos en forma de pregunta y respuesta. La mano izquierda a la manera de un *ostinato* melódico se presenta de a dos compases, con sólo I y V grado, en posición fundamental con dos notas (fundamental y quinta). La tonalidad también sin alteraciones y el compás binario con motivos rítmicos que incluyen tres figuraciones hacen evidente este primer nivel.



FIGURA 13. Ms. Stark, p. 5

c. Nivel 2 (Fig. 14)

La pieza número 11, un “Minuet”, correspondería al segundo nivel, en donde la mano derecha expone la melodía incluyendo terceras paralelas y cuatro diferentes diseños rítmicos en grado progresivo de valores rítmicos en compás ternario. El acompañamiento en mano izquierda, si bien está construido a modo de ostinato melódico cada cuatro compases, utiliza

ya I-IV-V grado con acordes de dos notas e intercala movimientos melódicos. La tonalidad sin alteraciones incluye ya una modulación, de paso con una alteración.



FIGURA 14. Ms. Stark, pp. 9-10

d. Nivel 3 (Fig. 15)

El “Preludio”, pieza número 16 del manuscrito, como su nombre lo indica, es una pieza estilo libre en donde las dos manos participan en forma de pregunta y respuesta en igualdad de exigencia. Aparecen tres alteraciones. Estilísticamente es más compleja su interpretación, justamente por su forma libre, en donde, si bien el aspecto rítmico está pautado, su ejecución difiere de lo estrictamente escrito. Además, se observa sobre la sensible (do #) la ausencia de indicación de trino, omisión posible de hallar dado que al pertenecer al lenguaje común barroco frecuentemente no se indicaba, pero sí se ejecutaba.

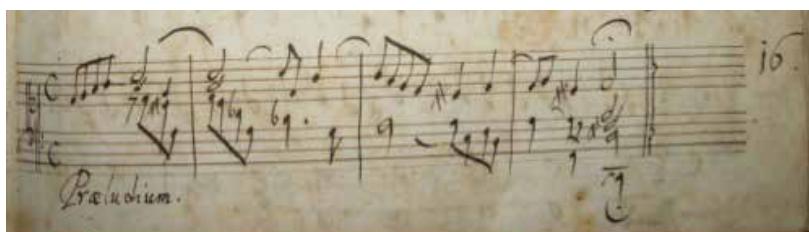


FIGURA 15. Ms. Stark, p. 15

Nivel 4 (Fig. 16)

La pieza número 46, titulada “Engl. Tanzt” (danza inglesa), se presenta con diseños rítmicos ágiles en la mano derecha, combinados con una mano izquierda a dos voces, lo cual requiere de una precisa articulación. La ejecución más compleja de la mano izquierda requiere también un nivel mucho más avanzado. La tonalidad posee un bemol, e incluye alteraciones de paso como VI y VII ascendido, y tónica mayorizada (con fa #). La ornamentación con trinos también requiere de mayor destreza, porque, al ser la pieza de velocidad aproximada negra equivalente a 100, y los trinos deben ejecutarse más velozmente. La complejidad de pregunta-respuesta, de diálogo entre voces que encontrábamos en el nivel 3 aquí se observa concentrada en la mano izquierda sobre la cual se agrega la mano derecha, constituyendo una textura a tres voces independientes.



FIGURA 16. Ms. Stark, p. 40

De este modo, puede advertirse que más allá del carácter heterogéneo y variado de los estilos y herencias subyace un riguroso ordenamiento. No se trata de una mera yuxtaposición azarosa de piezas de diverso origen, sino más bien de una secuencia seleccionada según criterios didácticos en donde el aprendizaje de una etapa previa conforma el andamiaje necesario para la posterior. La complejidad existente en las piezas finales (con relación a la textura, carácter, armonía, digitación, articulaciones, etc.) sólo es posible –para el estudiante novato– gracias al recorrido previamente realizado.

Conclusiones

El contenido musical del manuscrito *Tabulatura Johann Jacob Starken zügehörig –1689-* revela el fin didáctico para el cual fue concebido. Este aspecto lo convierte en uno de los primeros métodos para teclado y en consecuencia en un material digno de estudio y a la vez apto para ser incluido en los programas de asignaturas de teclado barroco en instituciones de enseñanza musical.

A diferencia de otras propuestas posteriores para el estudio instrumental, en este manuscrito se organizan en forma didáctica materiales musicales existentes y obras que efectivamente circulaban en su época en diversas comunidades. No constituye un artificio especialmente compuesto para el estudiante, sino más bien una secuencia organizada de melodías vivas en los intercambios sonoros de la época. Las piezas contenidas en el manuscrito evidencian la práctica de un lenguaje musical común, extendido en toda Europa occidental en los siglos XVI y XVII y aceptado como propio en los diferentes círculos sociales a pesar de las diversas costumbres y lenguas.

La necesidad de transmitir tales piezas con miras a satisfacer el hábito social de tocar y disfrutar de la música fue más importante que la figura que las selecciona y las transcribe y más lejos aún de la existencia del hipotético compositor, en caso de haber uno. Quizás éstas sean las posibles causas de la falta de una “firma de autor”. Sin embargo, es importante advertir el carácter creativo y original de la organización del material, ordenamiento bajo el cual subyace un conocimiento del instrumento, su técnica y su pedagogía; y que operó como condición necesaria para realizar la secuencia en los niveles previamente analizados.

El estudio de aspectos específicos de este valioso material asume una triple intencionalidad. Por un lado, aquella de carácter epistémico en el campo de la musicología histórica; por otro lado, la artística, que implica advertir el valor musical del material analizado y por último, la conjunción de las anteriores dimensiones con la perspectiva ética de dar a conocer aquello proveniente –en palabras de Zátónyi– de los “borrosos confines de la periferia”³⁷.

³⁷ Márta Zátónyi, *Arte y creación. Los caminos de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2007, p.57.

Manuscrito Stark-Contenido

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
		Portada		
1-4		[Elementos de teoría musical]		
5	1	Gavotte		
5	2	Praeludium		
6	3	Ungrl. Tanz-Proportio ¹ (Danza húngara con su proportio)		
7	4	Ein anderer ungl. Tanz-Proportio (Otra danza húngara con su proportio)		
8	5	Praeludium		
9	6	Minuet		
10	7	Aria		

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
10	8	Erstanden ist der heilig Geist (Ha resucitado Cristo santo)		Coral de Pascua, melodía del himno <i>Surexit Christus hodie</i> (siglo XIV) en 1531, la orden de Hermanos de Bohemia la incluyó en su libro de cantos. Texto en alemán de Johann Horn (1544).
11	9	Gute Nacht (Buenas Noches)		Canción
12	10	Pargamasca [Bergamasca]		
12	11	Minuet		
13	12	Aria		
14	13	BerghauerTanz (Danza de mineros)		
14	14	Aria		

¹ La ortografía de los títulos en alemán corresponde a la original del manuscrito. A fines del siglo XVII, la escritura de la lengua alemana aún no se encontraba unificada y muchos vocablos se escribían según la pronunciación alemana de la región. En las ediciones actuales, algunos de los títulos de los corales incluidos en esta lista, se encuentran modificados de acuerdo a la ortografía alemana actual.

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
15	15	Wernur den lieben Gott last walten (El que deja que sólo obre Dios)		Coral perteneciente al grupo temático Confianza en Dios/Cruz y Consuelo. Melodía y texto de Georg Neumark (1621-1681), poeta, compositor y ejecutante de viola da gamba.
15	16a*	Praeludium		
16	16b*	Englischer Tanz (Danza inglesa)		Preludio
16	17	Steyrer Tanz (Danza de Estiria)		
17	18	Nun last uns Gott dem Herren (Demos gracias al Señor Dios)		Coral perteneciente al grupo temático Alabanza y Acción de Gracias, melodía de Nikolauss Selnecker (1587).
18	19	Minuet		
19	20	Trompeten Stückl (Pieza para trompetas)		Torony Zene (música de la torre)
20	21	Sarabanda		
20	22	Joseph		Canción de Navidad
21	23	Eja		Canción de Navidad

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
22	24	3tia pars		Canción de Navidad
22	25	Werde munter mein Gemüth (Despierta sentimiento mío)		Coral de Navidad, melodía de Johann Schop (1642).
24	26	Nun kommt der Heiland (Ahora ven, redentor de los paganos)		Coral de Adviento, melodía del himno Veni redemptor, Ambrosio (386); texto alemán de Martin Luther (1524).
24	27	Puer natus in Bethlehem (Un niño ha nacido en Belén)		Coral. Himno de Navidad del siglo XIII, versión alemana de Luca Lossius, 1553.
25	28	Uns ist gebora ein Kindelein (Nos ha nacido un niño)		Coral de navidad, melodía de Gesius (1601)
26	29	Ungerischer Tantz des Fürsten auss Siebenbürgen Proportion darauff ² (Danza húngara del Príncipe de Transilvania con su proportio)		
27	30	Studentisches Leben (Vida estudiantil)		Canción
28	31	Ballet		

² La expresión ‘darauff’ es una exclamación utilizada para dar inicio a una danza (equivalente a attaca).

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
28	32	Wo Gott zum Haus nicht (Allí donde Dios no concede su gracia a la casa)		Coral. Melodía de autor anónimo, se encuentra en un himnario de Wittenberg de 1529. Texto del Salmo 127, traducción al alemán de Johann Kolrose (1525).
29	33	Ungl. Tantz-Proportion (Danza húngara con su proportio)		
30	34	Liebster Jesu wir sind hier (Queridísimo Jesús aquí estamos)		Coral. Melodía del compositor Johann Rudolf Ahle (1644).
31	35	Aria		
32	36	Steyrer Tantz (Danza de Estiria)		
32	37	Courant		
34	38	Waistu nicht («No lo sabes?»)		Canción
34	39	Minuet		
35	40	Minuet		

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
36	41	Salomon		Canción religiosa
37	42	Wenn die Schönheit. Aria (Cuando la belleza)		Aria (canción)
38	43	Aria		
39	44	Trompeter Stückl (Piezas para trompeteros)		Torony zene (música de la torre)
39	45	Wohl mir, Jesus meine Freude (Dichoso de mí, Jesús alegría mía)		Coral. No se ha encontrado aun la fuente de esta melodía.
40	46	Engl. Tantz (Danza inglesa)		
40	47	Minuet		
41	48	Hastu denn Jesu dein zugesicht (Jesús, ¿has ocultado totalmente tu rostro?)		Coral. Melodía del compositor Ahasverus Fritsch (1668)
42	49	Aria		

³ La pieza N °55 no figura y la N °16 está repetida.

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
42	50	Gott des Himmels und der Erden (Dios del cielo y de las tierras)		Coral. Melodía de Heinrich Albert (1642).
43	51	Praeludium		
44	52	Auss meines Herzens Grunde (Desde el fondo de mi corazón)		Coral. Melodía de autor anónimo (Eisleben, 1598).
45	53	Herr Jesu Christ dich zu uns wend (Jesús, inclínate hacia nosotros)		Coral. Melodía de autor anónimo, 1628.
46	54	Hirtenstückl (Pieza pastoril)		
48	56 ³	Tantz (Danza)		

ENSAYO-RESEÑA



Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, Edición crítica de Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard.
Poitiers/Medellín: CRLA-Sílabo, 2017, 734 pp.
Colección Archivos vol. 66

ALESSANDRO SECOMANDI
Università degli Studi di Bergamo

Por distintas razones a Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez se les ha considerado el núcleo del grupo de Barranquilla.¹ Sin embargo, solo uno de ellos ha alcanzado un gran éxito comercial y fama, tanto nacional como internacional: Jacques

¹ Fabio Rodríguez Amaya, "Una inadecuada introducción" en Fabio Rodríguez Amaya (ed.) *Plumas y Pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo: Bergamo University Press/Sestante Edizioni, 2009, p. 21.

Gilard (Toulouse, 1942-2008), uno de los estudiosos más reconocidos de la literatura colombiana, escribía de forma emblemática que “se hablaría muy poco del grupo de Barranquilla si García Márquez no hubiera sido uno de sus miembros en una breve etapa de su trayectoria personal”.² Por otra parte, a lo largo de los años, este crítico francés y Fabio Rodríguez Amaya, pintor, escritor y profesor universitario colombiano en Italia, han publicado numerosos estudios, fruto de improbables investigaciones sobre el tema, para mostrar –y demostrar– que la grandeza del grupo de Barranquilla no se limita a su miembro más célebre.³

Antes de conocer a los “fundadores” Vinyes y José Félix Fuenmayor.⁴ Álvaro Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926–Nueva York, 1972) ya había comenzado, con una avezada mirada, un proyecto narrativo basado en la investigación de formas expresivas novedosas, distintas de la “crónica policial de los periódicos barranquilleros”.⁵ Algunos años después se convertiría en uno de los más importantes “teóricos” del grupo.⁶ estimulando una renovación necesaria de la literatura colombiana, a partir de la distinción entre cuento y relato.⁷ Cepeda, sin embargo, no se manifestará solo como un estudioso detallista, lleno de curiosidad por la narrativa panamericana y europea, la cultura costeña, nacional o extranjera, el cine y el teatro; fue sobre todo periodista, cuentista, novelista y director de cine experimental.

La edición crítica de su Obra Literaria, efectuada por Fabio Rodríguez Amaya, su coordinador científico, y Jacques Gilard, le devuelve finalmente su lugar de honor en el panorama artístico colombiano

² Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano” (1983) en Saúl Sosnowski (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 36.

³ Gilard, “El grupo de Barranquilla. Hacer algo perdurable”, y “El grupo de Barranquilla y el cuento” en, Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles I*, pp. 59-214; Rodríguez Amaya, “Una inadecuada”, pp. 19-25 y *Doltremare. Venticinque scrittori iberoamericani*, Milano: Jaca Book, 1996, pp. 43-44.

⁴ Rodríguez Amaya, “Una inadecuada”, p. 21. “Se sabe, a través de documentos y crónicas escritos, que el núcleo está compuesto sólo por cuatro personas y dos maestros directos: Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor”. Ver también Gilard, “El grupo de Barranquilla y la renovación”, pp. 37-38.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ Se debería recordar que, en este sentido, Fuenmayor, Vargas, Cepeda, Márquez y los demás no poseen un manifiesto orgánico, aunque comparten influjos culturales sólidos, aspiraciones artísticas y expectativas sociales. Más que miembros de una verdadera corriente, sería conveniente considerarlos como un “grupo de muchachos contestatarios [que] se van congregando de manera natural entorno a cuestiones muy claras”. Rodríguez Amaya, “Una inadecuada”, pp. 19, 28.

⁷ Álvaro Cepeda Samudio, *El cuento y un cuentista*, 1955, citado por Gilard, “El grupo de Barranquilla y la renovación”, pp. 42-43. “El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato; es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. No está limitado por la realidad ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica”. Lo que se pone de manifiesto es la eterna distinción formal entre la trama (*cuento*) y *fabula* (*relato*). Según Cepeda, que, por ejemplo, adopta a Hemingway, Caldwell, Cortázar y Faulkner, la literatura moderna ve imponerse al primero sobre el segundo: es decir, la forma expresiva imponiéndose a los meros contenidos.

e internacional: es la victoria de dos tenaces estudiosos contra el negacionismo académico y la ausencia de una crítica seria que durante decenios obnubiló su imagen. Además, como recuerda provocadoramente Rodríguez Amaya en la introducción,

[de] y sobre Álvaro Cepeda Samudio, en Colombia, muchos opinan y nadie lee. Los más, buena parte de la corporación de la crítica incluida, al caer en la trampa del facilismo, al loarlo o denostarlo, no van más allá de propiciar la mistificación y la leyenda del “escritor malogrado que desperdició su talento”, sin haberlo *leído* por supuest.⁸

La recepción y lectura de la obra literaria de Cepeda ha sido desde siempre –y continúa siéndolo en la actualidad– controvertida: si bien la novela *La casa grande* (1962) ha tenido el reconocimiento, casi unánime, de punto cardinal de la narrativa moderna de Colombia,⁹ las colecciones de cuentos *Todos estábamos a la espera* (1955) y *Los cuentos de Juana* (1972) siguen, a día de hoy, injustamente infravaloradas.¹⁰ A esto se suman los clamorosos malentendidos ideológicos de su producción global y, en particular, de *La casa grande*:

La crítica se ha concentrado en el caso de *Todos estábamos a la espera* a señalar que son cuentos de Nueva York y no cuentos de soledad, alienación o incomunicación; que *La casa grande* es “novela de la violencia” (sería entonces literatura “Nacional” en Colombia), cuando están los temas patentes del poder, la fatalidad, los conflictos familiares, la rebelión contra los sistemas patriarcal e imperial; *Los cuentos de Juana* se han subestimado por “descuidados” o representativos de “aridez creativa”, cuando en realidad son narraciones irreverentes y se perfilaban, en su aparente descui-

⁸ Fabio Rodríguez Amaya, *Introducción a Álvaro Cepeda Samudio*, en Fabio Rodríguez Amaya, Jacques Gilard (Eds.), *Obra Literaria*, Monts: Colección Archivos, Alción Editora, 2015, p. xxi.

⁹ Raymond Leslie Williams, *The Colombian Novel, 1844-1987*, Austin: University of Texas Press, 2010, p. 48. “The modern novel was inaugurated in Colombia with the publication of (...) García Márquez’s *La hojarasca* (1955), Álvaro Cepeda Samudio’s *La casa grande* (1962), and Héctor Rojas Herazo’s *Respirando el verano* (1962)”. Ver Raymond, *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 149-150; Pablo Montoya, “La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo” en Erminio Corti, Fabio Rodríguez Amaya (Eds.), *Periplo Colombiano*, Bergamo: Bergamo University Press/Sestante Edizioni, 2014, pp. 34-35.

¹⁰ Jacques Gilard, “Cepeda Samudio, experimentador” en Álvaro Cepeda Samudio (edición digital), *Obra Literaria*, p. 61. Vale para ambas –aún en la actualidad– la reflexión de Jacques Gilard sobre *Todos estábamos a la espera*: “Para la lectura de muchos contemporáneos, los cuentos de Cepeda tenían que aparecer como demasiado experimentales, incomprensibles. Su concepto de la anécdota y del ser humano estaban reñidos con el esquema entonces acatado. El que los personajes llevaran a veces nombres anglosajones (o no tuvieran nombre) o el marco de esas historias se situara en la ciudad o en el extranjero tenía que pasar por una traición. La fragmentación, o la aparente teatralidad de los diálogos, o la incertidumbre del punto de vista convertían esos cuentos en rompecabezas”; ante la falta de referencias específicas a la edición digital, se entenderá siempre la edición en papel).

do, como nueva búsqueda expresiva: son narrativas de ámbito mixto, de mayor apertura temática y formal, y quedan abiertos a la lectura en forma de novela experimental.¹¹

No menos grave es el hecho de que novela y cuento hayan sido maltratados con una regularidad vergonzosa por parte de ediciones inaceptables y a menudo descuidadas, tanto desde una perspectiva filológica hasta el punto de llegar a desvirtuar los textos originales. Como manifiesta Rodríguez Amaya, de hecho los cuatro cuentos de *Todos estábamos a la espera*, los diecisésis de *La casa grande* y los cuatro de *Los cuentos de Juana* presentan errores de todo tipo, ausencias y manipulaciones arbitrarias:¹²

palabras, frases y pasos enteros omitidos, cancelados o “corregidos” sin sentido alguno, signos de puntuación, acentuaciones gráficas y ortográficas, párrafos mutilados o diagramados erróneamente, interrupciones, blancos y espacios elegidos deliberadamente por el autor que hayan sido respetados como partes integrales del texto literario; igualmente grave, que interrogativas indirectas se vuelvan caprichosamente interrogativas directas o viceversa, que subjuntivos se vuelvan indicativos y que marcas lingüísticas, del autor, cuyos instrumentos son la lengua y el lenguaje, desaparezcan por negligencia o superficialidad.¹³

Son revisiones verdaderamente imperdonables, debidas al total desdén ejercido por algunos editores y por sus métodos cuando menos discutibles.¹⁴ Cepeda Samudio se expresa con un estilo tremendamente original, que surge y se hace manifiesto en el uso totalmente idiosincrático del espacio blanco y de la puntuación; solo una rigurosa revisión lingüística y tipográfica de sus escritos nos permitirá apreciar en su totalidad las distintas soluciones formales.¹⁵

Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard realizaron para la Colección Archivos-Unesco la primera y reputada edición crítica de la totalidad de la obra literaria de Cepeda, basada en el estudio meticoloso y la confrontación directa y atenta con los textos originales que se conservan en los archivos

¹¹ Rodríguez Amaya, “El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad”, introducción a Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. lxxv-lxxvi.

¹² Ni siquiera las escasas traducciones se libran de esta radicción desastrosa: en alemán hay disponibles varios cuentos de las dos colecciones y algunas partes de la novela. Solamente encontramos *La casa grande* en búlgaro, francés e inglés; dos cuentos de *Todos estábamos a la espera* en italiano (Marta Bellometti, Rodríguez Amaya, *Bibliografía de Á. Cepeda Samudio*, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 585-587). Una traducción italiana de *La casa grande*, concluida por Marta Bellometti, y a la espera, únicamente de ser entregada a la imprenta.

¹³ Rodríguez Amaya, “Nota Filológica Preliminar” en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. cxv.

¹⁴ *Ibid.*, p. ciii. “El último y más clamoroso caso es el de la publicación “La casa grande” en 2012 para celebrar el cincuentenario de la primera edición. El editor de El Áncora de Bogotá, Felipe Escobar, se negó, de manera rotunda y arrogante, a aceptar la corrección de las más de 180 erratas señaladas por Rodríguez Amaya”.

¹⁵ *Ibid.*, pp. xcvi, cxii-cxiii.

del autor en Washington y Barranquilla.¹⁶ El objetivo de los investigadores ha sido manifestado y ejecutado con firmeza: restituir a Cepeda su papel clave en el desarrollo de la Nueva Novela Latinoamericana, subrayando la influencia de la novela extranjera y del lenguaje periodístico, dramatúrgico y cinematográfico en su estilo particular que contrasta de forma evidente con el convencionalismo de un panorama literario estancado, conservador y orgullosamente nacionalista como la escena institucional que dominaba la Colombia de mediados del siglo XX.¹⁷ Al mismo tiempo, se impone la necesidad de eliminar la imagen errónea de un Cepeda “mágico-realista” –como deseaban mostrárnoslo una parte de la crítica, al situarlo a la sombra de García Márquez, amigo y compañero del grupo de Barranquilla.¹⁸ Por lo demás, es más que inadmisible que se denigren los textos de un autor valorándolos en una base cuantitativa como la “capacidad de la producción”, lo que convierte la crítica en un error aún mayor. En defensa de una crítica literaria transparente y sin prejuicios, Rodríguez Amaya escribe que

la presente edición (...) demuestra cómo una novela y dos libros de cuentos de la categoría de los publicados por Cepeda Samudio justifican su existencia para la historia de la literatura, como sucede también con Macedonio Fernández, Fernando Pessoa, Felisberto Hernández, Pablo Palacio y Juan Rulfo, escritores todos del más alto rango, para usar ejemplos sólo del ámbito iberoamericano del siglo XX.¹⁹

¹⁶ Es conveniente precisar que de *Todos estábamos a la espera* no se han encontrado originales ni mecanografiados ni manuscritos. En particular, Rodríguez Amaya y Gilard han revisado y corregido la edición publicada por Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor en 1954. Para una comprensión exhaustiva de la reconstrucción filiológica completa, se remite a Rodríguez Amaya, “Nota Filológica”, pp. xcvi-ciii, cxvi-cxviii. Aquí me limito a exponer algunos puntos fundamentales del proyecto comenzado en 1998 por Gilard con Amos Segala, que era en ese momento director de la Colección Archivos. Al principio solo estaba prevista la edición crítica de *Todos estábamos a la espera* –en la que Gilard trabajó entre 2001 y 2005– y *La casa grande*. Después de haber colaborado en la primera, Rodríguez Amaya presentó en la definitiva *Obra Literaria* los textos de *Todos estábamos a la espera* restaurados por Gilard, aunque no sin alguna pequeña corrección. Gilard había concluido el análisis de los originales mecanografiados de *La casa grande* y redactado de forma provisional la novela que había enviado a Rodríguez Amaya, momento en el que, desgraciadamente, nos dejó en 2008. En tan triste situación, Rodríguez Amaya siguió con el trabajo gracias a la autorización e imprescindible colaboración de Teresa “Tita” Manotas y Patricia Cepeda, mujer e hija, respectivamente, del escritor. La versión final de *La casa grande* se basa en la transcripción de Gilard, revisada y corregida por Rodríguez Amaya y actualizada con un estudio comparado de las distintas ediciones de la novela, incluidas las del 2012 de El Áncora. La idea y la realización del texto crítico de *Los cuentos de Juana*, en cambio, es enteramente obra de Rodríguez Amaya, que trabajó directamente con los manuscritos originales de Cepeda que habían sido conservados por Teresa Manotas en Barranquilla y en las cuatro versiones existentes de la obra.

¹⁷ Rodríguez Amaya, “El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. xxiii-xxvii.

¹⁸ *Ibid.*, pp. xxvi-xxix; Gilard, “Cepeda Samudio, el experimentador”, pp. 66-67

¹⁹ Rodríguez Amaya, “Introducción”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. xxi.

¿Qué convierte entonces a Cepeda en “un autor imprescindible”?²⁰

Gilard escribía que *Todos estábamos a la espera* es, sobre todo, una colección de “aventuras mínimas” ambientada en Nueva York, donde Cepeda se instaló entre 1949 y 1950:²¹ Historias metropolitanas de soledad y desilusión en las que “los grandes espacios urbanos imaginados e interiorizados por Edward Hopper (...) resultan siendo también barranquilleros”.²² A esto se suma que exceden del plano formal la exquisitez y extraordinaria heterogeneidad de las distintas técnicas y experimentalismo narrativo utilizado por Cepeda, que nos remiten a William Faulkner, Truman Capote y William Saroyan, entre otros, sin caer jamás en la mera imitación.²³ Esto nos revela el estudioso Gilard, al que le parece lícito concluir que *Todos estábamos a la espera* representa una gran búsqueda de la instancia narrativa: desde la “voz colectiva” de *Jumper Jigger*, *Hay que buscar a Regina* y *Todos estábamos a la espera*, que presta su nombre al título de la colección, al cuento casi exclusivamente mimético de *Vamos a matar los gaticos*,²⁴ desde la escasa fiabilidad de los narradores de *Hoy decidí vestirme de payaso*, y sobre todo *El piano blanco*, hasta la alternancia de focalización interna y externa en *Nuevo Intimismo*, incluso al ingenioso centón de los *Tap-Room*.²⁵ Todas estas soluciones significan una ruptura con el cuento anecdótico lineal, desarrollado de forma vertical

²⁰ Rodríguez Amaya, “Un autor imprescindible, una edición imperiosa en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, Bogotá: Alfaguara, 2015, pp. 7-17. Se trata de una edición comercial de la *Obra Literaria*, que – a pesar de no disponer de aparato crítico, notas ni ensayo– tiene el mérito de ofrecer al público en general los tres textos de Cepeda en su versión correcta, desde el punto de vista filológico.

²¹ Gilard, “Cepeda Samudio”, pp. 51-53. Es necesario apuntar, para posteriores testimonios, lo polifacético de Cepeda y que, al menos, en el cuento *Hay que buscar a Regina* se sustrae al fondo urbano. Para una exhaustiva biografía del autor, remito a Gilard, Rodríguez Amaya, “Álvaro Cepeda Samudio: Notas para una biografía”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 369-396.

²² Rodríguez Amaya, “El doble reto”, pp. Ivi-lvii.

²³ *Ibid.*, pp. XXXVIII-XXXIX. No por casualidad, Cepeda cita algunos pasajes de estos tres autores en los epígrafes de los cuentos *Hoy decidí vestirme de payaso*, *Jumper Jigger*, *Nuevo Intimismo* y *Tap-Room*. Para su análisis paratextual, se remite a Álvaro García Burgos, “Todos estábamos a la espera o de la modernidad literaria en Colombia”, ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 699-704.

²⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Parigi: Seuil, 1972, pp. 184-203. Con *mimesis* y *diégesis* Genette nos presenta los dos grados de “distancia” del narrador. En un cuento eminentemente mimético, son numerosos los diálogos de los personajes; en uno más diegético, la presencia de la voz narradora se hace evidente gracias a comentarios, descripciones, anacronías, etc.

²⁵ Gilard, “Cepeda Samudio”, pp. 40-61. Por lo que respecta más específicamente a *Hoy decidí vestirme de payaso* y *El piano blanco* Gilard no habla nunca –al menos de forma explícita– de cuento no fiable, llegando a afirmar: “En *Hoy decidí...* el personaje narrador es el soñador ingenuo (...). Todo lo interpreta a su infantil manera”, *Ibid.*, p. 47. En cambio, más adelante: “El músico de *El piano blanco* [es neurótico, egoísta y ciníco]”, *Ibid.*, p. 63. Para una posterior confirmación de mi hipótesis, hago referencia a “En *El piano blanco* lo que sucede es una forma de enajenación”. Pablo Montoya, “Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 452.

por un narrador omnisciente, típico del panorama colombiano del momento,²⁶ y que transforman la superficie textual en un lodazal. Por ejemplo, según García Burgos, en *Hay que buscar a Regina*

se establece un acto obligatorio más impersonal (hay que, se debe), pues no se especifica el sujeto y apunta a una acción que debe ocurrir pero que en el cuento nunca ocurre. El relato termina en una indefinición –un final abierto– no sólo en la lectura, sino en la estructura narrativa misma. Los personajes acaban suspendidos, sin destino; se trata de la [fundamental ambigüedad del mensaje artístico].²⁷

La ambigüedad se construye también en base a coordinadas temporales esbozadas apenas, fragmentarias y, evidentemente, subjetivas. En este sentido, es impecable el análisis de Gilard:

En *Tap-Room*, hay una situación (gente en un bar) y un hecho (un hombre embriagándose) cuyos antecedentes deben extraerse de la lectura, pues no son suministrados como un encadenamiento, causal o cronológico. Incluso el proceso de la creciente embriaguez se restituye en una forma enigmática que sólo al final se aclara. (...) La historia de los dos amantes de *Intimismo* solamente se deduce del hecho de estar reunidos los dos en una misma cama: apena si se puede concluir que cada uno había tenido su vida, que se conocieron y se hicieron amantes. (...) No menos llamativa es la frecuencia con que Cepeda acude al presente, aboliendo la distancia entre los hechos y su restitución por la palabra, yendo ésta a la par de aquéllos. Caso perfecto es *Un cuento para Saroyan*, regido por la inmediatez: el estudiante da el reportaje de lo que hace mientras lo hace²⁸.

Todos estábamos a la espera es una galería de retratos de la forma experimental, desde el contenido sustancial y de aplicación universal:²⁹ hombres solitarios e inútiles esperas infinitas;³⁰ experiencias extrañas –hasta, incluso, claramente carnavalescas– y, a pesar de todo, una tenaz “alegría de vivir”.³¹

²⁶ Álvaro Medina, “El proceso creativo de Álvaro Cepeda Samudio”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 403-416.

²⁷ García Burgos, p. 706.

²⁸ Gilard, “Cepeda Samudio”, pp. 55-56.

²⁹ Rodríguez Amaya, “El doble reto”, p. xxxix. “Sus cuentos de estos años cobran vida en espacios urbanos y ciudadanos (de Nueva York como podría ser de cualquier parte)”

³⁰ Álvaro Cepeda Samudio, “Todos estábamos a la espera”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 5. “Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en New York que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la espera. Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena”.

³¹ Gilard, “Cepeda Samudio”, p. 63.

En *La casa grande* el mismo y vasto repertorio técnico contribuye a reinterpretar uno de los episodios más oscuros de la historia contemporánea de la nación: la masacre de los trabajadores de la United Fruit Company en Ciénaga.³² Lo describía así García Márquez:

La casa grande es una novela basada en un hecho histórico: la huelga de los peones bananeros de la Costa Atlántica colombiana en 1928, que fue resuelta a bala por el ejército. (...) Esta manera de escribir la historia (...) es una espléndida lección de transmutación poética. Sin escamotear ni mystificar la gravedad política y humana del drama social, Cepeda Samudio lo ha sometido a una especie de purificación alquímica, y solamente nos ha entregado su esencia mítica. [Todo] en este libro es un ejemplo magnífico de cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia.³³

Pero al mismo tiempo, *La casa grande* se centra en los conflictos internos de una de las familias dominantes de Ciénaga, sometida a un despiadado terrateniente con mucha relación con los violentos patriarcas de Faulkner y Rulfo.³⁴ Como nos develan Guillermo Tedio y Erminio Corti,³⁵ la trama se desarrolla, sin solución de continuidad, entre estos dos grandes hilos: la masacre de los huelguistas (esfera público-histórica), presentada a través de la sorprendente metonimia de una sola muerte;³⁶ y la tragedia familiar (esfera privada), salpicada a su vez de elipsis y paralipsis.³⁷ En este

³² Para una profundización histórica, remito a los inéditos de Gilard, "Zona Bananera", "Zona Bananera: los cultivadores de oro verde" y "La casa grande: cronología de la huelga"; Erminio Corti, "La casa grande, Formas y representaciones de la violencia", pp. 781-784, en Álvaro Cepeda Samudio (edición digital), *Obra Literaria*, en <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/SITIO/index.html>

³³ Gabriel García Márquez, "Un experimento arriesgado", en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. xix-xx, y Rodríguez Amaya, "El doble reto", pp. cxiii-cxiv.

³⁴ Gilard, "La novela de Cepeda Samudio", ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 74. Es solo una de las numerosas analogías temáticas que pueden establecerse entre estos tres autores. Gilard se dio cuenta de que "[el otro gran ejemplo de novela fragmentaria escrita en español]", anterior a "La casa grande", es el "Pedro Páramo" de Rulfo. Pero no creemos que influyera en Cepeda. Éste, como sus amigos del grupo de Barranquilla, miraba mucho más hacia Buenos Aires que hacia México (...). Sin saberlo, Cepeda coincidió con Rulfo en la temática del padre tirano". Recuerdo que en una monografía inminente sobre Cepeda, realizada por Rodríguez Amaya, se propondrán algunos análisis comparativos con Faulkner, Hemingway, Mailer, Caldwell, dos Passos, entre otros.

³⁵ Guillermo Tedio, "La casa grande o las exigencias de un testo críptico", ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 745; Corti, "La casa grande", p. 785.

³⁶ Cepeda Samudio, "La casa grande", en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 135. "Uno bajó los brazos. No sé si iba a saltar. Cuando alcé el fusil el cañón casi le tocaba la barriga. No sé si iba a saltar pero yo lo vi bajar los brazos. Con el cañón casi tocándole la barriga disparé. (...) Y entonces comenzó el olor. Olía a mierda". Del mismo modo, García Márquez representa la tragedia de los trabajadores en *Cien Años de Soledad* (1967), pero desde una perspectiva radicalmente diferente.

³⁷ Genette, pp. 92-94. Con paralipsis, Genette entiende la omisión, por parte del narrador, de una información lateral. Si normalmente la elipsis representa una laguna en la trama, la paralipsis es un dato que se omite y que suele resultar fundamental

caso, Cepeda exagera la ambigüedad narrativa mostrada ya en *Todos estábamos a la espera*: los personajes protagonistas no poseen nombres propios y se les presenta como el Padre, la Hermana, el Hermano, la Madre;³⁸ enfatizando en el cuento los silencios, los vacíos y las ausencias, es decir, lo “no dicho”,³⁹ la trama sigue una secuencia temporal no cronológica y esto no significa solo que abunden las anacronías: algunos sucesos parecen anteceder y seguir a otros acontecimientos de forma contemporánea, logrando, con esta técnica, la imposibilidad de reconstruir en su conjunto la fábula. Esta idea la recoge Rodríguez Amaya tal como sigue:

se trata de un tiempo condicionado: en unos casos por una percepción subjetiva, desordenada, hasta como alucinada; en otros casos por las arbitrariedades de la memoria. No hay una auténtica veracidad, tal vez ni siquiera una verosimilitud, sino una verdad íntima, un mosaico que no se ha terminado de armar porque no es lo que importa. (...) Así se podrían comprender con menos esfuerzo los enredos temporales, las discordancias lógicas, el sentido de extrañeza (...).⁴⁰

Gabriel Saad se concentra en el sustrato mítico de *La casa grande*, haciendo hincapié en la esencia laberíntica de la historia y del discurso.⁴¹ La maraña se convierte en un paradigma ontológicamente ambivalente: desde el plano semántico, porque la misma “casa grande” –aunque no aparezca descrita nunca en su totalidad, sino que ofrece pinceladas en forma de algunos detalles– acaba representando una inquietante selva en la que se esconden los monstruos;⁴² desde el plano estructural, porque “lo que se dice en una página encuentra su eco o su explicación en otro o en otros momentos del relato”.⁴³ Por otra parte, Cepeda parece haberse inspirado, de forma especial, en la tragedia de Edipo: el incesto, la maldición que condena a tres generaciones, el fatalismo y la

³⁸ Clinton Ramírez, “La casa grande: repercusiones de una visita y una visita obligada al capítulo “LOS HIJOS”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 528. “la novela es una novela arquetípica. Los nombres no importan; importan las funciones que ellos cumplen en la sociedad y el interior de las instituciones ficticias de la obra”.

³⁹ Fabio Rodríguez Amaya, “Las poéticas de La casa grande, Una lectura de LA HERMANA”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, p. 880 (<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/SITIO/index.html>). Entre los ejemplos más destacables de la poética del silencio en Cepeda se señalan las primeras páginas del capítulo “LA HERMANA”: cuando el padre castiga violentamente a la Hermana, esta le cuenta algo que lo deja petrificado. Pero el narrador – otra de las hijas de la “casa grande” – no nos dice las palabras exactas. Medina, pp. 432-435.

⁴⁰ Rodríguez Amaya, “El doble reto”, p. lxxx. Ver Gilard, “La novela”, pp. 73-74.

⁴¹ Gabriel Saad, “La casa grande: una relación innominada”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 490-491. Con cada evidencia Saad recoge estos dos términos de Chatman: la historia se corresponde prácticamente con la *fábula*, mientras que el discurso equivale, en sustancia, al conjunto de trama y forma expresiva. Seymour Chatman, *Story and discourse*, Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 19-26.

⁴² Saad, pp. 490-491. Ramírez, p. 525. Es menos figurativo Ramírez, que ve la casa grande como un verdadero “laberinto de cuartos, salas, patios interiores, pesebreras, jardines”.

⁴³ Saad, p. 494.

circularidad.⁴⁴ En particular, Saad resalta de forma brillante las simples sugerencias y las explícitas referencias a las obras de Sófocles, focalizándose en los *tòpoi* y proponiendo interesantes analogías con el lenguaje dramático.⁴⁵

En particular, la polifonía y el diálogo –entendida esta en la acepción de Bachtin de los dos términos– que son los principales objetos del estudio que Robert L. Sims le dedica a *La casa grande*:

La casa representa una encrucijada cronotópica donde los nudos de las dos líneas argumentales de la familia y de la masacre de la zona bananera se enlazan, desenlanzan, se entrecruzan y se separan dentro del mundo dialógico en que circulan, se chocan, se separan los diferentes heteroglosias. El universo de *La casa grande* se encuentra rodeado entonces de una multiplicidad de voces-discursos circulantes que crecen y decrecen constantemente, buscando dominar los otros discursos en un continuo proceso de entronización-destronamiento, una lucha entre las fuerzas centrípetas y centrífugas.⁴⁶

En la interpretación de Sims, en *La casa grande* se representa un coro discordante de voces que mantienen entre ellas las más variadas relaciones intertextuales. El conflicto –o haciendo referencia a Bachtin, el diálogo– principal es objeto de una contraposición de la interpretación “histórico-oficial” del decreto público,⁴⁷ que legitima la masacre de trabajadores y de la voz civil que se opone a la parcialidad de la primera pero no expone nunca una interpretación de la matanza, auténtico centro de gravedad alrededor del cual gira toda la trama.⁴⁸ Como ya se ha señalado, este núcleo narrativo se manifiesta en la novela de forma fundamentalmente implícita. Cepeda se muestra como un excelente cronista –o mejor aún, poeta– del silencio. De este modo, la única muerte, mencionada por boca de un soldado y narrada con un tono grotesco y bravucón, se muestra como la representante de todas las demás, resaltando su desconcertante ausencia:⁴⁹ la masacre se encarga de transmitir la idea del trauma, de lo indecible. Es lógico entender la elipsis como una voluntad precisa de reelaboración

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 497-508.

⁴⁵ Cepeda Samudio, “*La casa grande*”, pp. 163-164. De entre las esporádicas intervenciones del narrador heterodiegético en el primer capítulo –“LOS SOLDADOS”– evocan a los coros de la tragedia griega. En el tercer capítulo, “EL PADRE” empieza con una larga didascalia donde aparecen todos los elementos del entorno escénico. Como confirma Saad, es imposible “ignorar el carácter teatral del texto”. Saad, pp. 510-512.

⁴⁶ Robert L. Sims, “La historia oficial, la historia sentida y el cazador de voces en *La casa grande*”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 558. Con respecto a las definiciones originales de Bachtin ver las referencias bibliográficas propuestas por Sims.

⁴⁷ Cepeda Samudio, “*La casa grande*”, p. 193. “El [capítulo] titulado “EL DECRETO” se limita a la transcripción fidedigna del breve documento, intencionalmente fechado por el autor en la novela el 18 de diciembre de 1928, y firmado por el general Carlos Cortés Vargas, el comandante de la tropa desplazada a Ciénaga”. Medina, p. 427.

⁴⁸ Sims, pp. 560-567.

⁴⁹ Ver nota 36. Montoya, “Apostillas”, p. 456. “ese único muerto impregna de mierda el universo de los victimarios”.

artística de un carácter superior en contraste con el estereotipo aberrante de la llamada “literatura de la Violencia”.⁵⁰ En cambio, más que una venganza sobre la historia o su morbosa representación estéril, el diálogo de *La casa grande* parece querernos sugerir una derrota universal e ineludible. En una palabra, faulkneriana.⁵¹

- No sabría decir si es justo o no: era inevitable: eso sí lo sé: que era inevitable.
- Es que si no hablamos ahora nos va a llenar el odio y entonces también estaremos derrotados.
- De todas maneras estamos derrotados.
- Sí: de todas maneras.⁵²

Además, la edición crítica de la *Obra Literaria* ofrece distintos instrumentos para esclarecer las dinámicas articuladas de la novela: la genealogía de la familia protagonista establece con rigor los límites entre las tres generaciones que se suceden en la casa grande;⁵³ cinco secciones, orientadas a una propuesta cronológica, profundizan en los problemas irresolubles de la trama,⁵⁴ mientras que otras seis secciones proporcionan importantes aspectos narrativos, tipográficos e históricos.⁵⁵ Un ensayo y tabla de lectura inéditos, incluidos en la edición digital y que contienen un minucioso análisis estructural y semántico de “LA HERMANA”, que es el capítulo más denso.⁵⁶ Se trata de contribuciones

⁵⁰ *Ibid.*, p. 456. “[Así] no se nos habla de números de víctimas, y (...) la muerte es ubicua”. Según Corti, “el autor usa una modalidad de representación narrativa que nada concede a la *espectacularización* literaria o al énfasis sensacionalista del acto cruento. (...) No se trata por lo tanto de una novela que utiliza la (...) violencia física en función estetizante (y por eso autorreferencial), sino de una novela que propone una reflexión sobre la violencia en cuanto instrumento de condicionamiento de las dinámicas micro y macro sociales en la realidad histórica colombiana” Corti, “La casa grande”, pp. 785-786. Remito también a Ramírez: “la organización de *La casa grande* hace igual que la novela sea más persuasiva y reveladora en la indagación que todos aquellos discursos que tomaron la postura cómoda de la denuncia, el insulto y el inventario de atrocidades”. Ramírez, p. 528.

⁵¹ Gilard, “La novela” p. 73. Gilard, aunque por razones diferentes, escribía que “La casa grande” es una novela “de faulkneriana obscuridad”.

⁵² Cepeda Samudio, “La casa grande”, p. 258. El intercambio de intervenciones tiene lugar entre dos de los tres hijos de la Hermana, todos ellos pertenecientes a la tercera generación. El estudioso Medina, nos advierte de que estos personajes se muestran reaccionarios a su manera y, por esa razón, dan nueva vida al odio heredado de las generaciones precedentes: “Hagan lo que hagan, nada podrá cambiar jamás. Cepeda lo dejó implícito. De ahí las dos últimas frases de *La casa grande*” Medina, p. 436.

⁵³ Rodríguez Amaya, “El doble reto” pp. civ-cvi.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. cvi-cxi.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. cxi-cxv.

⁵⁶ Rodríguez Amaya, “Las poéticas”, pp. 829-898; Marta Bellometti, Rodríguez Amaya, “LA HERMANA: tabla de lectura”, ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, pp. 903-927. Es necesario reseñar la conducta didáctica y el rigor analítico de esta última, que divide con cuidado “LA HERMANA” en unidades y microunidades. En cada una de estas, se subrayan las coordinadas espaciotemporales, además de las isotopías semánticas que representa un encomiable esfuerzo en aras de la mayor claridad posible en el capítulo ofreciendo instrumentos que, al mismo tiempo, son simples y eficaces.

de gran valor que, si bien –como imposición de toda auténtica “obra abierta”– no responderán a todos y cada uno de los interrogantes dejados en el aire por *La casa grande*, permitirán el desmentido de la tendenciosidad de las interpretaciones ofrecidas.⁵⁷

Los cuentos de Juana es sin duda el trabajo menos entendido de Cepeda, y se considera a menudo incompleto y de una calidad irregular.⁵⁸ La superficialidad es la imagen general de un autor inmerso en su proceso de realización y formación y se debe sobre todo a la ceguera demostrada por ciertos críticos. *Los cuentos de Juana* es una recolección de cuentos– o, tal vez, como sugiere Catalina Quesada,⁵⁹ es una verdadera novela– que sigue por los derroteros de la experimentación, alcanzando inesperados picos de deliberada incoherencia semántica e inverosimilitud. El común denominador de los veinte cuentos es Juana, protagonista y personaje versátil y multiforme, en ocasiones; en otras situaciones se transforma en simple testigo de una serie de situaciones aisladas en apariencia y sin conexión lógica ni cronotópica. En este sentido escribe Montoya:

Juana es ciega en un cuento, pero en los otros no lo es. En la mayoría de las historias es un personaje de cabellos de oro, la hija de una aficionada al piano que vive en Ciénaga, una mujer que apenas entiende el español, que se une con un religioso para hacer los dibujos de una charada, que se casa y se suicida el día de su matrimonio y que se solaza los domingos matando jugadores de fútbol (...). Juana aparece aquí y allá [y en épocas diversas], envuelta en una atmósfera voluntariamente desintegrada que no pretenderle al lector datos para que éste se construya una morada de lectura más o menos segura. Aunque el último de los cuentos *Barranquilla en domingo...* pretenda ser una condensación (...) de la mayor parte de las historias narradas, el libro deja la impresión de que estamos ante un universo en aristas.⁶⁰

Juana, excepcional *alter ego* de Cepeda, infringe las normas sociales de los distintos espacios y lugares que habita, igual que su creador rompe con cualquier linealidad y continuidad interna del cuento.⁶¹ De ahí deriva un mundo ficticio y al mismo tiempo coherente y contradictorio,⁶² y que, justo por esto, se presenta con viva desenvoltura a un juego artístico metanarrativo del autor. Incluso, en

⁵⁷ Para algunos ejemplos remitimos a Rodríguez Amaya, “El doble”, pp. cxv-cxvi.

⁵⁸ Montoya, “Apostillas”, p. 460.

⁵⁹ Catalina Quesada, “Los cuentos de Juana, una novela incomprendida”, Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, pp. 959-966.

⁶⁰ Montoya, “Apostillas”, p. 461.

⁶¹ *Ibid.*, p. 935. “Juana es como un álder ego de Cepeda Samudio en el sentido en que ella es un compendio de (...) rebeldía”.

⁶² Quesada, p. 964. Efectivamente y a pesar de evidentes anacronismos y paradojas, “por otra parte sí existen [vínculos entre los capítulos]: elementos, motivos o imágenes que, de modo sutil, establecen conexiones entre las distintas partes del libro”

las primeras páginas de *Los cuentos de Juana*, el mismo Cepeda presenta de forma ficticia la obra a su amigo Obregón,⁶³ anticipando el desarrollo y conclusión de la trama “global”.⁶⁴ Según Quesada, detrás de la prolepsis desplazada de Cepeda se encuentra la misma y provocativa propuesta que Macedonio Fernández presentaba a un lector ávido de suspense y desinteresado por la forma: olvidarse de la trama para concentrarse en los procedimientos estéticos.⁶⁵ De hecho, ningún trabajo de Cepeda está tan influenciado por el lenguaje cinematográfico como el cuento –o capítulo– *Por debajo de este ahogado...* con toda la apariencia de una escenografía, llegando hasta incluir los movimientos de cámara.⁶⁶

Todos los elementos estructurales, cronotópicos y estilísticos son vitales en su contribución para convertir a *Los cuentos de Juana* en una obra universalista donde la naturaleza camaleónica de la “protagonista”, que cambia y se adapta a su identidad a lo largo de los distintos cuentos con connotaciones y matices psicológicos, en unas coordenadas espaciotemporales mutantes y que sirven para proyectarnos a Juana en los escenarios más disparatados e improbables⁶⁷ y la flexibilidad de los registros lingüísticos y de las técnicas narrativas.⁶⁸ Se trata de medios que ya había utilizado profusamente en *Todos estábamos a la espera* y *La casa grande*, pero, eso sí, sin la pasión y la

⁶³ Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 – Cartagena de Indias, 1992) fue uno de los pintores colombianos más importantes del siglo XX y ganador en 1962 del XV Salón Nacional de Artistas Colombianos, con *Violencia*, momento cercano a la fecha de publicación de *La casa grande*. Artista muy involucrado en el plano sociopolítico, Obregón reinterpreta el sustrato mítico regional y nacional proveniente del origen precolombino amerindio heredado y de la cultura animista afroamericana, a través de “algunos de los grandes signos de la identidad caribe y colombiana (...): el cóndor, la barracuda, el toro, el volcán, el mar Caribe, el puma, los manglares y la cordillera de los Andes. Obregón advierte la necesidad de actualizar símbolos que llegan de lejos como herencia de la Colombia y de la América profundas”. Rodríguez Amaya, “El doble”, pp. lvii-lviii.

⁶⁴ Cepeda Samudio, “Los cuentos de Juana”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 264. Adolfo León Caicedo, “Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio y la intensificación de la poética vanguardista”, ed. digital de Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria*, p. 940. “diversos relatos del libro presentan referencias a la escritura, recepción y transmisión de textos por parte de Juana, quien ejerce de este modo su inscripción en el mundo de los signos que traza y que la escriben”.

⁶⁵ Quesada, p. 953. El rechazo de una trama lineal, coherente y exhaustiva está entre las características principales de la “obra abierta”, que es un concepto introducido por Macedonio Fernández en los años 20. No solo *La casa grande*, sino también *Todos estábamos a la espera* y *Los cuentos de Juana* pueden ser consideradas así.

⁶⁶ Montoya, “Apostillas”, pp. 462-463.

⁶⁷ Cepeda Samudio, “Los cuentos”, pp. 321-323 (321). En este sentido, es interesante resaltar como la ambientación del cuento *Sabanilla es un pueblo fantasma...* recuerda a Comala, la espectral aldea que hace de telón de fondo a la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Rodríguez Amaya escribe que las historias imaginadas por Cepeda podrían ambientarse “en Tokio, Comala o Beirut”. Rodríguez Amaya, “El doble”, p. lxvii.

⁶⁸ Piénsese, por ejemplo, en la radical *mise en abîme* del cuento *A García Márquez le oyó Juana*. Cepeda Samudio, “Los cuentos”, pp. 289-290.

fantasía plástica creativa.⁶⁹ A pesar de esto y para no caer en equívocos, Caicedo nos recuerda con solemnidad que la realidad ficticia, no es nunca

"mágica" ni "maravillosa" en las acepciones que han saturado los estudios literarios en América Latina en relación con el "realismo mágico" y otras etiquetas. Varios de *Los cuentos de Juana* recuperan el elemento folclórico y el sociolecto evidentemente Caribe; pero esos elementos están atravesados principalmente por una forma inusitada de contar, por un modo de darle otra vuelta de tuerca al relato de tipo realista; por eso en su momento fue calificado (...) como un texto extraño, menor, lleno de fisuras, inconcluso.⁷⁰

Si bien no es realmente mágica, esta realidad ficticia se manifiesta en el lector como inquietante, por un motivo o por otro. En el cuento *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos*, por ejemplo, reaparecen varios personajes y lugares de *La casa grande*: el Padre, la Madre, la criada Isabel y la finca La Gabriela son materia de los principales objetos de las conversaciones surrealistas entre las hijas Regina, Martha y Juana. De hecho, sería absurdo intentar establecer un vínculo fuerte de continuidad intertextual que se mantuviera aunque solo fuera en ciertos límites entre novela y cuento. Sobre todo, en este último aparece el Padre retratado con ciertos matices de mayor conciliación y menor despotismo,⁷¹ y considerando que ninguna de las tres hermanas parece responder al perfil de "rebelde" o de la "tirana", como se presenta en las protagonistas femeninas de *La casa grande*.⁷² Más allá de las incongruencias semánticas, *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos* evidencia una autorreferencialidad que nunca podría aparecer en la novela:

Juana, vacilante, a tientas, como una ciega, recorre con las manos las platinas, los postigos, siguiendo el tacto, llega hasta los candados al extremo derecho del gran ventanal, y sin ningún esfuerzo los abre, los desengancha de [...] las aldabas y los deja caer en el suelo. Al abrir el ventanal, sin que realmente se vea la acción de abrirllo, simplemente el movimiento sugerido, la imagen desaparece de la pantalla y ésta se queda totalmente blanca unos instantes [...] mientras irrumpen, tremendo, el sonido del mar y del viento. (...)

⁶⁹ Quesada, pp. 951-952; León Caicedo, p. 935.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 935.

⁷¹ Cepeda Samudio, "Los cuentos", p. 279. "[E]l Padre esperaba a que todos en la casa estuvieran dormidos para llegar en silencio hasta el cuarto y pasar la noche entera frente a su cama [mirando Juana] fijamente, tratando de adivinar (...) si ella dormía, o estaba despierta, o si soñaba y cómo serían sus sueños".

⁷² Para una profundización de estos dos personajes fundamentales, ver Bellometti, "Poder y rebelión en *La casa grande*: cuestión de trincheras, cuestión de mujeres", en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, pp. 815-823.

Continuando con este movimiento, [Martha] se sienta en el sitio que ha ocupado Juana, de espaldas a la cámara, a Regina y a Pablo. Sigue este movimiento hasta que se disuelve la imagen.⁷³

Del mismo modo que en *Por debajo de este ahogado...*, en este caso Cepeda se sirve de la *diégesis* de un modo más original que en las obras anteriores: si contando de forma didascálica, que en los capítulos de *La casa grande* “LOS SOLDADOS” y “EL PADRE”, la voz narradora traicionaba la influencia del lenguaje teatral,⁷⁴ ahora se desvelan de forma impudica el artificio y la ficción, contribuyendo a una atmósfera extraña sin precedentes, cargada de una inverosímil irracionalidad, como nos explica Quesada:

[Aunque] temáticamente se retoma, con variantes, ese conflicto familiar, técnicamente el capítulo está cercano a “LOS SOLDADOS”, con una clara vinculación al teatro del absurdo. Los diálogos no son obsesivos y repetitivos, como allí, pero el carácter onírico de la situación (...), la falta de motivación de las acciones de los personajes, los tintes existencialistas del capítulo o la presencia de lo disparatado e ilógico, lo convierten en un digno exponente del teatro absurdista hispanoamericano, pese a que se muestra como guion cinematográfico, con menciones constantes al movimiento de la cámara.⁷⁵

Entre los continuos juegos metanarrativos y paradojas, los personajes de *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos* son, pero no son los mismos que los de *La casa grande*: los originales han sido objeto de una especie de resemantización, dando lugar a una coherencia con el conjunto. Mientras que Juana cambia de identidad de un cuento a otro, el Padre, la Madre, Isabel, etc. se reinventan en un círculo vicioso que resalta la deconstrucción del concepto mismo de intertextualidad.

Además de los tres textos narrativos, como se ha reseñado en parte, la edición crítica en papel de la *Obra Literaria* de Cepeda –alrededor de 730 páginas– viene complementada por dos introducciones y una nota filológica redactada por el coordinador Rodríguez Amaya, una cronología realizada por él mismo junto a Jacques Gilard, una colección de testimonios sobre el autor y una vastísima bibliografía seleccionada por Marta Bellometti y Rodríguez Amaya. Ya sea a la novela, como a las recopilación de cuentos se les ha dotado de un sobresaliente aparato crítico que documenta con solvencia cada una de las variantes registradas en la edición con notas que recogen americanismos, regionalismos y términos populares para, de este modo, resaltar los elementos narrativos y temáticos

⁷³ Cepeda Samudio, “Los cuentos”, p. 284. El inusual signo gráfico [-] no es un añadido mío sino que forma parte integrante del texto original. Rodríguez Amaya así lo recoge. Rodríguez Amaya, “Nota Filológica”, pp. cxvi-cxvii. “Cepeda utiliza como marca un guion [-] para indicar que el texto es de seguido y sin punto y aparte, convención que se reproduce en esta edición. Por eso mismo es necesario respetar la puntuación “arbitraria”, así como los acentos que siguen un ritmo propio de escritura y de lectura”.

⁷⁴ Ver la nota 45.

⁷⁵ Quesada, pp. 951-952.

centrales en la selección y que ahondan en el contexto histórico. En este sentido, recuérdese el ensayo introductorio de Rodríguez Amaya *El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad* que constituye un estudio sintético y exhaustivo de la literatura colombiana del siglo XX, dirigida a la contraposición entre conservadurismo nacionalista, apoyado por un conjunto de escritores de élite, cercanos al poder, y el progresismo universalista, muy bien representado por Cepeda Samudio, García Márquez, Álvaro Mutis y Eduardo Zalamea Borda entre otros.⁷⁶

La edición digital, que aún se encuentra en su fase de actualización, se presenta como una continuación natural de la versión en papel. Es incluso más amplia que esta última y, a causa de los insostenibles costes de imprenta, sólo se puede acceder a ella a través del portal de la Colección Archivos.⁷⁷ Se compone de numerosas contribuciones críticas, generalmente inéditas, introducciones a las obras, entrevistas a Cepeda, escritos sobre su actividad periodística y sobre el contexto histórico concreto de *La casa grande*, fotografías, ilustraciones originales de las dos colecciones de cuentos, la película *La langosta azul* (1954),⁷⁸ varias escenografías cinematográficas y guiones realizados por el autor, y hasta textos manuscritos y mecanografiados de *Todos estábamos a la espera*, *La casa grande* y *Los cuentos de Juana*. Este archivo tan rico lo convierte en un homenaje absoluto a las pasiones, influencias y a la auténtica y polifacética producción de Cepeda, que se encuentra entre los primeros en Colombia en entrelazar de forma indisoluble lenguajes tan distintos y, al mismo tiempo, tan afines.

Con ocasión de la Feria del Libro de Bogotá, en abril de 2017, la casa editorial Sílabo (Medellín), presentará una coedición de la *Obra Literaria*, con casi 100 correcciones efectuadas por Rodríguez Amaya. Gracias a los impropios esfuerzos del coordinador, se publicará también en España con dos objetivos: que Cepeda sea conocido en el extranjero de forma integral y que sea valorado como le corresponde en Colombia.

Este importante proyecto no podía ir dirigido solo a investigadores, estudiosos y especialistas y, por eso, la casa editorial Alfaguara ha publicado, casi al mismo tiempo, una edición comercial de la *Obra Literaria* que se sirve de los mismos textos narrativos restaurados por Rodríguez Amaya y Gilard, aunque, en esta ocasión, sin el correspondiente aparato crítico, notas e investigaciones, pero sí con una breve introducción.

Este trabajo es en conjunto una labor ambiciosa e imponente por tamaño, rigor filológico, valor de los materiales originales recuperados y convertidos al medio digital, heterogeneidad y agudeza de las contribuciones críticas. Aunque todos estos estudios hubieran merecido ser citados en este

⁷⁶ Para las referencias bibliográficas, me remito a la nota 17.

⁷⁷ Excluida la vasta sección “Originales y ediciones”, el material digital se encuentra disponible en <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/index.html>

⁷⁸ Se trata de la película dirigida por Álvaro Cepeda Samudio con su propia escenografía, en la que han colaborado Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens; Cepeda aparece también como intérprete.

escrito, por su importancia y genialidad, y por espacio no ha sido posible, me gustaría concluir con esta cita para.

Afirma Andrés Vergara Aguirre que la trama de *La casa grande* ha sido “montada” como una película cinematográfica:

Un aspecto resulta muy importante en la estructura de la novela: los capítulos podrían ser organizados en cualquier orden – excepto “JUEVES”, “VIERNES” y “SÁBADO” que plantean un tiempo lineal –, y el resultado sería casi el mismo en cuanto a la historia. Incluso, los segmentos de los capítulos se convierten en cuadros independientes que en muchos casos podrían cambiar de orden, como si fueran piezas móviles.⁷⁹

A pesar de estar en parcial desacuerdo con algún punto aislado⁸⁰ sobre lo expuesto en el ensayo de Aguirre, me veo obligado a alabar su brillantez, comparable a la de Quesada sobre *Los cuentos de Juana* y la tangible presencia de las técnicas cinematográficas y dramáticas en el discurso de la novela.⁸¹ En esta misma dirección se mueve Julio Olaciregui, quien comenta de forma más extensa el fundamental conjunto de influencias del cine, teatro y folclore dentro de la totalidad de la producción literaria de Cepeda.⁸²

Pero volviendo a *La casa grande* y en particular a su interesante lectura histórico-sociolingüística, se analiza la superficie verbal del texto, sobre el que Álvaro García Burgos afirma que el idioma hablado por los huelguistas oprimidos se manifiesta en contraposición a las palabras “oficiales” de las fuerzas del orden en su tentativa de “cepillar la historia a contrapelo”.⁸³ La novela transmite la esperanza de rescate que, según Burgos, va más allá de la masacre de los trabajadores bananeros de los años 20 y que tanto conecta con el presente de Cepeda:

⁷⁹ Andrés Vergara Aguirre, “Coordenadas para un plano de *La casa grande*”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria* (ed. digital), p. 89.

⁸⁰ Por ejemplo, no estoy en consonancia con Vergara cuando escribe que “en *La casa grande* quedan todas las claves para que el lector desenmarañe la historia”. *Ibid.*, p. 82.

⁸¹ Aquí se utilizará el término “discurso” en la acepción que deriva de Chatman, que ha sido señalado en la nota 41.

⁸² Julio Olaciregui, “La infancia cienaguera de Cepeda Samudio: fuente de su fortuna multimedia”, en Álvaro Cepeda Samudio, *Obra Literaria* (ed. digital), pp. 615-621.

⁸³ La expresión ha sido sacada de Über den Begriff der Geschichte, Walter Benjamin, (1970), trad. it. *Sul concetto di storia*, Torino: Einaudi, 2015, p. 31. Aunque no explícitamente, el ensayo de Burgos manifiesta un claro influjo benjaminiiano-bachtiniana: “El primer postulado es la reconstrucción de la historia, mediante la alternancia polifónica de diferentes versiones (...) que pretenden, en el plano ideológico, romper con el discurso histórico oficial limitado (...) y establecer una nueva perspectiva historiográfica, al contemplar también la historia de los derrotados” Álvaro García Burgos, “Modernidad estética y historia en *La casa grande*”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, p. 79.

Álvaro Cepeda Samudio demuestra poseer una claridad ideológica, pues mediante la novela logra develar la realidad de los dos momentos claves de la historia moderna de Colombia: por un lado, la década de los años veinte, de una Colombia contestataria; y por otro, la época de los años cincuenta, que nos remite a la tragedia de repetición, a la Colombia anacrónica (decimonónica) bipartidista. [Durante] época de los años sesenta y setenta, período del escritor Álvaro Cepeda, se da un retorno a los años veinte, en una especie de juego de espejos (...).⁸⁴

A lo escrito por Burgos solo convendría añadir que en *La casa grande* esta hipotética reivindicación refleja un cariz manifiestamente universal. Como señaló García Márquez, la escritura mítica de Cepeda se convierte en referente histórico y se transforma en un paradigma, un símbolo, un arquetipo, el armazón sobre el que el autor construye su “transmutación poética”.⁸⁵ Al menos en las últimas y oscuras páginas de la novela, Cepeda no parece admitir ninguna recompensa, y menos aún de carácter universal. En el futuro de la familia se perfila solo una sucesión infinita de ruinas: a los jóvenes e impotentes hijos de la Hermana y, en cierto sentido, también del *Angelus Novus* de Benjamin, no les queda más remedio que aceptar la derrota.⁸⁶ Aparte de la contextualización histórica, es destacable el riguroso análisis lingüístico propuesto por Burgos, que compara y clasifica, desde un punto de vista social, los distintos registros verbales en el discurso⁸⁷ que remarca la polifonía de *La casa grande* y que resulta complementario al del citado Robert L. Sims.

Finalmente, una mención a otros dos aportes críticos: Eligio García Márquez, hermano menor de Gabriel, recoge numerosas anécdotas y testimonios sobre el grupo de Barranquilla en una especie de diálogo imaginario entre Vinyes, Fuenmayor padre e hijo, Vargas, Cepeda y el mismo “Gabo”, de los que se reconstruyen raíces artístico-literarias, orígenes y pasiones. Pero, sobre todo, es interesante la comparación entre la representación de la masacre de Ciénaga en *La casa grande* y *Cien años de soledad*. Eligio García Márquez solamente lo sugiere, sin profundizar en el argumento. Como sucederá en las páginas restantes, deja que hablen directamente los autores y las novelas.⁸⁸ También Jonathan Tittler presenta un trabajo profundo dedicado a la polifacética influencia de la literatura y cultura norteamericana en Cepeda, empezando por *Todos estábamos a la espera*, breve ensayo en el que reúne a Truman Capote, Mickey Rooney, William Saroyan, James Cagney, las carreras de caballos, el «New Yorker».⁸⁹

⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁵ Se remite a la nota 33.

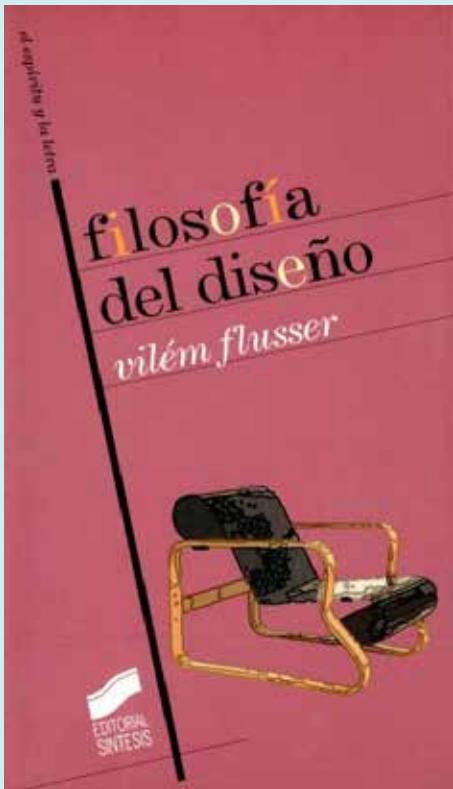
⁸⁶ Ver nota 52.

⁸⁷ García Burgos, “Modernidad”, pp. 91-98.

⁸⁸ Eligio García Márquez, “Don Ramón y sus inquietos muchachos”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed.digital), *Obra Literaria*, 2001, pp. 91-100.

⁸⁹ Jonathan Tittler, “Todos estábamos a la espera de Álvaro Cepeda Samudio”, en Álvaro Cepeda Samudio (ed. digital), *Obra Literaria*, pp. 80-84.

Por razones editoriales, un segundo volumen aparece en la *Edición digital* donde, además, se encuentra una rico archivo de documentos, fotografías, guiones y manuscritos de Cepeda junto con la película *La langosta azul* y otros documentos de interés. A día de hoy, la edición crítica y también la comercial de la *Obra Literaria* representan la única vía de acceso legítima al genio poliédrico, irreverente e iconoclasta de Álvaro Cepeda Samudio, y son instrumentos fundamentales para poder leer y comprender de la forma más auténtica y absoluta a este “autor imprescindible”.



Vilém Flusser, *Filosofía del diseño, la forma de las cosas*, traducción de Pablo Marinas, Madrid: Síntesis, 2002, 176 pp.

Con los anteojos de Flusser

GRACE ALEXANDRA MATEUS ROJAS

*Estudiante de Maestría en Diseño
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá*

Vilém Flusser nació en Praga, actual capital de la República Checa, el 12 de mayo de 1920. Vivió en una época enmarcada por el terror, el abuso de poder y la persecución política; al pertenecer a una familia de origen judío, tuvo que huir de Praga y escapar a Londres con su novia Edith Barth, luego de la invasión Nazi. Sufrió en carne propia los desastres de la Segunda Guerra Mundial; la muerte de sus familiares (sus padres, sus abuelos, su hermana) en campos de exterminio en Alemania, tuvo que experimentar la llegada a ciudades desconocidas como Londres y São Paulo para salvar su vida. Radicando su lugar de residencia en São Paulo, donde se estableció con su futura esposa Edith Barth. En São Paulo,

Flusser alternó sus estudios de Filosofía iniciados en Praga con su trabajo en el sector industrial, donde llegó a desempeñarse como gerente en una fábrica de transformadores electrónicos.

Desde 1967 Flusser dictó conferencias en universidades norteamericanas y europeas. En 1972 se traslada a Merano, Italia. En Europa publica diversos artículos en periódicos y revistas, abordando temáticas como la transición entre la sociedad industrial a la sociedad postindustrial, los cambios sociales provenientes del desarrollo de la tecnología y el sentido de la realidad y la cultura.

El 27 de noviembre de 1991 el autor fallece a los 71 años en un accidente automovilístico, luego de dictar una conferencia sobre el tema “cambio de paradigma”, cuando por fin pudo regresar a su ciudad natal después de 50 años de tener que huir, por causa de la guerra.

Todas las experiencias y los continuos cambios y retos que enfrentó, como el profundo dolor por la pérdida de sus seres queridos, su trabajo en el sector industrial, el desarrollo de la tecnología y los avances en el campo de la cibernetica, sin duda marcaron fuertemente su posición ante el mundo y lo llevaron a plantear varias de las reflexiones que examinaremos a continuación:

El texto que comentamos permite apreciar los profundos cuestionamientos del autor sobre la sociedad actual y su proyección al futuro, por medio de las conexiones que él establece entre los campos del diseño, el arte y la industria. Flusser implementa así una visión holística en sus reflexiones para poder comprender el mundo actual con los avances industriales y tecnológicos.

En cuanto a su estructura, el libro presenta un total de 23 capítulos que, en forma crítica, exponen los argumentos del autor sobre el acto de diseñar, vinculándolo con los campos del arte y la industria. Desde el arte se hace referencia a la poética que

está detrás de la mirada del diseñador y desde la industria se analiza el cambio que vivió la sociedad en el desarrollo de las herramientas, las máquinas y los aparatos.

A lo largo del texto, el autor propicia serios cuestionamientos sobre los modos de pensar y actuar de toda la humanidad y, aunque es claro que genera profundas reflexiones sobre el papel ético del diseñador en capítulos como La guerra y el estado de las cosas; capítulo 3, La mirada del diseñador; capítulo 5 y ¿Ética en el diseño industrial?, capítulo 11, promueve también reflexiones en el lector sobre el papel ético de cada uno de los miembros de la sociedad.

De forma particular, dentro de los interrogantes suscitados por Flusser, es importante comentar la siguiente reflexión, con relación a las personas que resultan involucradas en el diseño de un arma: Por supuesto, el diseñador quien la crea, quien conoce que la finalidad última es hacer daño, matar. Pero también participa la persona que la ensambla, el operario, el industrial, así como el vendedor y el comprador. En definitiva, es una cadena donde todos resultan comprometidos, conocen las consecuencias y son igualmente responsables por la vida de otro ser. Y es a este tipo de reflexiones a las que permite llegar el texto, en este caso el autor plantea de forma directa el problema ético que está detrás de la creación, de la comercialización y compra de un arma. Se comprende entonces, cómo la lectura no solo está dirigida a diseñadores, sino también a académicos, industriales, ingenieros, artistas y a todo aquel que se interesa por comprender y reflexionar el mundo actual y el futuro que se avecina.

Respecto al lenguaje utilizado por el autor, se observa como Flusser hace uso de la ironía con la finalidad de remover fibras e incitar a reflexiones.

Recurre, además, a frases sugestivas para inquietar, provocar y estimular al lector. Él mismo afirma que no hay nada más sutil que interpretar las expresiones que tienen un único sentido. Al respecto, es preciso mencionar cómo a lo largo de los capítulos emplea expresiones poderosamente inquietantes, como las que se refieren a continuación: "Le hemos descubierto el truco al eterno (loado sea su nombre), le hemos robado sus recetas de cocina y ahora cocinamos incluso mejor que él"¹. Frase, utilizada por Flusser en el capítulo 5 titulado La mirada del diseñador. El autor emplea la anterior afirmación al mencionar el desarrollo de espacios virtuales, pero esta frase, a su vez, se convierte en el desencadenante de varios interrogantes. Como los que se enuncian a continuación:

¿Será que el ser humano tendrá siempre la capacidad de diferenciar la realidad de la ficción? Cuando se está inmerso en espacios virtuales ¿qué se puede considerar real? ¿Seremos capaces de controlar la virtualidad que estamos creando? Y si después ya no estamos conformes con lo que se considera real y queremos estar más tiempo en el mundo ficticio: ¿Empezarán a cambiar nuestros valores, nuestras prioridades?

Otra de las afirmaciones poderosamente inquietantes, empleada por el autor, que se encuentra en el capítulo 1, titulado Acerca de la palabra diseño, es la que se refiere a continuación: "El diseñador es un conspirador malicioso que se dedica a tender trampas"².

Al leer esto, el lector puede llegar a preguntarse: ¿Por qué el diseñador es un conspirador? ¿Qué está conspirando? ¿Por qué es malicioso? ¿Qué clase de trampas le tiende a la sociedad? ¿Qué es lo que tra-

ma el diseñador? ¡Auxilio! ¿Qué se propone? Interrogantes desencadenados como consecuencia de la frase sugerente de Flusser, y es que en el texto se puede observar a un filósofo invitando a filosofar, a debatir, a cuestionar, a plantear una postura, a no estar de acuerdo con su punto de vista. Incluso, a enojarse con él mismo por sus palabras. Pero todo esto hace parte de un juego que busca generar controversia, incitar al debate, plantear una conversación con el lector. Invitándolo, además, a ver más allá de lo físico, de lo que es evidente con los sentidos naturales. A esta aproximación del arte y la técnica el autor la llama "ficción filosófica". Para entender el significado de la "ficción filosófica" se implementará el siguiente ejemplo en relación con el acto de fotografiar:

Para capturar una imagen el fotógrafo no se limita a obturar un botón, a ejercer una acción o aplicar su conocimiento técnico. Por el contrario, es libre de decidir, de moverse, de encontrar una expresión, de dejar fluir sus sentimientos, materializándolos en el instante en el cual decide tomar la foto. Justamente, la idea principal del texto es que el diseño, el acto de designar, de proyectar, de intuir, está llamado a establecer un puente entre el arte y la técnica, de esta forma quien se haga llamar diseñador podrá ser reconocido por su gran sentido humanista, por ser un individuo responsable de sus actos, ético, interesado por la sociedad, quien actúa motivado por la razón y el corazón.

Dentro de los comentarios críticos sobre el texto, es importante mencionar que, así como existen opiniones compartidas con el autor respecto a la responsabilidad moral de la sociedad frente al diseño de objetos creados para destruir y la preocupación por la dependencia tecnológica, no se llega a un total acuerdo con sus puntos de vista. Esta divergencia se genera cuando el autor plantea la posibilidad de diseñar menos bien de lo que se

¹ Flusser, p. 46.

² Flusser, p. 24.

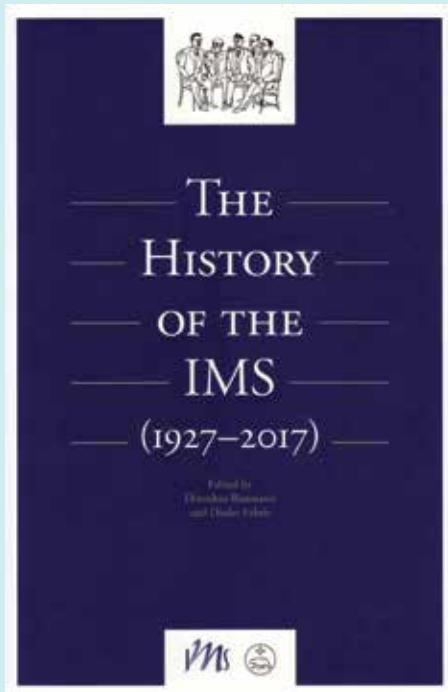
puede al momento de idear una herramienta de corte, como un cuchillo. Según Flusser los cuchillos podrían elaborarse para que pierdan el filo de forma gradual. Pues, argumenta, que si son muy buenos para lo cual fueron diseñados, en este caso, cortar, una persona se puede lastimar. Pero difiero de Flusser, el problema no radica en hacer bien o mal un objeto, el diseñador siempre debe hacer bien lo que proyecta, debe estar en total capacidad de diseñar un cuchillo que no le cause daño al usuario, ahí radica su propuesta de diseño. Frente al texto cabe mencionar que no presenta ilustraciones. Sin embargo, estas no hacen falta, las palabras de Flusser y la imaginación del lector pueden darles vida a las situaciones planteadas en el texto. En relación con los títulos, se puede afirmar que al autor le gusta divertirse, jugar con los significados y usos de los términos. En algunos de los títulos se emplean palabras cortas, como Ollas, (capítulo 19); La cama (capítulo 23) o Alfombras y tapices (capítulo 18). Existen otros donde no da pistas sobre su contenido, como la no cosa I (capítulo 16) y la no cosa II (capítulo 17). Hay otros, como el capítulo 9, titulado El diseño, un obstáculo para eliminar obstáculos (capítulo 9) o La palanca contraataca (capítulo 7), donde hace uso de palabras sugestivas que incitan inmediatamente a la reflexión. Pero también se pueden encontrar otros títulos más poéticos como: La mirada del diseñador (capítulo 5). Finalmente, vale la pena resaltar cómo también se hace uso de títulos que plantean preguntas abiertas como ¿Ética en el diseño industrial? (capítulo 11) y ¿por qué tabletean las máquinas de escribir? (capítulo 10).

En relación con las notas al pie se pueden encontrar en la sección final de varios de los capítulos, las cuales fueron utilizadas por el traductor del texto (Pablo Marinas) para dar a conocer el

significado en alemán de varios de los términos que utiliza Flusser.

Cada uno de los 23 capítulos fue escrito a manera de ensayo, donde el autor hace presente su postura crítica, manifestando su opinión frente al diseño, la industria y la sociedad. Aunque no hace uso de la primera persona, sí se involucra en las afirmaciones que plantea.

Antes de finalizar, se hace extensiva la invitación a todos aquellos lectores inquietos, ávidos de interrogantes, a sumergirse en el mundo de este texto con una actitud abierta a sorprenderse y controvertir, a no desanimarse ante la ironía, estén preparados para iniciar el debate, dense la oportunidad de controvertir.



Dorothea Baumann y Dinko Fabris (eds.), *The History of the IMS (1927–2017)*, Kassel: Bärenreiter/International Musicological Society, 2017, 167 pp.

La historia de IMS y nosotros

EGBERTO BERMÚDEZ

Profesor Titular

Universidad Nacional de Colombia,

Bogotá

Bienvenido el recuento histórico sobre la International Musicological Society (IMS de ahora en adelante) que reúnen Dorothea Baumann y Dinko Fabris en este volumen, publicado para la celebración de los noventa años de fundación de la Sociedad y dado a conocer en el vigésimo congreso quinquenal de la misma realizado en Tokio en marzo de 2017.

El volumen resulta especialmente útil para nosotros (Colombia y otros lugares de América Latina) en donde hace poco se inició la consolidación de los estudios musicológicos, que lentamente están proporcionando sus primeros frutos. Nuestra incorporación al mundo musicológico internacional representado por la IMS es tardía y problemática. Ante la debilidad (o en algunos casos la ausencia) de

una tradición local, entrar a formar parte de las corrientes musicológicas globales plantea hoy serios problemas, en especial al enfrentar los rápidos cambios en el perfil de la profesión así como en sus herramientas, técnicas y enfoques. En los párrafos siguientes comentaré sobre la totalidad y las diferentes secciones del libro y además, sobre la relación, cercana o distante, con la historia de IMS, sus proyectos y el momento actual de la musicología en Colombia. La idea de publicar este recuento histórico fue parte de un proyecto más amplio que creó una oficina para IMS y reunió su documentación histórica en el archivo abierto a público en el edificio de la Schola Cantorum Basiliensis una institución ligada a IMS desde su nacimiento¹. Como destaca Fabris, el aspecto ‘colaborativo’ caracteriza la primera etapa de ambas instituciones que tuvieron como miembros fundadores a musicólogos, intérpretes, compositores, críticos y comentaristas musicales. El caso de Paul Sacher (1906-99), el fundador de la Schola, es un buen ejemplo de este periodo. Especialista en la interpretación de la música pre-clásica, mecenas de la vanguardia musical de su tiempo y creador de la Fundación que lleva su nombre, fue el segundo tesorero de IMS entre 1936 y 1948. Otro ejemplo paradigmático es el de Edward J. Dent (1876-1957) presidente de la Asociación Internacional de Música Contemporánea (IACM/IGNM) entre 1922 y 1938 y fundador, vicepresidente y segundo presidente de IMS desde 1931 hasta 1949. Dent siempre hizo énfasis en el ‘internacionalismo’ de la Sociedad y propuso

una representación igualitaria de sus países miembros. Aunque fue derrotado en dicha propuesta siguió insistiendo en el internacionalismo reforzado por la ‘neutralidad’ que la sede en Basilea asignada a la nueva sociedad por su papel pionero en la organización del primer Congreso Internacional de Musicología en 1924 celebrado allí. Dent desempeñó un papel fundamental al defender –a lo largo de la ascendencia del Nazismo y la Segunda Guerra Mundial- el carácter internacionalista de la Sociedad². En sus primeros años –a los que está dedicada la primera sección del libro (pp. 11-32)- la composición de la nueva sociedad era mayoritariamente europea y en 1928 incluía solo dos miembros en América Latina, uno en Colombia y otro en Brasil, nueve en los Estados Unidos, uno en Canadá, uno en Palestina y dos en África: un francés residente en Argel, y otro, ingeniero en el Canal del Suez³. Al año siguiente el compositor y musicólogo franco-belga André Sas (1900-67) anuncia el traslado de su residencia de Bruselas a Lima, Perú⁴.

Entre 1930 y 1935 Emierto de Lima (1890-1972) agente comercial y naviero, compositor de música popular, crítico y comentarista musical nacido en Curazao y radicado en Barranquilla (Colombia) como miembro de IMS envía a *Acta Musicologica* (y a su antecesor el *Mitteilungen/Bulletin*

¹ Dinko Fabris, ‘Preface’, *The History of the IMS* (1927-2017), p. 2. A menos de que se especifique otra cosa, los artículos citados en este escrito son todos pertenecientes al volumen que se reseña.

² Martin Kirnbauer, ‘A Prelude to the IMS’, pp. 11-19 y Annegret Fauser, ‘Some challenges for Musicological Internationalism in the 1930s’, pp. 20-24 y ‘Edward J. Dent (1932-49)’, pp. 45-49.

³ *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft/Bulletin de la Société internationale de Musicologie*, I, 1 (Oct. 1928), p. 14.

⁴ *Mitteilungen*, 1, 1 (Oct. 1928), p. 10 y 1, 4 (Jul. 1929), p. 53.

de la Sociedad) varias contribuciones sobre música popular y tradicional colombiana que se convierten- después del solitario artículo de 1916 de Santos Cifuentes (1870-1932) publicado en Argentina- en el primer tratamiento académico a nivel internacional de la música colombiana y su inauguración dentro de la literatura musicológica⁵. Siguiendo el mismo esquema, Sas, otro de los miembros de la Sociedad residentes en América Latina también contribuye en 1934 con un artículo sobre la música de las sociedades andinas prehispánicas⁶. En 1932 la lista de nueva literatura musicológica publicada en *Acta* incluía noticias sobre la *Revista Brasileira de Música* y los escritos de Francisco Curt Lange (1903-97) y Arthur Ramos (1903-49) en Brasil, Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) y Gonzalo Roig (1890-1970) en Cuba, Carlos Chávez (1899-1978) en México, Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) en Colombia, Lotta M. Spell (1885-1972) y sus trabajos sobre la música mexicana en Texas, Helen H. Roberts (1888-1985) y los suyos sobre

la música indígena norteamericana y Domingo Prat (1886-1944) y su obra sobre la guitarra, guitarristas y guitarreros de España y América⁷. Esta lista compilada por Herbert Rosenberg (1904-84), que incluye trabajos sobre música académica y música popular, así como sobre la música indígena y de otras poblaciones no europeas, contemporáneas e históricas, no puede ser mas elocuente en cuanto a la amplitud de la visión de la sociedad.

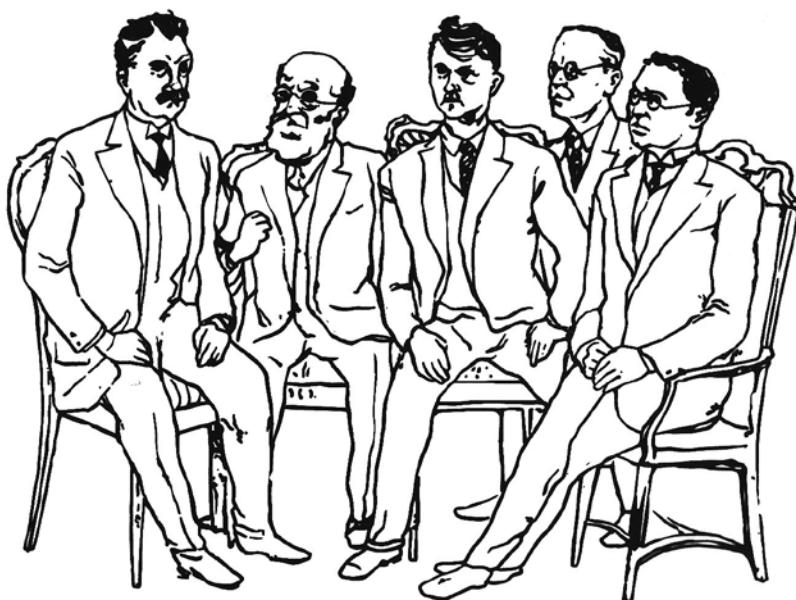
La segunda parte es la mas extensa del libro (pp. 35-128) y está dedicada a los diferentes momentos históricos de la IMS vistos a través de las semblanzas de sus presidentes y los retos, logros, conflictos y cambios ocurridos durante sus respectivos periodos. Trece autores, en escritos cortos, tratan de los presidentes hasta 1997 y los apartes sobre los períodos de László Somfai (1997-2002), David Fallows (2002-7), Tilman Seebass (2007-12), Dinko Fabris (2012-17), así como la propuesta de trabajo del nuevo presidente Daniel K. Chua (2017-22)- son elaborados por los mismos protagonistas. Estos son escritos personales, que tratan de evitar al lenguaje del informe de gestión y narran los éxitos y las frustraciones del cargo, a la vez que aluden a los problemas -algunos superados y otros persistentes- típicos de asociaciones como ésta.

Cada uno de los períodos y presidentes está también asociado a uno de los veinte congresos de la Sociedad. Estos se caracterizaron por los debates inherentes a la coyuntura en que ocurrieron y a las tensiones políticas y tendencias académicas que dejaron huella en la práctica de la profesión. Solo tres se han realizado fuera de Europa, en los Estados Unidos los de Nueva York

⁵ Emrito de Lima, 'La musique Colombienne', *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft/Bulletin de la Société internationale de Musicologie*, 2, 3 (Jul. 1930), pp. 92-6; 'La chanson populaire en Colombie', *Acta Musicologica*, 4, 3 (Jul-Sept. 1932), pp. 128-9 y 'Divers manifestations folkloriques sur la côte des Antilles de Colombie', *Acta Musicologica*, 7, 4 (Oct-Dec. 1935), pp. 167-69. El artículo 'La música colombiana', de Cifuentes, publicado en Buenos Aires en el *Correo Musical Sud-American* (1916) tuvo un impacto reducido que se limitó al escenario hispanoparlante con buena difusión en América Latina y probablemente en España. Sobre Cifuentes ver E. Bermúdez, 'Estudio introductorio: Santos Cifuentes (1870-1932): vida y obra', Santos Cifuentes, *Sinfonía "Albores Musicales" (trozo sinfónico)* 1893, Ed. E. Bermúdez, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. vii-xiii.

⁶ André Sas, 'Aperçu sur la musique inca', *Acta Musicologica*, 6, 1 (Jan.-Mar. 1934), pp. 1-8.

⁷ Herbert Rosenberg, 'Index novorum librorum', *Acta Musicologica*, 9, 3-4 (Jun-Dec. 1937), pp. 151-94.



Protagonistas de los primeros años de la Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (1928). De izquierda a derecha: Peter Wagner (1865-1931) Fribourg (Suiza), Guido Adler (1855-1941) Viena, Johannes Wolf (1869-1947) Berlin, Knud Jeppesen (1892-1974) Copenhague e Higinio Anglés (1888-1969) Barcelona. Original en *Stadt-Blatt der Frankfurter Zeitung*, 5 September 1928, reproducido en la cubierta y p. 1 de la obra reseñada; dibujo sobre el original de Jan Buckard, Bonn (Alemania)⁸.

(1961) y Berkeley (1977) y el de Tokio en 2017. Tres de ellos tuvieron lugar en Inglaterra, Cambridge (1933), Oxford (1955) y Londres (1997), dos se celebraron en Suiza, Basilea (1949) y Zurich (2007) y dos en Bélgica, Lieja (1930) y Lovaina (2002), Italia, Boloña (1987) y Roma (2017) y España, Barcelona (1936) y Madrid (1992). Alemania, Austria, Francia, Dinamarca, Holanda y la antigua Yugoslavia también fueron sedes respectivamente con los congresos de Colonia (1958), Salzburgo (1964), Estrasburgo (1982), Copenhague (1972), Utrecht (1952) y Ljubljana (1967). Algunos fueron

coyunturales como éste último, realizado en Yugoslavia dada su independencia del bloque soviético y con el objeto de abrir la Sociedad a los musicólogos de Europa oriental.

Después de la Segunda Guerra Mundial el primer congreso tuvo lugar en Suiza también con el objeto de enfatizar el mensaje de internacionalismo y neutralidad de la Sociedad. En el de Colonia, se buscaba reincorporar estratégicamente la masa crítica musical alemana, fundamental en la fundación de la Sociedad. El congreso de Nueva York reconocía el enorme crecimiento de la musicología en los Estados Unidos y en 1977, en aquel realizado en Berkeley para la celebración del medio siglo de IMS y organizado conjuntamente por la American Musicological Society (AMS) y la Society for Ethnomusicology (SEM), se planteó

⁸ Ver también Dorothea Baumann, 'Reconstructing the History of the IMS. The Story behind the Book's Cover Page', *IMS Communiqué/Newsletter. New series*, 4, 1 (2017), pp. 9-12.

la temática más amplia contemplada hasta el momento en todos ellos: ‘Perspectivas interdisciplinarias para el estudio de las tradiciones musicales en Oriente y Occidente’. Allí surgieron y se discutieron temas tan diversos como el análisis musical con el uso de computadores, la etnografía en la interpretación musical, la industria musical que rodeaba la opera desde el siglo XVII, la arqueología musical. También en dicho evento, la música asiática, oceánica y la africana y sus conexiones norteamericanas, latinoamericanas y caribeñas se instalaron en los ámbitos internacionales de la musicología y de la etnomusicología⁹. En esta sección del libro, hubiera sido deseable contar con más información sobre las temáticas, problemas y discusiones conceptuales y metodologías de cada uno de los congresos ya que –como en forma esquemática se ha mostrado- sus contenidos reflejaron el estado de la discusión profesional en ese momento y muchas de aquellas discusiones e ideas abrieron nuevas opciones a la musicología.

La tercera parte del libro (pp. 128-59) muestra el funcionamiento de la Sociedad desde adentro¹⁰. Dorothea Baumann, su Secretaria General desde 1994, hace énfasis en la continuidad de la administración –con solo cinco Secretarios Generales y seis tesoreros hasta ahora- la cual ha proporcionado gran estabilidad a la Sociedad. El hecho de que los tesoreros, exceptuando a

Sacher hayan sido empleados bancarios leales a la tradición bancaria suiza ha asegurado un manejo profesional de sus recursos¹¹. Otro aspecto importante aquí es la presentación de la relación histórica entre IMS y la International Association of Music Libraries (IAML) así como la descripción de sus proyectos conjuntos: RISM (Repertoire International des Sources Musicales, 1949), RILM (Repertoire International de Literature Musicale, 1967), RIdIM (Repertoire International d'Iconographie Musicale, 1971) y RIPM (Repertoire International de la Presse Musicale, 1980). Todos ellos tienen hoy presencia en la Internet tanto en forma gratuita (el caso de RISM y RIdIM que además funcionan como asociaciones), como a través de suscripciones propias (RILM, RIPM) o con proveedores de contenidos académicos (EBSCO)¹².

La segunda sección de la última parte del libro (pp. 138-43), a cargo de T. Seebass y los editores del volumen, está dedicada a otro aspecto muy importante de la Sociedad, sus Asociaciones Regionales y Grupos de Estudio¹³. Existen cuatro asociaciones regionales en IMS, todas ellas de fundación relativamente reciente. La primera, fundada en 2006 en Durrës (Albania) está dedicada al ‘Estudio de la música de los Balcanes’ (Study of Music of the Balkans) y cumple el importante papel de unir esfuerzos de musicólogos de varios países que trabajaban hasta ese momento en forma aislada en Albania, Bosnia,

⁹ Daniel Leech-Wilkinson, ‘Congress Reports’, *Music & Letters*, 63, 3/4 (Jul. - Oct., 1982), pp. 338-34 y James Porter, ‘Review: International Musicological Society. Report of the 12th Congress: Berkeley 1977 by D. Heartz and B. Wade’, *Ethnomusicology*, 29, 3 (Autumn, 1985), pp. 524-527.

¹⁰ Para obtener información sobre la estructura y funcionamiento de IMS consultar la página: <https://ims-international.ch/>

¹¹ D. Baumann, ‘The IMS seen from the inside’, p. 130.

¹² El proyecto RILM con base en el Graduate Center de la City University of New York, incluye también al ICTM, International Council for Traditional Music que funciona como organización consultiva de la UNESCO.

¹³ Tilman Seebass, Dorothea Baumann, Dinko Fabris, ‘Regional Associations and Study Groups’, pp. 138-43.

Bulgaria, Chipre, Croacia, Eslovenia, Grecia, Rumania y Serbia. Cuenta además como resultado tangible la creación del Sociedad Griega de Musicología (Greek Society for Musicology) que tiene bajo su responsabilidad la organización del XXI Congreso en Atenas en 2022. Propuesta en forma preliminar en 2005 en San Petersburgo, la primera reunión de la Asociación regional para los Países Eslavos del Este (Eastern Slavic Countries) se realizó en Kiev (Ucrania) en 2008. Además de agrupar los musicólogos de Rusia, Ucrania y Bielorrusia, se ha convertido en el puente de comunicación con sus colegas de otros países europeos. La asociación que agrupa los musicólogos de los países del Sudeste Asiático (South East Asia) fue fundada en Seúl (Corea) en 2011 y reúne a los musicólogos de Corea del Sur, Japón, Hong Kong y Taiwán también con el ánimo de establecer nexos con sus colegas de China y los otros países de la región. Por último, en 2012 en el Congreso de Roma a instancias de Malena Kuss (Vicepresidente de la Sociedad, 2007-17) los participantes de América Latina y algunos de España establecen la Asociación Regional para América Latina y el Caribe (ARLAC). Por su parte, los catorce Grupos de Estudio (Study Groups) son una magnífica muestra de la diversidad de la Sociedad. Estos reúnen a musicólogos interesados en la relación con disciplinas afines (iconografía, estudios culturales), compositores (Cavalli, Stravinsky, Shostakovich), repertorios (música litúrgica), áreas geográficas y culturales (el Mediterráneo, el Nuevo Mundo extra-europeo, las relaciones musicales entre áreas geográficas y las migraciones) y por último, las técnicas y modalidades de transmisión de conocimiento musical (tablaturas, medios masivos, la informática y lo digital y la transmisión del conocimiento musical en la educación).

Los más antiguos son el dedicado al repertorio litúrgico ('Cantus planus', fundado por Helmuth Hucke en 1982), 'Digital Musicology', fundado por David Halperin en 1987 y aquel establecido por Annibale Cetrangolo en 1991 sobre las relaciones entre Italia y el Latinoamérica en relación con el teatro musical ('Italo-Ibero-American relationships: The Musical Theatre'). Tanto los Grupos de Estudio como las Asociaciones Regionales mantienen una nutrida actividad que es reportada con regularidad en el *Newsletter* de la Sociedad.

La continuidad en el funcionamiento de IMS se manifiesta también en forma patente en la regularidad y estabilidad de su publicación, cuyo primer número apareció un año después de la fundación de la Sociedad como *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft/Bulletin de la Société internationale de Musicologie*, y adoptó el nombre de *Acta Musicologica* en 1931. Doce han sido los editores de *Acta* a lo largo de estos noventa años con la adopción de la modalidad de dos editores sólo desde 2007¹⁴. También desde ese año los contenidos de *Acta* y su antecesora están disponibles en forma electrónica como parte de JSTOR. Esta última sección del libro termina con las listas de los 'protagonistas de IMS' (pp. 151-59), presidentes, vicepresidentes, miembros del Directorio, secretarios, tesoreros, miembros honorarios y quienes han obtenido de las distinciones de la Sociedad. Aquí se incluye también la lista de las actas o reportes de los diecisésis congresos para los que se publicaron.

¹⁴ Federico Celestini y Philip V. Bohlman, 'Acta Musicologica: A brief history', pp. 144-48.

Regresemos ahora a la relación de nuestra incipiente musicología con la comunidad musicológica internacional, en especial en lo que tiene que ver con la forma en que la tradición musicológica acumulada por IMS –presentada históricamente en este libro- puede ser de utilidad para nosotros, y sobre todo, sobre cómo podemos asimilarla y participar de ella.

Uno de los problemas que afronta el desarrollo de la musicología en nuestro medio –y uno muy importante- es el acceso a la tradición musicológica, es decir a los resultados de su quehacer profesional materializados a través de los años en libros, artículos, reseñas, partituras, catálogos, grabaciones, reportes de congresos, tesis, Festschriften, etc., todavía albergados en bibliotecas pero cada vez frecuentes en depósitos digitales públicos y privados. Esto es imposible en nuestras bibliotecas musicales, pues con muy contadas excepciones, son todavía hoy, bibliotecas de conservatorio, con métodos y partituras, en donde solo a través de donaciones o del interés personal de algunos individuos, cuentan con algunas obras musicológicas y ejemplares en canje –nunca reciproco- de revistas especializadas. Esta situación ha cambiado lentamente desde comienzos de la década de 1990 cuando algunas universidades colombianas optan por el modelo de la ‘music school’ norteamericana y amplían sus horizontes a la teoría musical y el análisis invirtiendo en dotación bibliográfica adecuada a esos nuevas orientaciones y necesidades.

Sin embargo, para todos estaba claro que era imposible construir bibliotecas de música y musicología desde cero y en la década siguiente algunas universidades invirtieron en materiales bibliográficos que consideraron básicos, en el caso de la Universidad Nacional, pensando en

los cursos de historia de la música, el *Grove Dictionary of Music* y sus obras derivadas sobre instrumentos musicales, jazz y opera; la serie *Man & Music/Music & Society* de Prentice Hall, las partituras y grabaciones de *Norton Anthology of Western Music* y *Norton Recorded Anthology of Western Music*, acompañadas del ya clásico libro de Donald J. Grout (1902-87) y Claude Palisca (1921-2001), continuado por J. Peter Burkholder (n. 1954). Con suscripciones a revistas como *Latin American Music Review*, *Early Music*, etc. se buscó complementar aquellos recursos. De esta forma en varias universidades se potenció el trabajo de profesores formados en el exterior que contribuyeron a modernizar el currículo de teoría e historia de la música en un contexto educativo todavía dominado por la formación de instrumentistas. En este contexto, pocos alumnos se interesaban en la historia de la música, sobre todo la local y en consecuencia se instauraron seminarios que comenzaron a preparar el terreno del posgrado.

El nuevo siglo trae – en Colombia y otros países de la región- la legitimación del quehacer musical y musicológico con la creación de algunos posgrados y la consiguiente ampliación de los recursos bibliográficos en especial con la suscripción a bases de datos especializadas en las humanidades. Sin embargo, poco tiempo después fue evidente que las universidades, especialmente las públicas, no cuentan con posibilidades de expansión de su planta professoral para poder brindar una opción de carrera académica a los nuevos graduados. Por otra parte, en un universo académico enfocado hacia las ciencias y con poco destreza en el manejo de lenguas extranjeras, se constata que las bases de datos orientadas a las humanidades y la musicología (JSTOR, Project Muse, Grove Music

Online) son muy costosas y cuentan con muy pocos lectores lo que lleva a dudar en el momento de renovarlas y cuando lo hacen, optan por las opciones más baratas (con muy pocos títulos) ofrecidas por los proveedores.

Por otra parte, el mercado laboral presenta pocas opciones a los nuevos graduados: ser profesores de historia de la música o apreciación musical en academias musicales o universidades con departamentos aun en desarrollo, así como acceder a algunos cargos, en parte administrativos, en las contadas instituciones musicales existentes en la ciudad y el país. Las orquestas y otras instituciones con fines educativos y/o de programación musical, así como los medios de comunicación, emisoras, archivos y bibliotecas con materiales de música optan generalmente por mantener el estatus quo y hasta ahora no han manifestado mayor interés por las posibles ventajas que la capacitación musicológica pueda proporcionar a sus funcionarios. La debilidad de nuestra tradición hace que se tenga poca información sobre los cambios reales que la revolución digital ha operado en las disciplinas humanísticas y en particular en la musicología. Desde comienzos de la década de 1970 Vincent H. Duckles (1913-85) y Barry S. Brook (1918-97) vieron con claridad las ventajas y problemas que traería la revolución informática (o digital) a las humanidades y la musicología. A finales de 1970 en *Acta Brook* reconoce la explosión de la literatura musicológica y propone abordarla mediante la ‘cooperación internacional y la tecnología’. Además en 1974 en una conferencia sobre educación musical en Australia, esboza su idea de un ‘Sistema mundial de documentación musical’ (World Music Documentation System) que llama una ‘fantasía’ aunque ya en ese momento la comunidad académica internacional

conocía los sistemas de información computarizados, los escaners, y algunas universidades disfrutaban ya del correo electrónico y versiones experimentales (ARPANET) de lo que más tarde sería la Internet¹⁵.

Por su parte, en las legendarias conferencias tituladas ‘Current thought in Musicology’ presentadas entre 1968-71 en la Universidad de Texas, Duckles reflexiona sobre la relación entre el musicólogo y la bibliografía en el contexto de estos grandes cambios, con una literatura musicológica que en 1971 aumentaba diariamente¹⁶. Duckles –tal vez el bibliógrafo musical moderno de mayor reconocimiento y autor del texto clásico sobre este tema- entendía desde entonces que las

¹⁵ Barry S. Brook, ‘Music Literature and Modern Communication: Some revolutionary potentials of the RILM Project’, *Acta Musicologica*, 42, 3-4 (Dec. 1970), pp. 205-17 y ‘World Documentation System: A Phantasy’, *Challenges in Music Education: Proceedings of the XI International Conference of the Internationals Society for Music Education*, Perth Western Australia, 5-12 August 1974, Ed. Frank Callaway, Perth: Department of Music/University of Western Australia, 1976, pp. 302-12. Agradezco a Federica Riva (Parma) el haberme proporcionado copia del segundo de esos trabajos.

¹⁶ Vincent H. Duckles, ‘The Library of the Mind: Observations on the Relationship between Musical Scholarship and Bibliography’, *Current Thought in Musicology*, Ed. John W. Grubbs, Austin: University of Texas Press, 1976, pp. 277-96. La primera versión de su texto de referencia para los estudios musicológicos fue *A Guide to Reference Materials on Music*, Berkeley: University of California Press, 1952, compilado por él, Harriet Nicewonger y Minnie Elmer. Entre 1967 y 1974 publicó tres ediciones de *Music Reference and Research Materials: An Annotated Bibliography* (New York: The Free Press) que despuésm Schirmer, 1997) fuesioditido de la muerte de Duckles la cuarta edición y bien cuales sonibés de su muerte en 1985, ha tenido dos nuevas ediciones, la cuarta (New York: Schirmer, 1988) a cargo de Michael A. Heller y la quinta y última (New York: Schirmer, 1997) de Ida Reed.

bases de datos computarizadas harían mas fácil el acceso a la información pero le preocupaba algo mucho más básico y esencial: la formación del criterio para asimilar ese océano de información. Concibe entonces la ‘bibliografía’ como ‘una biblioteca mental’ (*Library of the Mind*) cuyos documentos ‘no tienen otra conexión entre si que la mente de quien la compiló seleccionando algunos y descartando otros’. Además, insiste en que el contenido de esta ‘bibliografía’ debe transmitir ‘algo más que información’, haciendo énfasis en que este bagaje se construye ‘haciéndolo’, es decir en la práctica y a través del ‘tedioso pero excitante’ proceso de ir de una nota de pie de página a la siguiente. Duckles también indica que su ‘biblioteca mental’ estaba sujeta a presiones e influencias sociales y puede cambiar en contenido y calidad. Su exposición finaliza con otro concepto novedoso, la transmisión del conocimiento musicológico como ‘experiencia’¹⁷.

No nos podemos engañar. A pesar de que para hacer musicología hoy dependamos mucho mas del contenido de bibliotecas virtuales que de documentos físicos, seguimos usando fotografías digitales o documentos portátiles (pdf) de libros, artículos, partituras y otros documentos similares tal y como ocurría con las fotocopias entre los años 1970s y el comienzo del siglo XXI o con las copias manuscritas en los comienzos de la musicología en el siglo XVIII. Cuando tenemos la suerte de tener a mano bibliotecas públicas y/o universitarias de calidad, nuestras búsquedas las hacemos allí y complementamos este trabajo con la información virtual. Al aprender a hacerlo, en la práctica, la misma organización de la biblioteca y los bibliotecarios nos guían. Pero cuando

nuestras bibliotecas son inadecuadas, debemos confiar mas en los contenidos albergados y disponibles a través de la Internet y allí –solos frente a la pantalla- es crucial el criterio con que enfrentamos la información. Hoy, tal como ocurre en las compras virtuales, los robots de los motores de búsqueda académica también nos envían información sobre cosas ‘similares’ a las que buscamos, pero no podemos asumir que así se construya la ‘bibliografía’ de que hemos venido hablando. Las conexiones las debemos hacer nosotros y un forma de hacerlo –como una vez más recomienda Duckles- es a través de ‘la experiencia comunicada de una mente a otra con la lectura de una rica y madura pieza de erudición’ musicológica. Además recomienda hacer una selección de textos musicológicos de este tipo, sin decir cuales, textos a los que se puede regresar siempre que se quiera, y que proporcionan algo mas que información. Es más, continua Duckles, ‘la información contenida en ellos puede ser inexacta o caduca, pues además de los datos, que se pueden corregir o actualizar, dichos textos transmitirán una experiencia ligada directamente con la gran tradición de investigación en las humanidades’¹⁸.

Para finalizar volvamos al volumen que comentamos. Además de proporcionarnos una primera visión histórica de IMS, su contenido puede guiarnos en la creación de marcos de referencia para enfrentar la apropiación del conocimiento de la tradición musicológica que allí se expone. Ahora bien, pensando en lectores poco familiarizados con esta historia, las inclusión de fotografías de la larga lista de musicólogos

¹⁷ Duckles, ‘The Library of the Mind’, pp. 280-81 y 292.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 294-95. Traduzco aquí ‘scholarship’ como erudición, su acepción castellana más usada.

estudiados y mencionados en él, al igual que un índice general hubieran sin duda aumentado el gran valor de este primer intento de historia de IMS, la asociación internacional más numerosa, flexible y diversa de practicantes de la profesión musicológica existente en la actualidad.

Normas de presentación de originales

ILUSTRACIONES

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.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor debe obtener el permiso de reproducción de cualquier fotografía o ilustración, ya sea de materiales publicados en forma de libros, artículos impresos o digitales o de cualquier otro tipo de publicación en la Internet.

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 (se recomienda en Word).

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 punto 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. Se recomienda no utilizar sistemas automáticos de notas de pie de página.

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.

