

ENSAYOS HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



NÚMERO

36

VOL. XXIII

2019

40
años

IE Instituto de
Investigaciones
Estéticas
Historia y sentido de
las artes y la cultura

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

Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ

Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA

Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA

Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

JAVIER MARÍN

Universidad de Jaén, Jaén, España

CARLOS TRILNICK

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina

RAÚL ROMERO

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima,
Perú

NILS GROSCH

Universidad de Salzburgo, Salzburgo, Austria.

BARBARA SCOTT MCKENZIE

Répertoire International de Littérature
Musicale RILM, Nueva York, Estados Unidos.

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

MARÍA VICTORIA GUERRA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

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.iae.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. XXIII, No. 36, enero-junio 2019
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Artículos

- ARTE 7 L'art vidéo: transformation de l'image vivante
Sheyna Teixeira Queiroz
- MÚSICA 19 La preservación de la música como 'diplomacia del patrimonio'
Zdravko Blažeković
- 31 Rafael Rojas González (fl. 1873-1895): la movilidad socio-espacial del músico profesional en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX
Margarita Pearce
- 53 Léon J. Simar (1909-83): un músico belga en Cali (Colombia)
Adriana Carolina Correa Durán
- 75 Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra
Juan Pablo González

Reseña

- 97 Universidad y política. De la Reforma de Córdoba a mayo del 68
Graziano Palamara

ARTÍCULOS

Sheyna Teixeira Queiroz
sheynatq@icloud.com

Ens.hist.teor.arte

Sheyna Teixeira Queiroz, "L'art vidéo: transformation de l'image vivante", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 36 (enero-junio 2019), pp. 7-16.

TÍTULO

El video arte: transformación de la imagen viva

RESUMEN

Este artículo propone un estudio del desarrollo del video arte y su aproximación a la performance aplicando los principios de la video-performance a las propuestas artísticas de Bill Viola. Su objetivo es examinar las etapas históricas del video arte con sus ramificaciones para demostrar como esta estética se transforma en una experiencia multisensorial, que toca el cuerpo creando una estética corpo-sensorial conceptual y física. Como metodología estudia, a través de referencias bibliográficas, el contexto histórico y sociopolítico en que emergieron dichas transformaciones estéticas. Por otro lado, realiza el análisis de las obras de Bill Viola, miradas en conjunto como aparecen en la película *Bill Viola, l'expérience de l'infini*.

PALABRAS CLAVE

video arte, performance, imagen viva, Bill Viola.

TITLE

Video Art: The transformation of Living Image

ABSTRACT

This article presents an analysis of the evolution of video art and its approach to performance by applying the principles of video-performance to the works of Bill Viola. Its goal is to trace the historical references of video art, going through its ramifications to demonstrate how this aesthetic becomes multisensory artistic experience: art as experience that touches the senses of the body, becoming a “corpo-sensorial” aesthetics, conceptual and physical. Methodologically, it studies -through bibliographical references- the historical and socio-political context influencing these aesthetic transformations. Moreover, it analyzes the works of Bill Viola, as presented in the film *Bill Viola, the experience of the infinite*.

KEYWORDS

video art, performance, living image, Bill Viola.

Comediante y bailarina, es egresada en danza de la Universidad Federal de Rio de Janeiro y Master de Danse/Pratiques Performatives de la Universidad de Lille (Francia). Como intérprete ha participado en la obra *Cidade Nua*, dirigida por Mélissa Aguiar y en *Os 120 días de Sodoma* con la Compañía Os Satyros bajo la dirección de Rodolfo García Vásquez. Igualmente, como actriz tomó parte en el cortometraje *O trem sempre parte à meia-noite* dirigido por Ernesto Molinero y Haroldo Borges. Como bailarina ha formado parte durante cuatro años de la Compañía Helenita Sa Earp y participó en el documental *Dançar*, realizado por Luiz Guimarães de Castro. Cofundadora y directora artística de la Compañía Architecture de l’Éphémère.

L'art vidéo: transformation de l'image vivante¹

Sheyna Teixeira Queiroz

Introduction

L'art vidéo est né avec la photographie et résulte du développement du 7^{eme} art, le cinéma. On s'attachera à identifier sa naissance et son histoire, en sachant que son chemin est à côté de la performance et parfois se mélange avec cette dernière.

Sanoki situe le début de l'art vidéo aux années 1960s, avec la performance, la sculpture minimaliste, le pop art, le body art et l'art conceptuel, dont le premier à le pratiquer fut Nam June Paik². Toutes les nouvelles expériences artistiques ont appliqué des stratégies d'exposition dans des espaces alternatifs, tels que : des musées, des galeries, des théâtres, etc... Le développement technique (des machines, des appareils photographiques, des caméras) passe de l'analogique au digital, ce qui donne accès à des équipements moins coûteux pour les artistes et les producteurs de films ou de vidéos. Ces changements ont transformé l'esthétique des œuvres en production à cette époque-là.

Dans l'art vidéo, le mouvement 'Futuriste' a produit le film *Vita Futurista*, avec de nouvelles techniques cinématographiques, des distorsions d'images, l'utilisation de différents matériaux qui peuvent modifier la scène, par exemple : des miroirs, la projection simultanée de deux parties d'un même film, une interprétation sur le modèle du théâtre synthétique, etc...

Parmi les principaux artistes de l'art vidéo sont cités: Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976), Andy Warhol (1928-87), David Hall (1937-2014) et Vito Acconci (1940-2017), entre autres. Sanoki nous donne l'exemple de *Un chien andalou* (1929) film

¹ L'article fait partie du mémoire intitulé « Vidéoperformance, une esthétique techno-médiaque » sous la direction de M. Philippe Guisgand.

² Ricardo Akira Sanoki, *Analise semiotica da video arte: um estudo da obra de Bill Viola Brésil*, Thèse du Master en Sémiotique et Linguistique Générale de l'Université de São Paulo, 2015 et Rosalind Krauss, Jacinto Lageira, et Bénédicte Ramade, «Vidéo Art», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 06 août 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-video/>

de Luis Buñuel (1900-83), qui est traité comme du cinéma expérimental, mais qui a donné une base aux artistes plastiques pour créer des vidéos³. Les expériences des distorsions et des *déformations de l'image à travers un signal de télévision, à dessein de l'esthétique, ont été utilisées par Ernie Kovacs* (1919-62) aux États-Unis et aussi en France par Jean-Christophe Avery (1928-2017).

Les artistes qui se sont intéressés à cette esthétique à partir de 1965 sont Jean-Christophe Avery – avec ses adaptations des textes littéraires à la télévision –, Jean-Luc Godard (n. 1930) – intéressé aux différences et aux recoulements possibles entre l'écriture et l'image – et Chantal Akerman (1950-2015); ils ont fait une véritable recherche plastique autour de la vidéo et de la littérature⁴.

Au début, il était impossible d'éditionner des vidéos. Progressivement, mais avec beaucoup de difficulté, compte tenu des temps de tournage, il est devenu possible de tourner chaque scène et d'effectuer des coupes dans les films. Avec les avancées de la technologie, le développement des applications et l'avènement des ordinateurs, il a été plus facile de produire, de travailler et de corriger les images avec beaucoup d'outils disponibles pour la créativité ; l'arrivée de la couleur en est un exemple.

Bruce Nauman (n. 1941) est cité par Sanoki pour avoir utilisé la vidéo comme base documentaire de ses performances, puis pour l'expérimentation d'angles et de points de vue inhabituels⁵. Il a finalement abouti à ce que ses tournages aient toujours une relation avec leur environnement, outil primordial de ses créations. Cela nous donne une idée du chemin parcouru par les artistes avec la recherche de moyen vidéo dans les arts scéniques et plastiques : « L'art vidéo est donc né d'un intérêt pour le message immatériel de l'électronique à la différence des formes physiques statiques des arts plastiques traditionnels »⁶.

Parmi les ramifications qui se sont développées à partir de l'art vidéo, les vidéosculptures et les vidéostallations résultent du désir de proposer au spectateur une relation physique avec la vidéo en apportant une perception à trois dimensions. L'image, le son, la narrativité, l'histoire et les couleurs ne sont qu'une partie des éléments qui composent une œuvre d'art qui a lieu dans un espace, avec des objets, des visiteurs, des performers, des artistes et/ou une technologie particulière. Les moyens de projection ont également étendu les possibilités, avec le développement de leur qualité, l'accroissement des surfaces, l'amélioration des textures, etc...

À partir des années 1970s, « (...) le débat critique sur l'art vidéo s'est orienté vers la relation entre art et technologie. La question est de savoir si la technologie électronique révolutionnera la pratique de l'art contemporain ou si l'art 'moderniste' ne fera qu'absorber la vidéo comme

³ *Un Chien andalou*, Luis Buñuel en partage avec Salvador Dalí (1904-89), France, 1929.

⁴ Sanoki, *loc. cit.*

⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

support de plus pour la réflexion esthétique »⁷. À ce moment on voit l'art vidéo acquérir des enjeux esthétiques propres et cohérents avec l'image reproductible et mécanique de la photographie et du cinéma.

Vingt ans plus tard, le développement de la technologie a apporté des innovations à l'art vidéo : « d'inventions très diverses – image de synthèse, image virtuelle, palette graphique et CD-ROM, entre autres – allant malheureusement très souvent de pair avec une grande pauvreté formelle »⁸, mais aussi des propositions riches en réception, avec des nouvelles formes de sentir et de vivre l'expérience de l'œuvre d'art.

Sanoki nous rappelle que l'internet est le moyen actuellement le plus utilisé par les artistes ; la multitude de vidéos postées sur les réseaux sociaux et sur les plateformes numériques (en ligne) comme YouTube⁹ et Vimeo¹⁰ prouvent les pouvoirs de transmission, de diffusion, de changement et de recherche esthétique apportés par cette discipline.

Si d'un côté on a la documentation des performances par les artistes plastiques, comme Bruce Nauman, et d'un autre côté –et plus tard— (1997-2008) on voit la domination du genre cinématographique ‘documentaire’ « comme pour répondre à la globalisation, l'artiste, le cinéaste et le ‘regardeur’ ont cherché un regard macroscopique en dehors de l'événement »¹¹. Ce genre a influencé encore plus les rapports entre l'esthétique des évolutions vidéoperformatives relatives aux conflits de valeurs sociales :

Si les photographes ont exploré profondément les questions de la réalité et du réalisme, nombreux sont les vidéastes à avoir instillé une infime dose de distance fictionnelle dans leur démarche documentaire rigoureuse. C'est le cas de la vidéo de 68 minutes réalisée par le belge Johan Grimonprez en 1997, *Dial H.I.S.T.O.R.Y.*¹², montage complexe d'archives télévisées qui constitue une anthologie critique du terrorisme et de la prise d'otage aérienne en particulier¹³.

Le concept du cinéma d'auteur peut être transfiguré par l'art vidéo si nous tenons compte de l'individualisme qui marque leurs thèmes : il s'agit d'un moyen d'exprimer profondément les peurs, les souvenirs, les perceptions subjectives des artistes.

⁷ *Ibid., loc. cit.*

⁸ *Ibid., loc. cit.*

⁹ <https://www.youtube.com> Consulté le 04 avril 2019.

¹⁰ <https://vimeo.com/home> Consulté le 04 avril 2019.

¹¹ Sanoki, *loc. cit.*

¹² Disponible sur : <https://vimeo.com/231411671>. Griffe de l'auteur.

¹³ Sanoki, *loc. cit.*

Depuis son avènement, la vidéo est un langage, impur et hybride, qui est à l'interface avec d'autres langages. L'artiste et chercheuse brésilienne Katia Maciel définit ces hybridations dans la contemporanéité de *Transcinemas*:

La variété des formes que nous appelons *Transcinemas* produit une image-relation, qui, tel que le définit Jean Boissier, est une image qui est basée sur la relation d'un spectateur impliqué dans son processus de réception. Est-ce le spectateur qui devient participant par le lien entre les éléments proposés ? C'est à ce spectateur, devenu participant, que revient la responsabilité de faire les articulations entre les éléments proposés ; et c'est dans cette relation que s'établit un modèle possible de situation vivable, une relation qui est extérieure à ses propres termes ; ce n'est pas ni l'artiste qui définit ce qu'est l'œuvre, ni le sujet concerné, mais c'est la relation entre ces termes qui instaure la forme sensible. C'est ce *cinéma relation* constitué de situations de lumière et de mouvement en surfaces hybrides que nous appelons *Transcinemas*¹⁴.

Gonçalo et Penafria attirent notre attention sur le caractère d'influence sociale de l'art vidéo : « (...) les différentes vocations de la vidéo reflètent précisément la nécessité croissante d'une évasion de l'aliénation sociale et artistique, au moment précis où les progrès technologiques le permettaient. »¹⁵ ; *par exemple: l'anti-télévision, le narcissisme et le formalisme, témoignent d'un « manque d'engagement envers les objectifs commerciaux, les stratégies de marché avec des émissions culturelles, religieuses ou éducatives.* »¹⁶. Ils considèrent que les effets des déformations de la vidéo sont des échos du contexte social présent au moment de sa création et qui perdure jusqu'à aujourd'hui.

Depuis les années 2000, les évolutions se sont développées très rapidement, d'un côté, avec la réapparition du dessin animé et de l'animation, et de l'autre, avec la démocratisation des outils numériques et leurs mobilités; Krauss, Lageira et Ramade donnent deux exemples:

¹⁴ Katia Maciel, "Transcinemas e a estética da interrupção" in Antonio Fatorelli et Fernanda Bruno, "Limiares da imagem", Rio de Janeiro: MAUD 2006. Libre traduction de l'original en portugais : « A variedade de formas a que chamamos de *Transcinemas* produz uma *imagem-relação*, que, como define Jean Louis Boissier, é uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participador que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que é exterior aos seus termos, não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma sensível. É a este *cinema relação* criado de situações de luz e movimento em superfícies híbridas que chamamos de *Transcinema* ».

¹⁵ Libre traduction de l'original en portugais : "as diversas vocações do vídeo refletem precisamente a necessidade crescente de uma fuga à alienação social e artística, no exato momento em que a evolução tecnológica assim o permitiu." .

¹⁶ Libre traduction de l'original en portugais: "(...) des compromisso para com objetivos comerciais, estratégias de mercado com difusões culturais, religiosas ou pedagógicas".

(...) le sud-africain William Kentridge ou l'artiste afro-américaine Kara Walker. Le premier réalise depuis quinze années des films 16mm transférés en vidéo, où les sujets brossés au fusain transversent des récits politiques dans des situations surréalistes, tandis que la seconde use de la technique des silhouettes pour narrer ses contes cruels et immoraux¹⁷.

Le très rapide développement de l'esthétique et des enjeux qu'influencent la vidéoperformance nous ont donné peu de temps pour réfléchir et décrire leurs parcours avec exactitude, au-delà du mélange interdisciplinaire qui ouvre des sous-catégories esthétiques pas toujours très claires.

L'art vidéo: une esthétique multisensorielle

Ce qui nous intéresse c'est aussi d'identifier les propriétés actuelles de la vidéo et de savoir quelles sont les transformations qu'elle a subies pour être utilisée par les créations vidéoperformatives.

Sanoki définit l'art vidéo comme un média hybride qui se rapporte à d'autres disciplines et esthétiques : projections, installations, performance par internet (avec transmission en direct), etc... Krauss, Lageira et Ramade dans leur article 'Vidéo art', de *L'Encyclopédie Universalis*, définissent l'art vidéo « comme une télévision faite par des artistes : il s'agit de productions privées, parfois rudimentaires, qui visent moins à la distraction qu'à des buts esthétiques communs à d'autres formes d'art contemporain »¹⁸; donc, les effets de communication de masse et de commercialisation sont, d'une part différents des finalités esthétiques, et d'une autre part restent plus proches des arts plastiques : « C'est un art d'exposition plutôt que de diffusion »¹⁹.

Mais en quoi cela concerne la vidéoperformance? Où est la frontière entre l'art vidéo et la vidéoperformance? Sanoki ne donne pas de réponse, mais il estime que les avancées technologiques vont générer plus de transformations.

En ce qui concerne les déformations citées dans l'introduction, Gonçalo et Penafria rejoignent le caractère sensoriel de l'abstraction et du surréel à travers le virtuel, l'électronique et le digital; cela peut conduire à être de la vidéoperformance si l'on considère que le caractère sensoriel est une expérience corporelle : des sensations perçues par tout le corps à travers un sens visuel ; la relation du corps avec l'espace et le temps, perceptible par le regard ; la télévision,

¹⁷ Krauss, Lageira et Ramade, *loc.cit.*

¹⁸ Sanoki, *loc. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, *loc. cit*

par exemple, commercialise le temps pour les produits dont les réseaux vendent des annonces publicitaires; l'art vidéo dilate le temps en faveur de l'expérience sensorielle²⁰.

Le corps de l'art vidéo n'a pas disparu et n'est pas immatériel ; il est élément essentiel pour la structure esthétique de l'œuvre et sa présence compose le sens de troisième dimension à travers les points de vue et les transformations de l'image en montage, édition et post-production, principalement lorsqu'elle traite des thèmes comme genre et sexualité; « Les nouvelles pratiques sexuelles, la légitimation des différences – que l'on résume en une formule à consonance psychanalytique ‘les nouvelles formes du désir’ – ont considérablement bouleversé le paysage relationnel des individus, ont contribué à l'engagement des vidéastes »²¹.

L'espace peut être composé également de plusieurs formes, mais il est souvent dynamisé en champs et contre-champs, déconstruction spatiale par la déconstruction de l'image en traitement post-production, par les mouvements de caméra ou encore par le récit de narration : linéaire ou non-linéaire, ou effets de distanciation²².

Plusieurs artistes ont utilisé la vidéo de manière interactive. Par exemple, l'effet de caméra de surveillance où le spectateur est surpris par les limites de sa propre image, conduit à une dimension psychologique du narcissisme ou de contrôle social, en faisant de sa projection un miroir ou un sujet observateur, ce qui change le statut même de l'image : « image de propagande ou fait véritable, image réelle ou imaginaire ? »²³. C'est le cas des violences sexuelles, des questions de genre - homosexuels, transsexuels, entre autres (visibilité et représentativité), etc... - à partir des années 1990s. C'est-ce qui va se passer avec les réseaux sociaux et les plateformes numériques sur internet dans les années 2000s, en revendication des droits et de la liberté d'expression.

D'autres moyens de création sont les citations directes ou des fragments des films connus, des pièces de théâtre, des images d'archives télévisées ou d'archives de famille ; les artistes font des montages originaux et donnent d'autres sens, expriment d'autres idéologies sociales et/ou politiques :

En plaçant un court fragment de vingt secondes d'un film créé à Hollywood dans *Passage à l'acte* (1993), l'autrichien Martin Arnold a décomposé l'image et le son, plan par plan, de telle sorte que la séquence banale qui nous est présentée (un jeune garçon s'installant à la table du repas familial) devient une scène violente, angoissante, car il la répète pendant douze minutes²⁴.

²⁰ Madail Gonçalo et Manuela Penafria, *Novas linguagens audiovisuais tecnologicas. O documentario enquanto gênero da experimentação*, Covilha: Universidade da Beira Interior, 1999. <http://bocco.ubi.pt/pag/madail-penafria-linguagens-enologas.html>

²¹ Penafria, *loc. cit.*

²² Expression créée par Bertolt Brecht (1898-1956) pour désigner l'effet où l'acteur se dissocie de son personnage, afin d'obtenir un regard critique du public par rapport la situation interprétée sur scène. Cet effet est souvent appliqué au théâtre, et ici, adapté à l'art vidéo et au cinéma.

²³ Penafria, *loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

Sur les relations entre culture et art, « Comme le disait l'artiste vidéo Frank Gillette : 'Les relations entre la culture à laquelle on appartient et les paramètres qui permettent de s'exprimer sont nourris par une technologie. C'est l'état de la technologie artistique dans une culture donnée qui donne forme aux idées' »²⁵. *Pork and milk* de l'artiste Valérie Mréjen, présente un traitement des interviews faits à des jeunes israéliens, devenus laïques alors qu'ils ont été élevés dans des familles orthodoxes ; c'est un exemple de critique et de mise en scène des conflits de valeurs sociales, du multiculturalisme et des conséquences de la migration.

Mais c'est avec les festivals que l'art vidéo et la vidéoperformance gagnent le grand public et acquièrent le statut d'œuvre d'art ; par contre, « la reproductibilité de la vidéo fait également hésiter les éventuels propriétaires, ainsi que le risque d'une obsolescence technique extrêmement rapide »²⁶. Mais les artistes vont jouer, adapter et surmonter cette obsolescence – de la reproductibilité technique et du corps (humain, post-humain et des machines) – pour changer les formats de production et les évolutions esthétiques.

La performance dans la vidéo de Bill Viola (n. 1951)

Bill Viola est considéré comme un artiste de la vidéo ; dans plusieurs articles il est dénommé 'vidéoartiste', mais sur son site web²⁷ il ne se qualifie pas de cette manière lui-même. Dans sa dernière référence, il décrit ses œuvres ainsi: video-tapes, installations, videoarchitecture, ambiances sonores, présentations de musique électronique et vidéos pour émission de télévision. Gonçalo et Penafria définissent :

La vidéoinstallation est le nom donné à des constructions audiovisuelles où le principal objectif est de stimuler nos sens et l'engagement du spectateur. Les travaux réalisés par Bill Viola en sont des exemples²⁸.

Il est vrai que Bill Viola a l'habitude d'utiliser la technologie avec une simplicité des contenus ; ainsi, il fait généralement des performances pour la caméra avec des actions très simples.

Une autre caractéristique singulière est d'avoir utilisé la vidéo dans des musées, avec des installations qui ont comme principal objectif la création d'une ambiance permettant au public d'aiguiser sa perception sensorielle, cela en utilisant une combinaison entre l'image et le son.

²⁵ *Ibid., loc. cit.*

²⁶ *Ibid., loc. cit.*

²⁷ <http://www.billviola.com> Consulté le 04 avril 2017.

²⁸ Penafria, *loc. cit.* Libre traduction de l'original en portugais : A “videoinstalation” é o nome dado a construções audiovisuais onde o principal objectivo é o estímulo dos nossos sentidos e o envolvimento do espectador. Os trabalhos realizados por Bill Viola são disso exemplo.

On peut dire qu'il y a un degré d'interaction avec le public, proposé par l'œuvre d'art, même si celle-ci n'est pas directe.

Ses thématiques tournent autour de la naissance, de la mort, de la conscience avec les principes religieux, tels le bouddhisme, le soufisme islamique et la mystique chrétienne.

Nous avons pu visionner le documentaire *Bill Viola, l'expérience de l'infini* qui traitait de l'exposition dans son ensemble du 05 mars au 21 juillet 2014 (Grand Palais, Paris). Il s'agissait d'une rétrospective de son travail, le film étant le résultat de tous ses apports, comprenant des œuvres artistiques, des entretiens avec des historiens, des critiques d'art, des chercheurs, et avec Bill Viola lui-même.

Le site web du Grand Palais²⁹ définit son art par « Sculpter du temps » et il complète ainsi :

Le temps est la matière première du film et de la vidéo. La mécanique peut en être des caméras, de la pellicule et des cassettes, ce que l'on travaille, c'est du temps. On crée des événements qui vont se déplier, sur une sorte de support rigide qui est incarné dans une cassette ou de la pellicule, et cela constitue l'expérience d'un déroulement. En un sens, c'est comme un rouleau, qui est une des formes les plus anciennes de communication visuelle³⁰.

La façon de travailler le temps, de le sculpter, de le transgresser, de le répéter, le ralentir et le transformer tout du long et à l'extrême, déborde toute la logique de la chronologie d'une action, ce qui peut être une caractéristique performative.

On voit bien là que Bill Viola a le corps comme principal moyen pour exprimer ses thématiques ; le corps apparaît toujours comme l'élément primordial pour la transmission d'un message ; c'est par lui que s'établit la communication à travers une action, même si elle est simple. La suite du travail de l'artiste se fait en post-production : composition, mélange des temps, des couleurs et des sons, etc..., jeu entre le réel et l'imaginaire, entre ce qui est filmé et ce qui est produit avec l'édition numérique, etc...

Sur l'utilisation des ressources numériques, Viola cite :

Mais il y a une autre dimension - vous pouvez le sentir ; tout le monde peut le sentir. Nous avons tous un énorme monde interne - c'est sans limites - et de cette façon, c'est comme le monde numérique. L'intérieur de votre être est infini ...³¹.

²⁹ Sur la description de l'exposition: <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/bill-viola>

³⁰ *Ibid., loc. cit.*

³¹ Bill Viola dans une interview par Jan Dalley daté de 7 juin 2013, Japon: « *Submerged in hidden depths* ». Disponible : <https://www.ft.com/content/cbbd26f4-cdd6-11e2-a13e-00144feab7de> Consulté le 26 janvier 2017. Libre traduction de l'original en anglais: « “But there is another dimension – you can feel that ; everyone can feel that. We all have an enormous internal world – it's without limits – and in that way it's like the digital world. Inside your being is infinite ... ».

Viola parle dans le documentaire de ce qui a aidé sa création ; ainsi, il s'appuie sur des expériences personnelles, des inquiétudes et des questions élaborées à partir de sa vie, pour les exprimer sous forme d'art dans la vidéo. Celles-ci peuvent être d'autres caractéristiques très performatives, bien qu'il ne traite pas des sentiments et des sensations comme la sexualité ou la politique ; ses œuvres sont motivées par ce qui est particulier. Il décrit l'évènement où il est tombé dans un lagon et qu'il a failli mourir... Ce qu'il a ressenti et ce souvenir sont bien présents dans toute son œuvre au travers de l'élément qu'est l'eau.

D'autre part, Viola nous rappelle que la façon d'utiliser internet et la technologie dans ses créations est déjà une représentation de la vie quotidienne, ce qui pourrait être aussi une propriété de la vidéoperformance :

Je pense que l'Internet aujourd'hui est peut-être l'une des représentations les plus précises de la nature sociale des êtres humains. La société humaine est un réseau fondamental de relations qui remonte à l'enfance de chaque individu, à ses familles, à son cercle d'amis, à ses antécédents culturels et ainsi de suite, s'étendant à travers le monde. Pour la première fois dans la vie humaine, nous avons un système artificiel qui peut incarner et représenter ce monde invisible. Ce que la technologie numérique nous donne, c'est la capacité de représenter les choses invisibles ainsi que les choses visibles³².

Gonçalo et Penafria affirment que, dans l'actualité, ces nouveaux langages interactifs exploitent l'interactivité sensorielle, essentielle à la relation du corps avec l'extérieur, c'est-à-dire, la relation avec l'espace et le temps. On trouve donc d'autres caractéristiques performatives qui stimulent l'interactivité du public dans l'œuvre d'art, même si l'interaction ne touche pas directement nos sens.

Le documentaire *Bill Viola l'expérience de l'infini* de Jean-Paul Fargier, présente des extraits de *Ascension*, 2000, *The dreamers*, 2013, *Going forth by day*, 2002, *The sleep of reason*, 1988, *He weeps for you*, 1976, *Truth through mass individuation*, 1977, *Deserts*, 1994, *The crossing*, 1996, *The greeting*, 1995, *Emergence*, 2002, *Ocean without a shore*, 2007, *Nantes triptych*, 1992, *Heaven and earth*, 1992, *Nine attempts to achieve immortality*, 1996, *The passing*, 1991, *Dolorosa*, 2000, *Quintet of the astonished*, 2000, *The raft*, 2004, *Observance*, 2002, *Surrender*, 2001, *The reflecting pool*, 1977-79, *Man searching for immortality, woman searching for eternity*, 2013, *The space*

³² Bill Viola dans interview par Ashley Rawlings daté du 11 juin 2006, Tokyo, Japon, « Interviews with Bill Viola », http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/11/interview_with_bill_viola.html. Consulté le 26 janvier 2017. Libre traduction de l'original en anglais : « I think the Internet today is possibly one of the most accurate representations of the social nature of human beings. Human society is a fundamental network of relations that goes back to each individual's childhood, families, circle of friends, cultural background and so on, extending out all around the world. For the first time in human life we have an artificial system that can embody and represent that invisible world. What digital technology is giving us is the ability to represent invisible things as well as visible things ».

between the teeth, 1977, *Fire woman*, 2005, *The encounter*, 2012, *Reasons for knocking at an empty house*, 1983 et *Going forth by day*, 2002; la méthode suit un processus de création, de tournage et de projection. Plusieurs chercheurs débattent entre eux à propos des œuvres, et Anne-Marie Duguet (historienne d'art vidéo) attire l'attention sur la frontière entre violence et fragilité, sur la vulnérabilité à travers l'image, le son et l'espace-temporel qui n'est pas prévisible.

En ce qui concerne le son, Bill Viola lui-même explique qu'à l'intérieur d'une salle le son se répercute sur les murs, et que quand on fait des mouvements ou d'autres sons, ils interfèrent avec ce que l'on regarde.

Valentina Valenti (professeur d'art électronique, à l'Université de Rome), Nadeije Dagen (historienne de l'art), Jean de Loisy (critique d'art), Jérôme Neutres (commissaire de l'exposition de Bill Viola au Grand Palais Paris) et Alain Fleischer (cinéaste, écrivain) se sont intégrés dans le documentaire *Bill Viola : l'expérience de l'infini*. Ils ont évoqué plusieurs éléments : d'abord la métaphysique et la transcendance ; puis, la fonction pragmatique de l'art et sa capacité à modifier la réalité ; et enfin, l'opposition entre vie et mort. Ces éléments sont présents à l'intérieur des images : le corps en position debout, des images intégrées ou superposées, un jeu de temporalité, de narration, de l'histoire humaine ou biblique.

Pour notre analyse, on trouve que les œuvres de Bill Viola ont des propriétés performatives importantes pour l'art vidéo. Ses compositions, telles les vidéosculptures et les vidéostallations, présentent aussi des caractéristiques de la vidéoperformance. Cependant, l'absence de la troisième dimension dans l'image du corps prive le corps de son organicité, de l'interaction avec la présence et le tient hors de l'esthétique en question.

Zdravko Blažeković
zblazekovic@gc.cuny.edu

Ens.hist.teor.arte

Zdravko Blažeković, "La preservación de la música como 'diplomacia del patrimonio'", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 36 (enero-junio 2019), pp. 19-29.

RESUMEN

Varias formas de radicalismo religioso, nacionalismo extremo, xenofobia y normas mal concebidas, han provocado recientemente, diferentes conflictos armados, con destrucción a gran escala de patrimonio histórico, tangible o intangible, haciendo que su preservación sea un asunto de emergencia. Por su parte, las asociaciones internacionales de estudiosos de la música (IMS, ICTM, IAML) y otras redes afines, continúan llevando a cabo desde hace tiempo sus misiones establecidas, sin transformaciones ni reacciones ante este mundo cambiante. Este trabajo propone un nuevo papel de gestión pública para estas y los estudiosos de la música que estén interesados en el patrimonio musical en vía de desaparición; a través del uso de modelos del ámbito del arte y de los museos- y de la implementación de métodos desarrollados en la diplomacia del patrimonio, eficaces herramientas de la diplomacia política bilateral desde hace tiempo.

PALABRAS CLAVE

Diplomacia del patrimonio, defensoría de la música, patrimonio cultural, International Musicological Society (IMS), International Association of Music Libraries (IAML), International Council for Traditional Music (ICTM).

TITLE

Music Preservation as Heritage Diplomacy

ABSTRACT

Various forms of religious radicalism, extreme nationalism, ethnic expulsions, and ill-conceived policies have provoked armed conflicts in recent years with large-scale destruction of tangible and intangible heritage, making the preservation of this heritage a critically urgent issue. And yet, our international music societies (IMS, ICTM, IAML), and other international music networks, keep pursuing their long-established missions without change or reaction to the changing world around them. This paper proposes a new advocacy role for international societies of music scholars interested in the preservation of endangered musical heritage, borrowing possible models from the art and museum world, and implementing methods developed in heritage diplomacy which has been effectively included in the toolbox of bilateral political diplomacy for a long time.

KEYWORDS

Heritage diplomacy, music advocacy, cultural heritage, International Musicological Society (IMS), International Association of Music Libraries (IAML), International Council for Traditional Music (ICTM)

Director del Research Center for Music Iconography del Graduate Center de la City University of New York así como Executive Editor del Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). Fundador en 1998 de la revista *Music in Art*, que se centra en la relación entre la música y las artes visuales, de la cual ha sido editor desde su fundación. Se desempeña como Director del Study Group on Iconography of the Performing Arts del International Council for Traditional Music (ICTM) y ha publicado sobre organología, iconografía musical, e historiografía de la música de Europa Centro-Oriental de los siglos XVIII y XIX.

Recibido 23 de octubre de 2018

Aceptado 4 de noviembre de 2018

La preservación de la música como 'diplomacia del patrimonio'

Zdravko Blažeković

La preservación de la música es un concepto complejo, pero puede hacérsele un acercamiento por lo menos desde dos direcciones. Por un lado, tiene que ver con el sonido, ya sea grabado (grabaciones de sonido en formatos diferentes) o escrito (en manuscritos e impresiones) al igual que mediante objetos que producen sonido. Por otro lado, tiene que ver con la música como un sistema cultural y una tradición viviente. En este tributo a mi colega Mira Veselinović Hofman quiero referirme al potencial de la diplomacia del patrimonio para la preservación de la música, y lanzar una iniciativa para un compromiso más contundente por parte de las redes globales de música—primordialmente la International Musicological Society, el International Council for Traditional Music (ICTM) y la International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres (IAML), pero también, por parte de otras organizaciones profesionales como bibliotecas de música bien financiadas—en lo que respecta a la preservación del patrimonio musical, al encontrarse amenazado por inestabilidades sociales regionales.

En años recientes las diferentes formas de radicalismo religioso, el nacionalismo extremo, la xenofobia y las normas políticas y militares mal concebidas por parte de los superpoderes han conducido a conflictos armados y a la destrucción a gran escala del patrimonio, tanto tangible como intangible, lo que hace que su preservación sea un asunto de suma importancia y de una urgencia crítica. Iraq, Afganistán, Somalia, Yemen, Myanmar, Mali o Siria son solamente los puntos más visibles afectados por la destrucción. Estos nos hacen un llamado para evaluar las herramientas que necesitamos tener en nuestra caja de herramientas musicológica para ayudar a la preservación de sus prácticas amenazadas y de sus monumentos en peligro. Es muy cómodo estar sentados en nuestras instituciones bien financiadas donde los escáneres trabajan de más, haciendo que nuestras fuentes, de por sí protegidas, se encuentren disponibles a nivel mundial, gracias a internet, mediante el cual se puede observar la destrucción en sitios lejanos, con indiferencia, alegando que ello no es nuestro problema. Sin embargo, la pérdida de la cultura en cualquiera de estos lugares nos empobrece a todos, cultural y espiritualmente. Podremos pensar que la reciente destrucción

de Palmira es irrelevante para los historiadores de la música, pero, ¿realmente podríamos tener la certeza de que otra caminata por el foro Romano no nos brindaría la solución a alguna incógnita que aún no se nos haya presentado?

Yo argumentaría que con las nuevas amenazas al patrimonio cultural en general y a las tradiciones musicales en particular—amenazas que ocurren en lugares diversos, y que se dan por una variedad de conflictos— se hace necesario reinventar nuestras acciones en lo referente a la preservación de dicho patrimonio. Dar pequeños pasos es mejor que no dar ninguno en absoluto. La diplomacia del patrimonio — definida como “un conjunto de procesos, en el cual el pasado cultural y natural compartido entre y a través de las naciones, se convierta en sujeto de intercambios, colaboración y formas de gestión cooperativa”¹ — ha sido incluida eficazmente en las herramientas de la diplomacia política social desde hace mucho tiempo y ahora es el momento para con fuerza hagamos oír nuestras voces en los asuntos globales donde los puntos de crisis estén poniendo en peligro la cultura musical. En general, al leer los informes respecto a las actividades de nuestras asociaciones, en sus boletines y comunicaciones, uno queda bajo la impresión de que estamos más interesados en promover las publicaciones de nuestros miembros, y en informar quiénes han asistido las reuniones de nuestros grupos de estudio, que en involucrarnos en importantes asuntos globales y en las crisis que afectan a la cultura musical. Desde finales del 2016, hemos sido testigos de las atrocidades cometidas por las fuerzas armadas y la policía de Myanmar contra los musulmanes Rohingya, las cuales Rex W. Tillerson, Secretario de Estado de los Estados Unidos de entonces, calificó de limpieza étnica, lo cual ha sido objeto de críticas por parte de las Naciones Unidas, de grupos de derechos humanos, como Amnistía Internacional y de los gobiernos vecinos de Bangladesh y Malasia². Aun así, el Concejo Internacional para la Música Tradicional, el cual en su red mundial incluye Funcionarios de Enlace en los tres países afectados —Myanmar, Bangladesh y Malasia— no ha dicho nada acerca de la crisis. Nadie en los altos cargos de la organización vio la necesidad de buscar dentro de la red mundial de la sociedad, a un especialista que por medio del boletín informara a los miembros sobre las características de la cultura de la música Rohingya, y que comunicara su punto de vista de experto sobre potenciales pérdidas musicales. Demasiado a menudo olvidamos que el estar informado es el primer y el más necesario de los pasos para tomar cualquier tipo de acción, sin importar que tan pequeño pueda ser.

La destrucción en el conflicto sirio, que ha sido constante desde marzo de 2011, ha llamado más la atención de la prensa occidental que el genocidio a los Rohingya, a causa de la ola de refugiados que han ingresado a Europa. Pero, de nuevo, ninguna de las tres asociaciones

¹ Tim Winter, “Heritage diplomacy”, *International Journal of Heritage Studies* XXI/10 (2015), pp. 997-1015 (p. 1007).

² Ver Declaración para la prensa por parte del Secretario de Estado de EEUU, Rex W. Tillerson publicada el 22 Noviembre 2017. <https://www.state.gov/secretary/remarks/2017/11/275848.htm> (28 January 2018).

globales de estudiosos de la música ha hecho intento alguno para evaluar la extensión de la destrucción infligida por el conflicto sobre la cultura de música local. La intervención a favor de la preservación de la cultura, cuando colapsan los gobiernos nacionales, pierde el control, o simplemente cambian sus prioridades, dejando al patrimonio cultural desprotegido es un asunto sumamente sensible. Sin embargo, tales momentos también son de una importancia crítica para la preservación, tanto de la cultura tangible como de la intangible. En esta situación en particular, ni siquiera era necesario que fuéramos a Siria con el fin de hacer alguna diferencia. Entre casi el millón de refugiados sirios que llegaron a Europa entre el 2014 y el 2016, también había músicos y profesores de música, en otras palabras, personas que tenían conocimiento acerca del patrimonio bajo amenaza de perderse. Darles la oportunidad de tocar en vivo y en los medios, y presentarlos en entrevistas no solo daría a estos músicos dignidad profesional, habría sido una oportunidad pertinente para informarnos acerca de la destrucción de su país y de sus tradiciones.

Aunque actualmente gozamos de una conectividad global sin precedentes y afirmamos que somos parte de un cosmopolitismo postcolonial, nuestras instituciones musicales y otras redes de música siguen llevando a cabo su misión sin cambio alguno desde los tiempos cuando la comunicación era lenta y el mundo se definía estrictamente por identidades locales. Cuando se trata de la preservación del patrimonio musical, a menudo mantenemos nuestros intereses limitados a nuestro entorno inmediato. Para mencionar tan solo un ejemplo entre muchos: la Sächsische Landesbibliothek / Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) es una de las bibliotecas académicas más grandes y mejor dotadas de Alemania, la cual sirve como biblioteca universitaria al Technische Universität Dresden. Es además la biblioteca estatal de Sajonia y una gran innovación y centro de coordinación para las bibliotecas de Alemania. En los últimos años, la biblioteca ha puesto a la disposición de los usuarios mediante internet una gran parte de su inmensa colección de impresiones de partituras y de manuscritos³. Ciertamente este ha sido un esfuerzo muy meritorio, para beneficio de la comunidad de estudiosos en el mundo entero que trabajan sobre la historia de la música de Europa Central. Sin embargo, contemporáneo con este extenso proyecto de digitalización, Alepo — la ciudad más grande de Siria con una población de 4.6 millones (2010), que es también una de las ciudades más antiguas del mundo continuamente habitadas, y que en 1986 fue declarada por la UNESCO como patrimonio histórico de la humanidad — fue gradualmente destruida. La ciudad fue un centro musical importante, pero posiblemente nunca sabremos que tradiciones y que prácticas milenarias se han interrumpido y se hayan perdido para siempre, ni cuántos antiguos manuscritos no tuvimos la oportunidad de digitalizar, para su preservación y beneficio de la humanidad.

³ La colección de música que se completó entre 2011 y 2015, digitalización de los proyectos “Schrank II” con aprox. 1.750 fuentes musicales y el “Dresden Opera Archive” con aprox. 1.300 fuentes musicales, y desde 2015 en el proyecto Dresden Court Church y Royal Private Music Collection” digitalizó aproximadamente 1.500 fuentes.

No solo las dirigencias de las bibliotecas con programas de preservación significativos, como la Sächsische Landesbibliothek o la Bayersische Staatsbibliothek, permanecieron en silencio respecto a la destrucción del patrimonio musical durante la crisis de Siria, sino que la International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres (IAML) —con liderazgo a nivel mundial, de la red de bibliotecarios y archivistas profesionales— no ha considerado relevante organizar sesiones, durante sus congresos anuales, para evaluar y examinar la pérdida de la cultura musical en Alepo o en Damasco ; y si vamos al caso, tampoco lo ha hecho sobre ningún otro lugar del mundo que se encuentre en peligro. Podríamos leer acerca de la música siria en riesgo y sobre los eventos que apunten a su resurgimiento en artículos escritos por periodistas en *The Economist*, *The New York Times*, o *The Financial Times*, mas no escritos por bibliotecarios de música y publicados en *Fontes artis musicae*, la revista emblemática de la International Association of Music Libraries. La publicación no ha sentido la curiosidad de buscar uno o dos autores que aborden el tema de las pérdidas irreparables de las fuentes musicales y que llamen la atención de los miembros de la asociación. Recordamos los oídos sordos respecto a las pérdidas de bibliotecas y colecciones de música, durante el comienzo del sitio de Sarajevo o durante el bombardeo sobre Bagdad⁴.

Las sociedades internacionales de música se encuentran muy atrás con respecto a las redes de los historiadores y los museos de arte o de las instituciones arqueológicas en lo que respecta a la organización de interacción social y a los esfuerzos en pro de la preservación en tiempos críticos. Hacia junio del año 2015, el expresidente de Francia, François Hollande, comisionó al director del Louvre, Jean-Luc Martinez, para que diseñara un plan para proteger el patrimonio en las áreas del conflicto sirio. En su propuesta de cincuenta puntos, Martínez recomendó que se estableciera un fondo para conservación del patrimonio de la humanidad, que pudiera financiar la reconstrucción de lugares como Palmira, la creación de una base de datos europea sobre objetos robados y un Centro Europeo de Monitoreo que lucharía contra el tráfico ilegal de objetos de arte en la UE. El exsecretario de Estado de los Estados Unidos, John Kerry, concurrió al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en septiembre de 2014 para anunciar la financiación que la administración del entonces presidente Obama, había asignado para la preservación de objetos en Siria e Iraq. Dicha financiación incluía, entre otros proyectos, las “Schools of Oriental Research” (escuelas de investigaciones o estudios sobre oriente) para documentar las condiciones de los sitios de patrimonio histórico en Siria, y el “Iraqi Institute

⁴ Ver por ejemplo la Conferencia Charles Seeger de la Sociedad por la Etnomusicología presentada por Scheherazade Qassim Hassan, la cual aborda la destrucción en Bagdad de las tradiciones musicales y la documentación sobre música, www.facebook.com/TheSocietyForEthnomusicology/videos/1645423142192191 (consultado el 28 de Abril de 2018).

for the Conservation of Antiquities and Heritage” (Instituto Iraquí para la Conservación de Antigüedades y Patrimonio)⁵.

Entiendo que aparecer en una foto con un músico de Alepo parecería menos glamuroso que estar parado frente a las esculturas de los leones de Mesopotamia en el Louvre o en el Templo de Dendur en el Museo Metropolitano de Nueva York. Todos sabemos que puede que a los políticos les guste que los vean en los noticieros de televisión, con un atractivo monumento de fondo. Pero ¿por qué ni Kerry ni Hollande mencionaron la música como una de las prioridades a preservarse?, ¿por qué los arqueólogos, los directores de museos y los historiadores de arte reciben tanta atención cuando se trata de la preservación y, por extensión, más financiación para sus proyectos?, ¿comunicamos con suficiente fuerza que los sonidos de Alepo necesitan salvarse y ser documentados al igual que las construcciones de Palmira?

Durante la campaña presidencial de 2016 en los Estados Unidos, al candidato del partido Libertario, Henry Johnson, se le preguntó en una entrevista por televisión acerca de las soluciones que daría a la crisis de Alepo⁶. Su respuesta fue: “¿Qué es Alepo?”. El electorado de ese país, en ese momento, quedó consternado por su ignorancia, pero la pregunta es: ¿sabemos todos *nosotros* qué es Alepo? ¿Sabemos *nosotros* cuántas fuentes de su música han sido destruidas allí?, ¿cuántos músicos han sido desplazados?, ¿cuántas salas y estudios musicales arrasados ?, ¿cuántas tradiciones interrumpidas? Alepo, solía ser y fue durante siglos un importante centro musical, y, aun así, en la actual crisis se encuentra totalmente ausente de nuestro horizonte musical y de nuestras conversaciones.

Aunque el estudio de la música es un campo diverso, el mundo exterior ve a la musicología como algo impenetrable y estrecho. La culpa de ello la tenemos nosotros, ya que demasiados académicos de la música occidental están interesados en publicar sus libros con importantes imprentas universitarias y escribir artículos únicamente para revistas de alto nivel académico, las cuales nunca salen de las bibliotecas universitarias; prefieren presentar ponencias en conferencias organizadas exclusivamente alrededor de un tema musical o por alguna institución ligada a la música. Un resultado de esta arraigada tradición es que los que toman las grandes decisiones, como Hollande y Kerry, generalmente no perciben que la preservación de la cultura musical sea relevante y beneficiosa en cuanto a su diplomacia del patrimonio. El director del Louvre, Jean-Luc Martinez, nunca pierde la oportunidad de comunicar en los medios, su visión sobre la importancia del patrimonio y su preservación, o sobre el papel de los museos en educar sobre la historia, preservar el patrimonio, o para establecer un diálogo entre factores políticos. Él no duda en expresar su compromiso político y acoge para su museo un papel diplomático. Su doctrina es que “los grandes museos enciclopédicos....tienen una responsabilidad”, y argu-

⁵ John Kerry, “Remarks at Threats to Cultural Heritage in Iraq and Syria Event”, Metropolitan Museum of Art, Nueva York (22 September 2014). Website of the U.S. Department of State.

⁶ Entrevista con Mike Barnicle, en “Morning Joe”, 8 September 2016. www.msnbc.com/morning-joe/watch/gary-johnson-asks-what-is-aleppo-760358979962 (consultado el 28 de abril de 2018).

ye que la misión de un museo como el suyo es “organizar exposiciones sobre la importancia del patrimonio...y ayudar a formar a los profesionales en países afectados, así como el Museo Británico lo hecho en Iraq”⁷. En el punto más álgido de las tensiones entre los gobiernos de Francia y Marruecos, en 2014, lo cual fue incitado por un comentario colonialista por parte del embajador de Francia ante las Naciones Unidas, Martinez, entonces recién nombrado director del Louvre, salió adelante con la inauguración de una exposición sobre el Marruecos medieval, lo cual procuró un dialogo bilateral en un momento cuando otros canales estaban congelados⁸. En noviembre de 2017 presidió la inauguración del Louvre de Abu Dhabi, lo cual cambió la museografía del mismo Louvre, articulando grandes obras de arte en la imaginación visual colectiva de billones de personas con diferentes experiencias culturales. Construyendo a partir del éxito obtenido en Abu Dhabi, actualmente se encuentra trabajando en colaboración con unas instituciones de arte iraní y con un acuerdo por cuatro años, firmado en enero de 2016⁹ entre el Louvre y el gobierno de Irán. Durante su gestión, el Louvre ha más que duplicado sus excavaciones arqueológicas, ha compartido su experiencia y financiación al llevar a cabo excavaciones en Italia, Bulgaria, Rumania, Egipto, Uzbekistán, Arabia Saudita, y Sudán; además entrena curadores de Libia, Tunisia, China y Bosnia. Estas excavaciones proveerán el contexto para unas exposiciones que el Louvre va a montar en los próximos años en Sudán, Bulgaria y Uzbekistán. El apoyar y llevar a cabo acciones de este tipo da a Martinez una voz de autoridad y lo hace un conducto natural del gobierno de Francia en cuanto a su diplomacia del patrimonio a lo largo del Medio Oriente.

⁷ Gareth Harris, “Louvre’s Global Role Expands under Jean-Luc Martinez”, *The Art Newspaper* XXV/285 (December 2016), p. 8.

⁸ El comentario colonialista que aparentemente hizo Gérard Araud, Embajador de Francia ante las Naciones Unidas, tres años antes, fue reportado a los medios por el productor de cine español, Javier Bardem, el 17 de febrero de 2014 durante el lanzamiento en París de su documental *Hijos de las nubes, la última colonia*, sobre el disputado Sahara Occidental. Presuntamente Araud dijo que Marruecos es “maîtresse avec laquelle on dort toutes les nuits, dont on n'est pas particulièrement amoureux mais qu'on doit défendre” (Marruecos es una amante con la que se duerme todas las noches, de quien no se está particularmente enamorado, pero a quien hay que defender) “Coups de froid dans les relations franco-marocaines”, *Le Monde* (24 February 2014). La exposición *Le Maroc médiéval: Un empire de l'Afrique à l'Espagne* estuvo abierta al público en el Louvre del 17 de octubre de 2014 al 19 de enero de 2015.

⁹ El intercambio de exposiciones bajo el acuerdo entre el Louvre y el gobierno de Irán se inició con la exposición de obras de la colección del Louvre en el Museo Nacional de Irán en Teherán (*The Louvre in Tehran*, 5 March-3 June 2018). A cambio, una exposición sobre la dinastía persa Qajar (1786-1925) se monta en el Louvre-Lens (*El Imperio Rosa: Obras Maestras del Arte Persa en el siglo 19*, 28 marzo-23 Julio 2018). El departamento de arte Islámico del Louvre, se dirige a enviar una misión arqueológica para visitar lugares para una nueva excavación en Khorasan, en la antiquísima Ruta de la Seda en Irán oriental. Ver Vincent Noce, “Second time Lucky, Louvre seals Iran deal”, *The Art Newspaper* XXVII/299 (March 2018), p. 21.

El anterior director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Thomas Campbell, esbozó su posición de manera similar. En una entrevista de 2017 dijo: “He estado tratando de desarrollar una agenda que se aleje del Museo Occidental principalmente como un acumulador de objetos y conocimiento, hacia una que lo posicione como parte de una matriz entre colegas internacionales”¹⁰. Y ciertamente Campbell fue uno de los primeros directores de museos que condenó públicamente la destrucción del patrimonio cultural en Siria e Iraq. Organizó en Estambul una reunión entre el personal del Museo Metropolitano de Nueva York y sus colegas provenientes de países con monumentos en peligro y creó un *kit* portátil para ayudarles a documentar los sitios en riesgo, a medida que estos se volvieran seguros para entrar¹¹.

Los directivos de las sociedades internacionales de música, al igual que otras organizaciones musicales, deberían seguir estos modelos y tomar partido de forma clara acerca de asuntos críticos en lo que respecta a la preservación del patrimonio. Nuestros esfuerzos en el ámbito de la preservación no deberían dirigirse únicamente al patrimonio que se mantiene seguro en los recintos climatizados de nuestras bibliotecas y archivos, es incomparablemente más importante tomar medidas cuando fuentes y tradiciones están en peligro de perderse para siempre. Con nuestra experiencia y nuestra autoridad, nuestras sociedades internacionales de música deberían iniciar y dar forma a un debate público referente a los puntos de crisis, abogar por los asuntos críticos para los gobiernos nacionales y la comunidad internacional, organizar conversatorios públicos con la participación de legisladores y difundir estas posiciones ante la prensa. Mediante estas redes no solo deberíamos brindar oportunidades para unir a la gente, crear puentes entre divisiones nacionales y abrir las mentes de los miembros de las sociedades, sino también hacer esfuerzos para llegar allá de nuestros propios círculos profesionales al momento de explicar los asuntos que nos preocupan.

Tales acciones no son solo lo correcto, sino que en tiempos de nuevas realidades, también son una obligación. En los últimos años, las organizaciones políticas internacionales han creado una nueva conciencia sobre el papel que el patrimonio cultural puede tener en albergar seguridad y cooperación entre los gobiernos nacionales; las sociedades musicales y las redes deberían seguir el ejemplo. Las razones para este cambio de actitud hacia los monumentos culturales por parte de las organizaciones políticas son obvias. Los extremistas religiosos, ahora más que nunca, apuntan a los lugares de culto y a los monumentos históricos con alguna asociación religiosa. Todos recordamos con estupor el momento cuando los Talibanes declararon que los Budas de Bamiyan (de 507 y 554 DC, respectivamente) eran ídolos y dinamitaron el lugar en Marzo de 2001, bajo las órdenes de su supremo comandante y líder espiritual, el

¹⁰ Javier Pes, “China Show Signals Met’s Expanding Global Role”, *The Art Newspaper* XXVI/289 (April 2017), p. 5.

¹¹ *Ibid.*

Mullah Mohammed Omar¹². Más recientemente, el Estado Islámico de Iraq y Siria (ISIS) se embarcó en la destrucción sistemática de sitios religiosos no islámicos, en un intento por borrar la historia y la identidad de cristianos, yazidíes y otros grupos minoritarios de la región. La persecución física de las personas se ha combinado (como muchas veces a lo largo de la historia) con una limpieza cultural en un intento de borrar la memoria, ya que sin memoria perdemos la historia¹³. En tales circunstancias, la preservación de una iglesia, una mezquita o una sinagoga puede tener una inmensa importancia simbólica para el grupo victimizado. Por lo tanto, se hizo imposible buscar soluciones a atrocidades con tonos de religiosidad, sin abordar la destrucción de objetos y tradiciones culturales y religiosas.

La resolución 2100 (2013) del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, estableció la Misión de Estabilización Integrada Multidimensional en Mali (MINUSMA) e incluyó la salvaguarda del patrimonio cultural por primera vez en la historia de las Naciones Unidas como un mandato de su misión de paz. A MINUSMA se le confió el ayudar a las “autoridades transicionales de Mali” en colaboración con la UNESCO¹⁴, en cuanto fuera necesario y viable, a proteger de ataques los sitios culturales e históricos en Mali. A esta resolución la siguió una nueva primera: en 2016 la Corte Penal Internacional declaró culpable al Yihadista Mali, Ahmad Al Faqi Al Mahdi, por crímenes de guerra por la destrucción de diez lugares de culto en Timbuktú, en el 2010, cuando la ciudad estaba bajo el control de Ansar Dine, un grupo afiliado a al-Qaeda. La destrucción del patrimonio cultural nunca ha sido considerada como un crimen de guerra. Como reacción a la destrucción del Templo de Bel en Palmira a manos de Yihadistas de ISIS, Italia hizo una propuesta a la Asamblea General de las Naciones Unidas, para que se crearan los Cascos Azules por la Cultura. La proposición fue aceptada y en

¹² Como cabeza del Concejo Supremo de Afganistán, Mullah Omar (ملا محمد عمر; ca. 1960–2013) fue Jefe de Estado, *de facto*, de Afganistán desde 1996 hasta finales de 2001. Él explicó el porqué de su decisión con respecto al Buda Bamiyan, en una entrevista *al The Rediff*, periódico de Kabul: “Yo no quise destruir al Buda Bamiyan. De hecho, unos extranjeros se me acercaron para decirme que querían hacer un trabajo de reparación al Buda de Bamiyan, ya que se había dañado levemente a causa de las lluvias. Esto me horrorizó. Pensé, estos seres desalmados no tienen compasión por miles de seres vivos —los afganos que se están muriendo de hambre, pero sí están tan preocupados por objetos inanimados, como el Buda. Eso me pareció extremadamente deplorable y por eso ordené su destrucción. Si ellos hubieran venido a hacer trabajo humanitario, yo jamás habría ordenado la destrucción del Buda”. Mohammad Shehzad, “The Rediff Interview: Mullah Omar”, *The Rediff* (3 marzo de 2001) consultado el 27 de febrero de 2017. El Ministro de Relaciones Exteriores, sin embargo, aclaró que la destrucción fue el resultado de la iconoclasia religiosa islámica. Posteriormente, el Mullah Omar también afirmó que, “Los Musulmanes deben sentirse orgullosos de destrozar ídolos. Alabamos a Alá al haberlos destruido”. Ver Markos Moulitsas Zúñiga, *American Taliban: How War, Sex, Sin, and Power Bind Jihadists and the Radical Right*, Sausalito, Calif: Polipoint Press, 2010.

¹³ Robert Bevan, *The Destruction of Memory: Architecture at War*, London: Reaktion Books, 2006, *passim*.

¹⁴ Resolución 2100 (2013) del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, adoptada en la reunión número 6952 del Consejo el 25 de abril de 2013.

febrero de 2016, Italia logró un acuerdo con la UNESCO para crear —por primera vez— una fuerza de trabajo de emergencia por la cultura, la cual está constituida por civiles expertos y los carabinieri italianos. Bajo este acuerdo, la UNESCO puede solicitar el despliegue de una fuerza especial en cualquier momento, para la conservación del patrimonio cultural afectado por alguna crisis¹⁵.

Aunque la protección de los monumentos culturales incluida en la Resolución 2100 era una nueva clase de tarea para la Misión de Paz de las Naciones Unidas, la ayuda financiera para la preservación del patrimonio cultural ha sido una herramienta estándar utilizada por los diplomáticos de países con el PIB más alto desde el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial. Tales ayudas económicas con frecuencia se usan en el ámbito de la gestión pública como la apertura para conducir a diferentes formas de colaboración multilateral o bilateral. El gobierno japonés, por ejemplo, ha estado utilizando la diplomacia del patrimonio desde la Segunda Guerra Mundial como una herramienta efectiva para reconstruir su prestigio post guerra en la región, mediante el fomento de enlaces culturales, religiosos e históricos con una serie de países asiáticos: (Afganistán, Bangladesh, Camboya, India, Laos, Mongolia, Myanmar, Nepal y Paquistán) fomentando a lo largo del camino, una narrativa de paz y reconciliación¹⁶. Tim Winter, el presidente de la Association of Critical Heritage Studies, (Asociación de estudios del patrimonio en alto riesgo), ha observado en su reciente análisis de las tendencias en la diplomacia del patrimonio cómo, tan pronto como se volvió aparente que Myanmar abriría sus mercados y su economía, Manmonhan Singh, por entonces primer ministro de India, dio un discurso en Yangon, en mayo de 2012, en el cual enfatizó cómo “India y Myanmar comparten antiquísimos vínculos en cuanto a civilización y cultura. Mercaderes, monjes y comerciantes marítimos, llevaban sus influencias y tradiciones del uno al otro...nuestra herencia Budista en común es un vínculo espiritual aún más fuerte entre nuestras gentes”¹⁷. Como seguimiento inmediato a su visita, el Archaeological Survey of India (Investigaciones Arqueológicas de India) ofreció ayuda para la restauración de una cantidad de templos en Bagan, uno de los sitios históricos más importantes de Myanmar, como un primer paso de colaboración bilateral y construcción de confianza y vínculos diplomáticos entre los dos países.

¹⁵ La resolución sobre los Cascos Azules fue trasmitida en la Conferencia General número 38 de la UNESCO, Paris, 3–18 noviembre de 2015. Ver Paolo Foradori, “Protecting Cultural Heritage during Armed Conflict: The Italian Contribution to ‘Cultural Peacekeeping’”, *Modern Italy* XXII/1 (febrero de 2017), pp. 1-17Ver igualmente el documento “Reinforcement of UNESCO’s Action for the Protection of Culture and the Promotion of Cultural Pluralism in the Event of Armed Conflict”, Conferencia General de la UNESCO, sesión 28 (Paris, noviembre 2 de 2015), <<http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002351/235186E.pdf>>

¹⁶ Tim Winter, “Heritage Diplomacy”, p. 1004.

¹⁷ Tim Winter, “Heritage Diplomacy: Entangled Materialities of International Relations”, *Furore Anterior: Journal of Historical Preservation History, Theory, and Criticism*, XIII/1 (Summer 2016), pp. 17-34 (pp. 25-26).

En un momento en el que estructuras políticas conservadoras discuten si cerrar fronteras nacionales y promueven políticas aislacionistas, es importante hacerles un contrapeso acogiendo la internacionalización. Los nacionalistas que promueven doctrinas como “America First” o “Alternative für Deutschland” pueden argüir que las culturas de Siria y de Mali no son *sus* culturas, pero la situación de fondo no es compatible con su exclusividad nacional. En la actualidad viven en Alemania alrededor de un millón y medio de turcos y más de 600,000 nacionales de Siria. La decreciente población italiana en Italia está siendo suplida a diario por inmigrantes de Afganistán, Albania, Bosnia, Macedonia, Marruecos, Paquistán o Túnez; un igual número de estudiantes chinos e italianos aprende cómo cantar *bel canto* en los conservatorios italianos; teatros chinos para ópera occidental, que se están construyendo en cada ciudad principal de China, abren con una representación de *Turandot* de Puccini, la cual ha llegado a considerarse como una verdadera ópera nacional china. En una internacionalización tal de poblaciones y culturas, la pregunta sobre *cuál* es nuestro patrimonio no es simple. Un ataque a un monumento que represente la identidad cultural, nacional o religiosa de cualquier grupo étnico es un ataque a nuestra diversidad común, y su destrucción significa privación para todos nosotros. Por lo tanto, independientemente de dónde fue creado el patrimonio y de quién reclama propiedad sobre éste, todos —en nuestra sociedad global— deberíamos sentirnos responsables de su protección y su preservación¹⁸. Permanecer en silencio sobre la destrucción no implica nuestra neutralidad dentro del conflicto. La neutralidad es una fantasía porque no tomar posición en asuntos críticos refleja apoyo al *status quo*.

La International Musicological Society, el International Council for Traditional Music y la International Association for Music Libraries tienen un enfoque diferente con respecto a la preservación de la cultura de la música, algunos están más involucrados que otros y, aunque efectivamente tengan un rol activo y colaboren con otras organizaciones (como la colaboración entre la ICTM y la UNESCO), ninguna de estas sociedades utiliza la diplomacia del patrimonio como una herramienta efectiva para fortalecer sus redes de manera organizada. A través de sus miembros, las capacidades de estas redes son significativas, pero este potencial necesita ser canalizado por un liderazgo efectivo. Al abogar por la diplomacia del patrimonio, las sociedades internacionales de música se volverían institucionalmente más fuertes, obtendrían una mayor autoridad y potencialmente podrían atraer el apoyo de organizaciones gubernamentales y de patrocinadores individuales. Como hemos visto, modelos para ese tipo de intervenciones sí existen y podrían tomarse de historiadores del arte, de museos de arte y otras organizaciones que ya han ajustado su rol y sus herramientas a los nuevos tiempos. Además, no dudan en iniciar

¹⁸ También es simplemente justo que las economías con una inmigración significativa apoyen la preservación del patrimonio en los países de donde provienen muchos de sus contribuyentes al fisco. Por ejemplo, en Alemania viven cerca de 4 millones de contribuyentes de origen completa o parcialmente turco (que incluye casi 1.5 millones ciudadanos turcos); o en los Estados Unidos, 11.7 millones de contribuyentes con ascendencia mexicana.

proyectos emocionantes con responsabilidad social y con el potencial de influenciar la toma de decisiones políticas. Después de todo, el apoyo a la preservación de las fuentes de la música y a las tradiciones en crisis estaría en línea con el concepto de etnomusicología aplicada, el cual es un importante tema de estudio en la agenda del ICTM¹⁹. Al iniciar este tipo de apoyo, las redes internacionales de música crearían un espacio en el cual el potencial intelectual y profesional de sus miembros sería un catalizador efectivo para influir a quienes toman las decisiones y por extensión, para llevar las interacciones sociales en una dirección positiva. Al fin y al cabo, una nueva misión de este tipo las volvería más fuertes y más relevantes.

¹⁹ La vigésima novena conferencia Mundial del ICTM en Viena, adoptó la siguiente definición de “Applied Ethnomusicology” (etnomusicología aplicada): “La Etnomusicología Aplicada, es el enfoque guiado por principios de responsabilidad social que extiende la meta académica usual, consistente en la ampliación, profundización y comprensión hacia la solución de problemas concretos y dirigido al trabajo tanto dentro de y más allá de los conceptos académicos”. El grupo de estudio del ICTM sobre la Etnomusicología Aplicada tiene la misión de: “ Promover el uso del conocimiento etnomusicológico al influir en interacciones sociales y en el curso del cambio cultural. Sirve como un foro para la cooperación continua, mediante reuniones académicas, proyectos, publicaciones y correspondencia.” Svanibor Pettan, “Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: Views from Across the Atlantic”, *Muzikološki zbornik XLIV/1* (2008), pp. 85-99 (p. 91).

Margarita Pearce
pearcemargarita@uniovi.es

Ens.hist.teor.arte

Margarita Pearce, "Rafael Rojas González (fl. 1873-1895): la movilidad socio-espacial del músico profesional en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 36 (enero-junio 2019), pp. 31-51.

RESUMEN

Uno de los aspectos que caracterizó la sociedad de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX fue su prolífica actividad musical. Esto trajo consigo el aumento de los músicos profesionales y por ende, una frecuente movilidad socio-espacial en aquellos espacios socio-musicales donde se desenvolvieron. Rafael Rojas González (fl. 1873-1895) fue uno de los músicos profesionales activo en La Habana que ejerció como clarinetista, compositor, arreglista y director de orquesta. Este estudio permite visualizar las funciones y el estatus que ocuparon estos músicos dentro la sociedad habanera del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

Rafael Rojas González, movilidad socio-espacial, La Habana, siglo XIX

TITLE

Rafael Rojas Gonzalez (fl. 1873-95): Social and occupational mobility amongst professional musicians in La Habana in the second half of the Nineteenth Century

ABSTRACT

One of the aspects that characterized Havana society in the second half of the 19th century was its prolific musical activity. This brought about the increase of professional musicians and therefore, a frequent socio-spatial mobility in those socio-musical spaces where they developed. Rafael Rojas González (fl. 1873-1895) was one of the active musicians in the city of Havana who worked as a clarinettist, composer, arranger and conductor. This study allows visualizing the functions and the status that these musicians occupied within the nineteenth-century Havana society.

KEYWORDS

Rafael Rojas González, socio-spatial mobility, Havana, 19th century

Doctoranda en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo (España) en donde también se ha desempeñado como docente en calidad de becaria del programa pre-doctoral «Severo Ochoa» del Principado de Asturias. Máster en Patrimonio Musical como becaria del programa de «Retención de jóvenes talentos de la Universidad de Oviedo». Ha participado en congresos nacionales e internacionales en países como Cuba, España e Italia. Trabajó en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y en el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Cuba.

Rafael Rojas González (fl. 1873-1895): la movilidad socio-espacial del músico profesional en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX

Margarita Pearce

Introducción

La dinámica musical de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX se debe principalmente a dos factores que están interrelacionados: por una parte, el auge de los músicos profesionales¹ tanto en el ámbito musical religioso como en el secular², y por otra, el sistema

¹ Músico profesional se entiende como aquel que además de tener una formación musical se dedica a la música como forma de vida y es remunerado por ello.

² Algunos trabajos precedentes que han abordado la temática de músicos profesionales cubanos en el XIX pueden mencionarse a Zoila Lapique, *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas, 1812-1902*, La Habana: Letras Cubanas, 1979; *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes, 1570-1902*, La Habana: Ediciones Boloña, Letras Cubanas, 2008; Ana V. Casanova, *Escritos sobre música cubana*, La Habana: Centro de Investigación de la Música Cubana, 2015; Francesca Perdigón, “Músicos criollos y peninsulares de la catedral de Santiago de Cuba en la segunda mitad del XIX”, *Clave*, 17, 1(2015), pp. 30-35; “Negros chirimiteros: relaciones de parentesco y vínculos con las milicias de color en Santiago de Cuba”, *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid, ICCMU, 2018, pp. 453-458; así como los trabajos de licenciatura y de máster, aún inéditos, por las musicólogas Mariana Hevia, sobre los músicos negros en el XIX cubano y Yianela Pérez, el danzón en Santiago de Cuba. Otras investigaciones que han tratado la labor de los músicos vinculados específicamente al ámbito musical religioso son Pablo Hernández Balaguer, *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*, La Habana: Letras Cubanás, 1986; Miriam Escudero, *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo*, La Habana: Casa de las Américas, 1998; Claudia Fallarero, *Juan Paris: Maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba (1805-1845): villancicos de navidad (1808-1814)*, La Habana: CIDMUC, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, 2012; Francesca Perdigón, *Cratilio Guerra. Santiago de Cuba (1835-1896)*, La Habana: CIDMUC, 2011; Ireneia Silva, *Laureano Fuentes Matons (Santiago de Cuba, 1825-1898). Repertorio*

de relaciones y vínculos que establecen en los distintos espacios socio-musicales a partir de lo que se podría denominar como movilidad socio-espacial de estos músicos.

El término espacios socio-musicales es utilizado en este trabajo para especificar un campo de acción específico como es el entorno musical, siguiendo la concepción de “espacios sociales” de Pierre Bourdieu. En su artículo “El espacio social y la génesis de las «clases»” el sociólogo señala que un espacio social es multidimensional y está constituido por agentes (individuos) o grupos de agentes que son definidos según la posición que ocupan. De esta forma, también puede ser visto como un campo de fuerza, es decir, una red de relaciones sociales entre las posiciones de estos individuos. Estas posiciones están condicionadas por la posesión o producción de capital, ya sea económico o cultural.³

En cuanto a la movilidad socio-espacial se muestra una tendencia hacia la horizontalidad⁴, puesto que el cambio de posición social de estos individuos se produce dentro del mismo estrato socioeconómico. Hay que tener en cuenta que la música en el XIX era concebida como un oficio. Esto llevó a que los músicos siguieran perteneciendo a la misma clase media-baja a pesar de tener cierto reconocimiento social, como por ejemplo José White y Claudio Brindis de Salas, por citar los más conocidos. Del mismo modo, en proyección de estos músicos se manifiesta una movilidad espacial múltiple, en la cual se evidencia una interdependencia y complementariedad entre lo cotidiano, lo residencial y la migración. Esto se produce, según el investigador Juan Antonio Módenes, porque los individuos “combinan diferentes comportamientos de movilidad para cumplir sus fines a corto y largo plazo”.⁵

Son numerosos los estudios que abordan el fenómeno de la movilidad espacial de los músicos, entendida también por la historiografía como “procesos de circulación”. En su mayoría, los investigadores se han centrado en las relaciones e intercambio entre América y Europa en

mariano. La Habana: CIDMUC, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, España, 2016; Zoila Lapique et al., *Música de salón en publicaciones periódicas, La Habana, 1829-1867*, La Habana: CIDMUC, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, 2017.

³ Pierre Bourdieu, “El espacio social y la génesis de las «clases»”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea], III,7 (septiembre de 1989), p. 28, [consultado: 27/08/2019] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31630703>>.

⁴ Roberto Vélez-Grajales, Raimundo Campos-Vázquez y Claudia E. Fonseca, “El concepto de movilidad social: dimensiones, medidas y estudios en México”, *Movilidad social en México. Constantes de la desigualdad*, México: Centro de Estudios Espinosa Yglesias, 2012, pp. 27-75, en <https://ceey.org.mx/wp-content/uploads/2018/06/Movilidad-social-en-M%C3%A9xico.-Constantes-de-la-desigualdad.pdf> [consultado: 27/08/2019]

⁵ Juan Antonio Módenes Cabrerizo, “La movilidad espacial: uso temporal del territorio y poblaciones vinculadas”, *Researchgate* [en línea] [consultado: 27/08/2019] Disponible en <<https://www.researchgate.net/publication/255644572>>, p. 6.

los distintos períodos. Como resultado se han publicado algunas monografías, por ejemplo, las de Tello, Gembero y Ros-Fábregas, Eli y Carredano, y Marín⁶.

Esta investigación, aunque no subestima la importancia de este tipo de movilidad y circulación transcontinental, centrará su atención en la movilidad de tipo local y especialmente en el sistema relacional que se conformó a partir de los vínculos del músico “de color” Rafael Rojas González (fl. 1873-1895) (clarinetista de una agrupación de música religiosa y profana, director de orquesta, compositor y arreglista) con los distintos escenarios musicales habaneros. La razón principal es que su labor musical estuvo ligada a las iglesias, teatros y fiestas patronales de la ciudad. Es por ello que en este artículo se pretende abordar el quehacer de este músico como uno de los numerosos casos de movilidad socio-espacial que existieron en el ámbito musical de la sociedad habanera de la segunda mitad del XIX. Esto permitirá revelar algunas cuestiones no solo sobre la circulación de los músicos, sino también establecer las disímiles relaciones que se establecieron con los espacios socio-musicales⁷ de la ciudad.

Integrante de la orquesta de José Rosario Pacheco

Como se ha mencionado anteriormente Rafael Rojas González fue compositor, arreglista, clarinetista y director de varias orquestas: una militar, una filarmónica y una de baile. Hasta el momento no se han localizado datos biográficos que corroboren su fecha, ni lugar de nacimiento. No obstante, a través de la consulta y cotejo de la información extraída de las publicaciones periódicas, partituras y fuentes bibliográficas⁸ se puede inferir que este pudo ser negro o mulato, probablemente cubano y que nació antes de 1873 y murió entre 1895 y 1910.

Hasta el momento las pocas referencias que se conocen del músico se encuentran en el libro *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo*,⁹ de la musicóloga cubana Miriam Escudero. Allí hace un breve análisis de la música religiosa de Cuba a partir de

⁶ Juan J Carreras y José M. Leza (eds.), “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea”, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 9-312; María Gembero Ustarroz, y Emilio Ros-Fábregas (ed.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007; Aurelio Tello (ed.), *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana* (actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología), Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2011; Alejandro Vera, “La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)”, *Anais do III SIMPOM* [en línea], 3, 2014, [consultado 27/08/2019] Disponible en <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4470>>; Javier Marín, «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)», *Príncipe de Viana*, Pamplona, 238, 2006, pp. 425-457; Javier Marín (ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

⁷ Bourdieu, pp. 27-55.

⁸ Véase Apéndice 1.

⁹ Escudero, pp. 136-137.

las partituras atesoradas en el archivo de esta iglesia e inserta el catálogo de las obras que aún se conservan. En dicho archivo existen tres partituras que revelan la existencia de Rojas, entre ellas dos instrumentadas por él mismo.

Una de estas obras arregladas por Rojas es el *Himno al Santo Padre Pío Nono*¹⁰, de autoría desconocida y firmada como propiedad de José Rosario Pacheco el 8 de agosto de 1875. Está instrumentada para tres voces (dos tenores y bajo), dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, dos clarinetes, dos trompas, cornetín, dos trombones, fígle y timbales¹¹ (fig. 1).



FIGURA 1. Introducción del *Himno del Santo Padre Pío Nono* arreglado por Rafael Rojas, Archivo, Iglesia de la Merced, La Habana. Fotografías de Margarita Pearce.

La otra obra es *Siete Palabras*,¹² del compositor español Cosme José de Benito (1829-1888), arreglada para tres voces (tiple, tenor y bajo), dos violines, contrabajo, dos flautas, dos clarinetes, fígle

¹⁰ Archivo de la Iglesia de la Merced de La Habana, Signatura A-27.

¹¹ En el siglo XIX se llamaba fígle al ophicleide, un instrumento de metal en forma de U, de tesisura de barítono o bajo, con llaves y una embocadura de trombón. Ver Sibyl Marcuse, *A Survey of Musical Instruments*, London: David & Charles, 1975, pp. 766-67.

¹² Archivo de la Iglesia de la Merced de La Habana, Signatura B-2.

o bombardino y trombón. Está copiada y firmada por Raimundo Valenzuela (1848–1905), uno de los músicos de la orquesta, el 23 de marzo de 1873. Esta fecha es la más antigua que se ha encontrado y corroborado en los documentos consultados sobre la labor de Rojas como músico profesional (fig. 2).

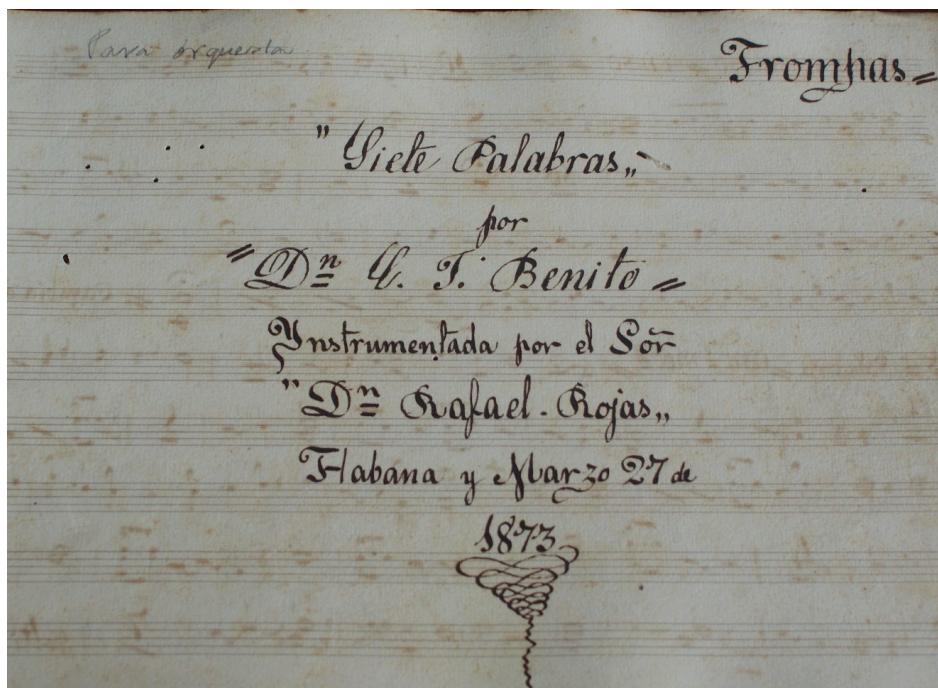


FIGURA 2. Portada de la particella de trompa de *Siete Palabras* de Cosme José de Benito instrumentada por Rafael Rojas, Archivo, Iglesia de la Merced, La Habana.

La misma carpeta que contiene la obra *Siete Palabras* también conserva partes manuscritas de otros cuatro instrumentos (viola, violonchelo, dos trompas y cornetín) que no están en la partitura orquestal.¹³ Esta cuestión de insertar o variar instrumentos no es sorprendente en un contexto como el siglo XIX, donde las agrupaciones musicales, especialmente las dedicadas a acompañar las festividades del culto religioso católico, no son regulares, ni están constituidas como capilla de música de una iglesia determinada. Por ende, la disposición instrumental que contiene esos arreglos depende de diversas condiciones, a veces económicas, sociales, circuns-

¹³ Cornetín, se refiere al cornet a pistón en La y Si bemol (soprano) o en Mi bemol (alto), que también se conocía en castellano como 'pistón'. Se trata de un instrumento de tubo cónico, pistones y llaves que se usó hasta la primera mitad del siglo XX, especialmente en el repertorio de las bandas inglesas (Brass Bands) y el jazz. Ver Marcuse, pp. 761-63.

tanciales o un poco de todas. Esta última obra al parecer, y como anuncia el *Diario de la Marina*, pudo ser estrenada en el año 1873 en la Parroquia del Santo Ángel Custodio de La Habana.

Parroquia del Santo Ángel Custodio. Oficios de la Semana Mayor [...] Viernes Santo A las 8 comenzarán los oficios: a las doce menos cuarto dará principio el bellísimo y commovedor ejercicios de las Siete Palabras que por primera vez se celebra en este templo y no se han omitidos sacrificios para que quede con toda suntuosidad posible [...] estando la orquesta encargada al inteligente maestro José R. Pacheco que ha ensayado para ese día las Siete Palabras compuestas por D. Cosme José de Benito maestro de la capilla de la Real Basílica de San Lorenzo del Escorial y que por vez primera se cantan en esta capital.¹⁴

La tercera partitura es la obra *Las siete palabras de nuestro Señor en la Cruz*¹⁵ del compositor italiano Saverio Mercadante, firmada por José Rosario Pacheco¹⁶ (fl. 1864-1910) e instrumentada por Raimundo Valenzuela el 22 de marzo de 1875, para tres voces (sopranos, tenor y bajo), dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, dos clarinetes, dos trompas, cornetín, dos trombones y fígle. La portada de la obra tiene como añadidura una lista en la cual se enumera a los integrantes que conformaban la agrupación en año 1875, en el estreno de la obra y una cruz al lado de los nombres de los que habían fallecido para 1910, año en que se volvió a interpretar dicha obra. Entre los músicos, Rojas figura como clarinetista y con una cruz¹⁷.

Esta orquesta reunió a algunos de los músicos más reconocidos del panorama musical habanero de la segunda mitad de la centuria y quienes al igual que Rojas desempeñaban otras funciones, ya fuese como músicos en alguna agrupación o como directores. Entre ellos los más conocidos por la historiografía musical cubana son José Mauri (1855-1937)¹⁸ y Raimundo Valenzuela¹⁹. Mauri por ser considerado como el compositor de la primera ópera nacional, titulada *La esclava* (1918) y Valenzuela por ser director de orquesta y compositor de danzas.

¹⁴ “Noticias Religiosas”, *Diario de la Marina*, 30, 82, 5 de abril de 1873, s.p.

¹⁵ Archivo de la Iglesia de la Merced de La Habana, Signatura M-4.

¹⁶ Director de la orquesta en la cual tocaba Rojas, una de las agrupaciones más prolíficas de la ciudad en la segunda mitad del XIX.

¹⁷ Archivo de la Iglesia de la Merced, Signatura M-4. Nota al dorso de la portada de la partitura *Las siete palabras de nuestro Señor en la Cruz* de Saverio Mercadante. Ver Apéndice 1.

¹⁸ María A. Henríquez, “José Mauri. Boceto de una biografía”, *Boletín Música*, La Habana: Casa de las Américas, 1974, pp. 20-30; Victoria Eli, “Mauri Esteve, José”, Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, VII, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 369-370.

¹⁹ Oscar D. Cañizares, “El trombón en el ámbito musical habanero (1850-1910)”, *El Sincopado Habanero* [en línea], II, 3 (septiembre/diciembre 2017), pp. 8-15; [consultado 27/08/2019] Disponible en <<http://gabinete.cubava.cu/files/2018/03/Sincopado-sep-dic-2017.pdf>>; Roberto González Hechevarría, “La fiesta en Lezama”, *José Lezama Lima: su palabra extensiva*, Madrid: Verbum, 2011,

Pacheco, según refieren las publicaciones periódicas de la época, fue uno de los directores de orquesta más distinguidos de la sociedad habanera. Acerca de la conformación de la agrupación, el crítico musical cubano Serafín Ramírez (1832-1907) comenta en su libro *La Habana Artística. Apuntes históricos* (1891): “ha formado (José Rosario Pacheco) una buena orquesta que figura desde 1864 en muchos de nuestros templos”.²⁰ Por lo general era solicitada para amenizar festividades religiosas de alguna advocación, en agradecimiento por promesas cumplidas, funerales o eventos sociales importantes.

No se puede olvidar que en el caso de las fiestas patronales estas formaban parte de una celebración mayor, con lo cual, las actividades se organizaban enlazando lo religioso y lo civil, donde la orquesta constituía un elemento medular en la interacción de ambos contextos. El tema de la contratación de orquestas y músicos profesionales ajenos al medio religioso, por parte de la iglesia o de sus devotos más poderosos, fue una de las tantas consecuencias que sucedieron por el detrimento gradual del poder eclesiástico y la inestabilidad político-económica de la monarquía en esta época. Entre los hechos que más influyeron caben destacar las continuas guerras, el trienio liberal (1820-1823), el proceso de desamortización con el reinado de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias como regente del reino, mientras Isabel II llegaba a la mayoría de edad y luego el concordato de 1851.²¹

Director de la orquesta filarmónica de la sociedad de instrucción y recreo La Divina Caridad.

A demás de estos sucesos externos, por decirlo de algún modo, hay que sumar la situación político-social interna de Cuba. En la década del treinta y cuarenta la isla se convirtió en el primer país exportador de azúcar de caña, con todo lo que eso supone, dígase incremento de tráfico de esclavos y crecimiento económico del país. Sin embargo, en la segunda mitad de la centuria este desarrollo decayó por la competencia de azúcar de remolacha que se empezó a comercializar en Europa, lo que implicó una dependencia progresiva de los Estados Unidos. Esto conllevó a que españoles y criollos se dividieran en grupos políticos según sus intereses:

pp. 139-158, “Raimundo Valenzuela”, Radamés Giro (ed.), *Diccionario Encyclopédico de la Música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanadas, 2002, 4, pp. 257-258

²⁰ Serafín Ramírez, *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana: Museo de la Música, 2017, II, p. 145.

²¹ Sobre el proceso de desamortización en Cuba véase: Rigoberto Segreto, *Iglesia y nación en Cuba*, Santiago de Cuba: Oriente, 2010; y sobre la relación música y desamortización en las iglesias en España consultar: Sandra Myers, “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 310-327. Para profundizar en el tema del contexto religioso en la España del XIX y la movilidad de los músicos en los diferentes espacios, véase: Emilio Casares y Celsa Alonso, *La música española en el siglo XIX*, Gijón: Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones, 1995; María Antonia Virgili, “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicología*, II (2004), pp. 181-202; José López-Caló, *La música en las catedrales españolas*, Madrid: ICCMUC, 2012.

integristas, abolicionistas, anexionistas e independentistas²². Para 1868 estas contradicciones comenzaron a hacerse más visible con la guerra de los Diez Años, llevada a cabo por Carlos Manuel de Céspedes (1819–1874) en la provincia actual de Granma, que antiguamente formaba parte del Departamento de Oriente. Este hecho marcó un punto importante en el proceso de consolidación de la nación cubana.

En este proceso de conformación de nacionalidad e identidad juega un papel fundamental el mestizaje, la mulatez y en general la transculturación y la hibridación, ya que esto condicionó las actividades laborales y la aceptación social del individuo en esta sociedad. Siguiendo esta idea cabría preguntarse en cuáles de los escalones sociales se insertaron los músicos profesionales en la sociedad cubana del XIX.

Rafael Rojas sirve para mostrar la situación socio-económica de esos músicos que conformaron la sociedad habanera decimonónica y las circunstancias que los obligaron a asumir diferentes funciones en cada uno de los espacios socio-musicales. Uno de estos roles que desempeñó Rojas y en el cual se refleja su posible condición social es precisamente su función como director de la orquesta filarmónica de la sociedad La Divina Caridad, fundada, según el diario *La Lucha*, en el año 1886:

Es de primera la que acaba de constituirse en “La Divina Caridad” como muestra, ahí van los cinco primeros nombres de las personas de que la nueva “Sociedad Filarmónica” se compone: Presidente don Raimundo Valenzuela, -Vice, Don Julián Jiménez [padre], -Director, don Rafael Rojas [...]²³

Rojas fue el director de la orquesta durante algunos años. Aunque no se puede determinar cuándo se desintegró esta sociedad, ni cuánto tiempo estuvo en la dirección, lo cierto es que, al menos entre 1886 y 1888, hay numerosas referencias de sus conciertos en el diario republicano *La Lucha*. La mayoría de estos tenían carácter benéfico con el objetivo de recaudar fondos. El 22 de noviembre de 1887 se anuncia en dicho periódico:

El 22 de noviembre (si esta fecha se alcanza) es el día elegido para la fiesta, recurso que será el desiderátum de tan angustiosa situación. Si usted en particular y los entusiastas favorecedores de esta Sociedad general no prestan su apoyo valioso... una sociedad menos de la raza de color, habrá un

²² Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana*, 2, Miami: Universal, 1990; María del Carmen Barcia, Eduardo Torres-Cueva y Gloria García, *La colonia. Evolución socio económica y formación nacional*, La Habana: Editora política, 1994; *Las luchas por la independencia nacional y las transformaciones estructurales*, La Habana: Editora política, 1996; María del Carmen Barcia, *Élites y grupos de presión Cuba 1868-1898*, La Habana: Ciencias Sociales, 1998; Mercedes García Rodríguez, *Con un ojo en Yara y el otro en Madrid. Cuba entre dos revoluciones*, La Habana: Ciencias Sociales, 2012.

²³ “Balija”, *La Lucha. Diario Republicano*, II, 172, 28 de julio de 1886, s.p.

plantel de educación gratuita de menos donde recibir puedan alimento de inteligencia más de cien niños de todas las razas: “la Divina Caridad” habrá desaparecido, habrá pasado a la historia.²⁴

A partir de esta noticia se pueden relacionar algunos elementos que dan pauta de cuál era la condición social de Rojas y de aquellos músicos, que al igual que él tenían una pigmentación de piel oscura: 1) formaba parte de una asociación que agrupaba personas consideradas como “gentes de color” y, por tanto, es un indicativo de la división racial en la sociedad habanera; 2) estas sociedades al ser de negros y mulatos estaban constituidas por la clase más humilde y necesitada. Otro dato de suma importancia que corrobora la división clasista y racial de la sociedad colonial cubana es el hecho de que La Divina Caridad formara parte del Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color, fundado por Juan Gualberto Gómez (1854–1933) en 1892²⁵.

Gómez ha sido uno de los personajes más reconocido por historiografía cubana debido a la labor política que ejerció durante el período independentista. Fue un negro criollo libreto de padres esclavos. En 1878 conoció a José Martí (1853–1895) considerado como uno de los más célebres e importantes escritores cubanos, quien creó el Partido Revolucionario Cubano y organizó el reinicio de la guerra en 1895 desde sus labores en el extranjero. Según recoge la historia, Gómez fue el elegido por Martí para coordinar los preparativos de la guerra desde la isla. Como parte de su labor ideológica creó el periódico *La Fraternidad* (1879) que fue el órgano donde se manifestó en contra la discriminación racial y la condición de vida de los negros y mulatos, así como las inquietudes y necesidades de la “raza de color” y fundó el Directorio, con el objetivo de proteger y cuidar los intereses de los menos favorecidos.

Esta conexión que se establece entre Gómez, Rojas y Valenzuela a través de su participación activa en la Sociedad La Divina Caridad es un elemento importante para inferir la condición social de estos músicos y su posible implicación ideológica con la causa independentista. Es importante recordar que en el caso de los dos últimos convivieron y coexistieron en varios espacios a la vez, tanto como integrantes de la orquesta de Pacheco como directivos de la sociedad filarmónica. La sociabilidad y las redes de relaciones en los espacios sociales permitieron, a su vez, la creación de nuevos vínculos y posibilidades de trabajo.

Esta condición subalterna del músico y la música como oficio se evidencia desde principios de siglo en las palabras de algunos intelectuales cubanos como José Antonio Saco (1797–1879), sociólogo, periodista, historiador y economista. Escribió sobre la identidad, nación y nacionalidad cubana, formó parte del grupo de los reformistas y se opuso a la idea de la esclavitud y la anexión de Cuba a los Estados Unidos. En su libro *Memoria sobre la vagancia en Cuba*, 1830, Saco manifiesta la necesidad de depurar las artes de los negros convertirla en arte de blancos:

²⁴ “Balija”, *La Lucha. Diario Republicano*, III, 265, 22 de noviembre de 1887, s.p.

²⁵ Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, p. 260.

Entre los enormes males que esta raza [negra] ha traído a nuestro suelo, uno de ellos es el de haber alejado de las artes a nuestra población blanca. Destinada tan solo al trabajo mecánico, exclusivamente se le encendieron todos los oficios, como propios de su condición; y el amo se acostumbró desde el principio a tratar con desprecio al esclavo, muy pronto empezó a mirar del mismo modo sus ocupaciones [...] En tan desplorable situación, ya no era de esperar que ningún blanco cubano se dedicase a las artes, pues con el hecho solo de abrazarlas, parece que renunciaba a los fueros de su clase: así que todas vinieron a ser patrimonio exclusivo de la gente de color, quedando reservadas para los blancos las carreras literarias y dos o tres más que se tenían por honoríficas.²⁶

Asimismo, afirma que en el caso de la música esta situación no era del todo estricta ya que todos se mezclaban, tanto negros como blancos. De ahí que la compara con la ganadería y la agricultura: “La música goza igualmente de esta prerrogativa, pues en las orquestas de los conciertos y teatros vemos confusamente mezclados a los blancos, pardos y morenos; y si los primeros tienen mérito, tan lejos están de ser menospreciados, que son el adorno de las tertulias habaneras”.²⁷

El discurso de Saco fundamenta la hipótesis según la cual, si bien la música era vista como un oficio poco lucrativo y destinado por ende a los más humildes, tampoco fue exclusivo de los “pardos y morenos”, sino que también a menudo se veían implicados los blancos. Esta mezcla también la advierten algunos escritores extranjeros que radicaron en Cuba, entre ellos el colombiano Félix Tanco (1797–1871) y el venezolano Domingo del Monte (1804–1853), ambos contemporáneos con Saco. En una carta escrita en 1837, Tanco le comenta a Del Monte:

También quisiera que en la parte 5^{ta} dijeras algo sobre la influencia de los esclavos no solo en las costumbres, la riqueza, y las facultades intelectuales de los blancos, según el plan de Comte sino en el idioma, pues como tú sabes se han introducido en él una infinidad de palabras y locuciones inhumanas y bárbaras que son de uso corriente en nuestras sociedades de ambos sexos que se llaman cultas y finas. La misma influencia se advierte en nuestros bailes, y en nuestra música. ¿Quién no ve en los movimientos de nuestros mozos y muchachas cuando bailan contradanzas y valses, una imitación de la mimética de los negros en sus cabildos? ¿Quién no sabe que los bajos de los dansistas [sic.] del país son el eco del tambor de los Tangos? Todo es africano, y los inocentes y pobres negros, sin pretenderlo, y sin otra fuerza que la que nace de la vida de relación en que están ellos con nosotros, se vengan de nuestro cruel tratamiento inficionándonos con los usos y maneras inocentes, propias de los salvajes de África²⁸.

²⁶ José Antonio Saco, *Memoria de la vagancia en la Isla de Cuba*, *Revista Bimestre Cubana*, abril, 1832, p. 25. Tomado del sitio *EnCaribe Encyclopédia de Historia y Cultura del Caribe* [en línea] [consultado: 27/08/2019] Disponible en <<https://www.encaribe.org/es/Book?idTexto=490&idRegistro=1409>>

²⁷ Saco, *Memoria de la vagancia...*, p. 27.

²⁸ Félix Tanco, “Carta a Domingo del Monte” (1837), *Domingo del Monte. Centón epistolario*, La Habana: Imagen Contemporánea, 4, 2002, pp. 107-108.

La sociedad cubana del XIX, luego de tres siglos de colonización y mezcla, puede considerarse como mestiza, híbrida y heterogénea. Ortiz, en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado en 1940, denominó a este proceso de interacción étnico-cultural “transculturación”, basándose en la transitividad de las diferentes fases por las cuales pasa el individuo: la primera consiste en asimilar una cultura nueva (neoculturación), lo que provoca la pérdida o desarraigamiento de la precedente (desculturación); la síntesis de ambas es denominada como transculturación.²⁹ Esta simbiosis étnico-cultural dio lugar a la figura del mulato, es decir, aquel que nacía de progenitores blancos y negros.³⁰ En cuanto a la complejidad del proceso de mestizaje, Ortiz comenta:

En la compleja vida del mulato hubo, pues, que considerar dos procesos concomitantes: Entre estos mixtigenéticos hijos de africanos y de blancos concurrían los procesos de un doble mestizaje: 1º, el mestizaje genético, y 2º, el mestizaje cultural. Pero a veces los mestizajes no coincidían. Un mulato oscuro podía tener una cultura de un blanco, así como un blanconazo seguirá pensando, hablando y actuando como un bozalón; ello dependía, en uno y otro caso, del respectivo ambiente de su crianza.³¹

A este proceso de mestizaje se suma otro de igual importancia y es el de criollización, que no tenía tanto que ver con la mezcla étnica sino con el lugar de nacimiento y asentamiento. Esto suponía que los padres del individuo podían ser españoles y/o africanos; sin embargo, para considerarse criollo debía nacer en tierras de ultramar, en este caso Cuba.³² Por tanto, podía existir un mulato, negro o blanco que a su vez fuese criollo. De ahí que el estatus social e inclusión en la sociedad de estos individuos, y por tanto de los músicos, no solo dependió de la posición económica, sino también de la pigmentación de la piel.

Músico Mayor de la Banda del Batallón de Bomberos de La Habana

Uno de los roles más importantes que cometió Rojas fue el director de la banda de música del Batallón de Bomberos de La Habana, entre los años 1881 y 1894, al menos que se tengan noticias en las publicaciones periódicas de la época. En una ocasión se anuncia compartiendo el mismo escenario con José Rosario Pacheco pero no como músico de la orquesta sino como director de la banda.

²⁹ Véase Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Enrico Mario Santí (Ed.), Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2002, p. 260.

³⁰ Fernando Ortiz, *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*, José A. Matos Arévalo (ed.) La Habana: Fundación Fernando Ortiz, Instituto de Literatura y Lingüística, Sociedad Económica Amigos del País, 2015, p. 178.

³¹ Ortiz, *Epifanía...*, p. 235.

³² Para profundizar en los estudios sobre el concepto de criollo véase: José Juan Arron, “Criollo; definición y matices de un concepto”, *Hispania*, 34, 2 (mayo de 1951), pp. 172, 174; Horst Pietschmann, “Los principios rectores de la organización estatal en las Indias”, *Inventando la Nación: Iberoamérica. Siglo XIX*, México, D.F: Fondos de Cultura Económica, 2003, pp. 64-65; Consuelo Naranjo y Pedro Pérez, *La América española (1763-1898): política y sociedad*, Madrid: Síntesis, 2008, p. 26.

Solemnos cultos de la comisión nombrada al efecto, dedica a la Santísima Virgen del Rosario. El sábado 3 de noviembre a las 6 de la tarde será conducida procesionalmente la Divina Imagen desde la casa de la Sra. Camarera del Templo, donde después de rezado el Santo Rosario se cantará una gran salve dirigida por el maestro Pacheco e inmediato terminada esta, darán principio los fuegos artificiales quemándose vistosas piezas y cuyo acto serán amenizado por la retreta que de 8 a 10 dará la excelente banda del Batallón de Bomberos de esta plaza en la plazuela de dicha iglesia³³.

No se puede pasar por alto que la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a partir de los años cuarenta con el reinado de Isabel II, fue el período de mayor auge y evolución de la música militar, o más bien de las bandas militares o de conciertos. En Cuba, estas bandas estuvieron ligadas a las normas vigentes y establecidas por la metrópoli, es por ello que en todas las referencias periódicas Rojas firma como Músico Mayor. Sobre la constitución de estas bandas en la península, el investigador Frederich Oriola comenta:

[El] Real Decreto de 10 de mayo de 1875 por la cual el personal músico fue definitivamente militarizado y homogeneizado en cuatro categorías: Músicos de primera, segunda, tercera y Educandos asimilados a suboficiales. Por su parte los Músicos Mayores, que eran encargados de la dirección de las bandas y eran contratados, pasaron a estar asimilados a Alféreces y sus plazas a proveerse mediante oposición.³⁴

Este tipo de agrupación tuvo mucha influencia en la música cubana no solo por la difusión de repertorio nacional y extranjero, sino por ser el antecedente de la orquesta típica o de viento, considerada como el formato instrumental por excelencia de la música bailable en la segunda mitad de XIX. Las musicólogas cubanas Ana Casanova y Alicia Valdés afirman que estas bandas se convirtieron en las academias de muchos músicos negros y mulatos libres que aprendieron a leer, escribir y componer música.³⁵ Algunos de ellos posteriormente crearon sus propias orquestas. En el contexto capitalino, a lo largo de toda la centuria, sobresalen algunos nombres como: Claudio Brindis de Salas, padre (1800–1872), Tomás Buelta (o Vuelta) y Flores (1798–1851), Manuel Úbeda (1810–1891) y en el caso que nos atañe, el mismo Rafael Rojas.

En los catorce programas de conciertos de la banda publicados en el *Diario de la marina* y *La Lucha* durante el período de dirección de Rojas se muestra una continua reiteración no solo de los géneros interpretados, sino también del orden en que se ejecutan. De igual forma

³³ “Crónica Religiosa”, *Diario de la marina*, 44, 26 de octubre de 1883, p. 255.

³⁴ Frederic Oriola, “La legislación de las bandas militares en la Valencia del Ochocientos”, *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 6, 2015, [en línea] [Consultado: 27/08/2019] Disponible en <http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/16_Oriola_Frederic.pdf>

³⁵ Ana V. Casanova y Alicia Valdés, “Relato sonoro de las bandas de música de nueva creación de La Habana (I)”, *Clave*, 15, 3 (2013), pp. 40-44.

coinciden en algunos de los conciertos la repetición de la misma obra (a petición del público) *Un viaje a Güines*, de Julián Reinoso. El número de piezas varía entre seis y ocho por concierto. La diferencia radica en que algunas veces se inserta una habanera, un pasacalle o una obra *a solo* para bombardino o clarinete. El programa de manera general está organizado de la siguiente forma:

1. Polka
2. Obertura de una ópera
3. Tanda de vals
4. Potpurri de aires del país
5. Uno o dos danzones
6. Pasodoble

Uno de los objetivos principales de estas bandas de conciertos era promover la música que en ese momento se encontraba en boga, por eso no es de extrañar que estas tocaran especialmente música europea, especialmente oberturas de óperas, zarzuelas y danzas.³⁶ El gusto por este tipo de música fue un fenómeno global y, en el caso de La Habana, por su situación geográfica y económica se convirtió en el punto de comunicación entre Europa y los principales países de América. Por tanto, es muy usual que la mayor parte del repertorio que se interpretaba tanto en los teatros como en las sociedades y salones de la capital, desde principio de siglo fuese principalmente Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann o Schubert.

Programa de concierto de la Sociedad de Música Clásica, 10 de febrero de 1885

Violoncelista de cámara de S.M el Emperador del Brasil

Chopin: Trío en Si bemol. Allegro. Scherzo

Beethoven: Sonata en La. Tema con Variaciones y Final

Intermedio

Haydn: Cuarteto en Re. Variaciones sobre el Himno austriaco

Schumann: Quinteto en Mi bemol. Allegro. In modo d'una marcia. Scherzo. Allegro³⁷.

³⁶ Para profundizar sobre la música de las bandas militares en Latinoamérica véase: Victoria Eli, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), México: Fondo de Cultura Económica, 2010; Diana Fernández Calvo, “La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX”, *Revista digital del Instituto Universitario Naval* [en línea], 1, 2009, pp. 29-54, [Consultado: 27/08/2019] Disponible en <www.ara.mil.ar/archivos/Docs/05.calvo.pdf>; Rafael A. Ruiz, “Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato”, *Cuiculco* [en línea] 2016, 23 (mayo-agosto), [Consultado: 27/08/2019] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006>>

³⁷ Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Colección Cubana, *Programa de concierto de la Sociedad de Música Clásica*, 14 de febrero de 1885.

En cuanto al repertorio se muestra la regularidad de algunos compositores como Rafael Rojas, Franz Von Suppé (1819–1895), Giuseppe Verdi (1813–1901), Raimundo Valenzuela, Emile Waldteufel (1837–1915) y Félix Cruz (c.1850–?) por citar los más distintivos (ver Figura 1). Respecto a los países más recurrentes se encuentran: Cuba, Italia, Francia, Austria, España, Alemania y Hungría.

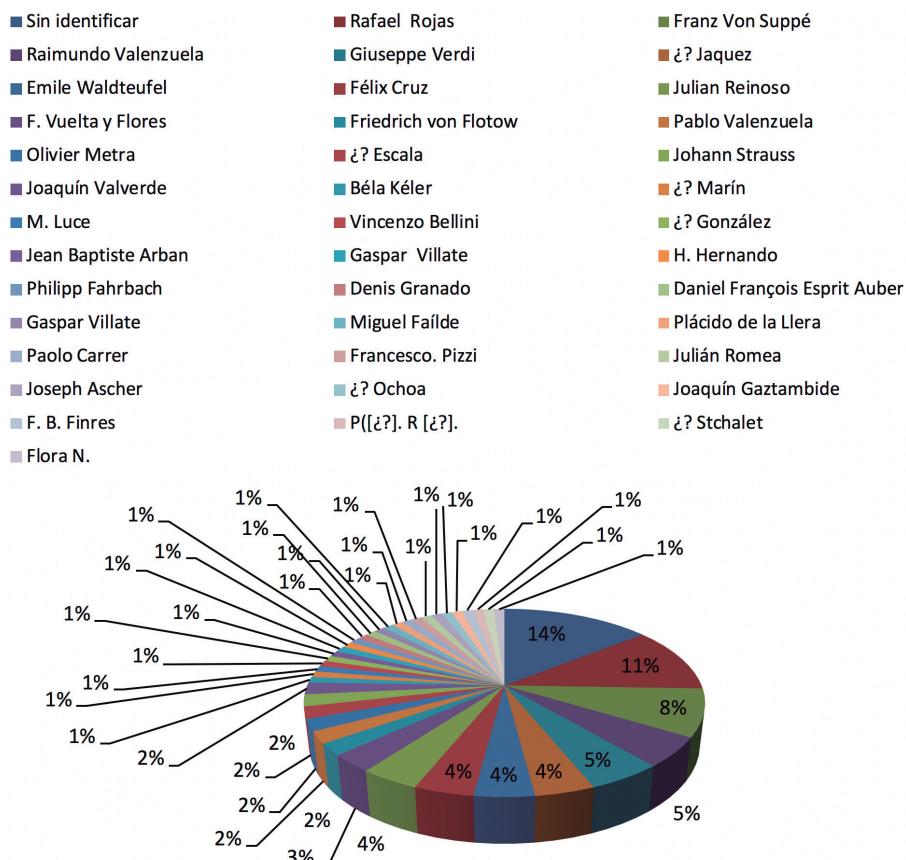


FIGURA 1. Cantidad de obras por compositores interpretados en los conciertos de la Banda del Batallón de Bomberos de La Habana (1881-1894)

Resulta interesante el hecho de que Rojas, por una parte tuviera grado militar al dirigir una banda militar vinculada directamente a los intereses de la monarquía y, por otra, capitaneara la orquesta de una sociedad de “gente de color” que si bien explícitamente no era política, lo cierto es que formó parte del Directorio de Sociedades de Color dirigido por Juan Gualberto Gómez, reconocido por su labor en contra el gobierno colonial. Esto una vez más muestra lo

difícil que resulta en una época como esta, delimitar la posición de estos músicos que se vieron en la necesidad de relacionarse y moverse en distintos espacios para poder ascender un poco más en la escala social y económica.

Director de la orquesta Cuba Chicago

Otra de las facetas en la proyección artística de Rojas, aunque la menos evidente de todas, es su condición de director de la orquesta típica Cuba Chicago en las fiestas de Santiago de las Vegas en 1895. Esta es la última noticia que hasta el momento se ha encontrado sobre este músico en las publicaciones periódicas consultadas.

Santiago de las Vegas.- Esta noche se verificará el 2º baile de disfraz en el salón La Gloria que promete superar al pasado que estuvo espléndido. Hemos sabido que la orquesta Cuba-Chicago de los hermanos Barba, que es la encargada de amenizar los bailes de dicho salón en el presente Carnaval, quedó a la altura de la fama que va adquiriendo cada día, como que está capitaneada por el sin rival Rafael Rojas, músico mayor de los Bomberos Municipales de La Habana.³⁸

Conclusiones

El estudio de Rafael Rojas González ha permitido visualizar los vínculos y relaciones que se establecieron entre los músicos y los diferentes espacios socio-musicales de La Habana. Esto se puede corroborar a partir de las fuentes consultadas en las cuales sobresalen, al menos, cinco de las funciones que pudo desempeñar el músico entre los años 1873 y 1895:

1. arreglista y compositor
2. integrante de la orquesta de Pacheco (1873-?)
3. director de la banda del Batallón de Bomberos de La Habana (1881-?)
4. director de la orquesta filarmónica de la sociedad *La Divina Caridad* (1888-?)
5. director de la orquesta Cuba Chicago (1895-?)

La versatilidad que se evidencia en la proyección de Rojas fue una práctica común de los músicos profesionales no solo en Cuba, sino también en los países hispanoamericanos desde principios de siglo. La investigadora argentina Florencia Guzmán, en su artículo sobre las bandas de música de libertos en el ejército de San Martín, comenta las características de estas agrupaciones durante la guerra de independencia. Asimismo, destaca la labor de algunos de los músicos más conocidos de esta etapa, sobre ello afirma:

³⁸ *La Lucha. Diario Republicano*, IX, 30 de agosto de 1895, p. 207.

Tenemos aquí a los hermanos Pintos que constituyan una verdadera dinastía musical: Roque Jacinto, Pedro José y Bernardo. Estos músicos morenos, excelentes violinistas y figuras relevantes del ambiente musical porteño, se desempeñaban también en las milicias de la ciudad como veteranos del cuerpo de Pardos y Morenos. Roque Jacinto, que tenía el grado de mayor en este cuerpo era también el primer violín en la orquesta de la Catedral de Buenos Aires y uno de los músicos que ensayaron el Himno Nacional de Blas Parera en los años 1812 y 1813. Su hermano Pedro José tocó en la plaza sitiada de Montevideo y en el campo patriota sitiador. Y Bernardo sería el organista de la iglesia de Monserrat y también el director de una orquesta que participaba de las festividades cívicas y religiosas, de acuerdo a los pagos registrados en los Acuerdos del Cabildo en las fiestas mayas de 1813 y 1814.³⁹

En la literatura costumbrista cubana del XIX también quedó registrada esta praxis, como, por ejemplo, en la novela *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*, del célebre escritor cubano Cirilo Villaverde escrita entre 1839 y 1879. A partir del personaje de José Dolores Pimienta, el escritor detalla las condiciones de vida un músico en la Habana. Villaverde lo describe como un mulato, clarinetista, director de una orquesta y enamorado ferviente de Cecilia, protagonista de la novela.

De organización musical, tenía que hacerse gran violencia, cosa que no podía echar a puerta ajena, para trocar el clarinete, su instrumento favorito, por el dedal o la aguja del sastre, una de las artes más bellas por un oficio mecánico y sedentario. Pero la necesidad tiene la cara de hereje, según reza el característico adagio español, y José Dolores Pimienta, aunque director de orquesta, ocupado a menudo en el coro de las iglesias por el día y en los bailes de las ferias por la noche, no le bastaba eso, a cubrir sus propias necesidades y las de su hermana Nemesia, desahogadamente. La música en Cuba, como las demás bellas artes, no hacía ricos, ni siquiera proporcionaba comodidades a sus adeptos. El célebre Brindis, Ulpiano, Vuelta y Flores y otros se hallaban poco más o menos en este caso.⁴⁰

De este modo, podemos concluir que la movilidad socio-espacial constituyó un elemento importante en el entorno musical cubano del XIX. Esta circulación tuvo un carácter bidireccional puesto que, no solo las condiciones sociales circundantes (como la discriminación, las necesidades económicas o la subalternidad) influyeron en la proyección social de estos músicos, sino que cada uno de ellos participó de manera activa en la conformación de los espacios socio-musicales habaneros, como es el caso de Rojas. Aunque continuaron siendo parte de esa alteridad que no tenía derechos a pertenecer al eslabón más alto de la sociedad, también hay que destacar que la capacidad, profesionalidad y versatilidad de estos músicos les permitió alcanzar prestigio como artistas y cierto reconocimiento dentro de la sociedad capitalina decimonónica en la segunda mitad de siglo.

³⁹ Florencia Guzmán, “Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendientes durante las Guerras de Independencia”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 6, 7 (2015), p. 23.

⁴⁰ Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*, Nueva York: Anaya, 1971, p. 210.

APÉNDICE 1. Cronología

Cargos, funciones e instituciones musicales	Fuentes documentales		Fecha
	Referencias en periódicos o revistas	Partituras	
Clarinetista de la orquesta de José Rosario Pacheco		Partitura Ms. <i>Siete palabras</i> de Cosme José de Benito instrumentada por Rafael Rojas, copiada por Raimundo Valenzuela	27/03/1873
	<i>Diario de la marina</i> Estreno de la <i>Siete palabras</i> de Cosme José de Benito por la orquesta de José Rosario Pacheco en la parroquia del Santo Ángel Custodio.		5/05/1873
		Partitura Ms. <i>Himno al Santo Padre Pio Nono</i> de autor desconocido. Instrumentada por Rafael Rojas. Propietario José Rosario Pacheco	8/08/1875
		Partitura Ms. Nota de la portada de <i>Las siete palabras de nuestro Señor en la Cruz</i> de Saverio Mercadante en la que se muestran los integrantes de la orquesta fallecidos para 1910 marcados con una cruz: Las Siete palabras del M° S. Mercadante, se cantaron por primera vez en el Santuario de N. S. de Regla –el día 25 de marzo de 1875– siendo el cura Párroco el P.D. Ricardo Arteaga. Orquesta Francisco Rendón- Violín J. Basmarde- idem † F. Redondo- idem † R. Valenzuela- Viola † F. Agut- Contrabajo † G. Alarcón- Violoncello † P. Alfonso- Flauta † R. Rojas- Clarinete † H. García- idem † M. Balcañeda- Oboe † F. Masutier- Trompa † J. Gonsales- idem † F. Julian- Cornetín † M. Sardier- Trombón † J. R. Quirós- Fígle † G. Sangüe- Trombón † Voces José Mauri- Tiple Pedro Nolasco- Tenor † J. Nadal- Tenor † Simón de Armas- Bajo † Antonio Guerra- Barítono † José Rosario Pacheco- Director Total 23 profesores Hoy 25 de marzo de 1910 hacen 35 años de esa función –todos los nombres marcados con una cruz han fallecido E.P.D.	22/03/1875

Director de la orquesta filarmónica La Divina Caridad	<i>Diario de la Marina.</i> Programa del concierto de la orquesta filarmónica de la sociedad La Divina Caridad.		11/05/1885
	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Nombramiento de la dirección de la sociedad filarmónica la Divina Caridad: Presidente don Raimundo Valenzuela, -Vice, Don Julián Jiménez (padre), -Director, don Rafael Rojas [...]		28/07/1886
	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Velada artística ofrecida por la sociedad La Divina Caridad para recaudar fondos por la precaria situación económica.		22/11/1887
	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Velada artística ofrecida para recaudar fondos para adquirir una imprenta para la creación del periódico <i>La Fraternidad</i> .		17/04/1888
Director de la banda del Batallón de Bomberos de La Habana	<i>Diario de la Marina.</i> Programa de piezas que se tocarán en el concierto bajo la dirección del músico mayor Rafael Rojas		21/07/1881 15/11/1881 8/11/1882 26/10/1883 8/11/1884 20/09/1885 7/11/1885 12/02/1887 7/09/1889 9/11/1889 7/09/1893 11/11/1893 22/03/1894 8/08/1894 29/08/1894 18/09/1894 3/10/1894
Director de una orquesta típica	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Baile de máscaras en el salón de Gloria amenizado por la orquesta Cuba Chicago de los hermanos Barba, liderada por Rafael Rojas.		9/02/1895 30/08/1895

APÉNDICE 2

Notas biográficas sobre músicos cubanos o activos en Cuba citados en el texto

Claudio Brindis de Salas, padre (La Habana, 1800 – 1872)

Compositor, violinista, contrabajista y director de orquesta. Su agrupación La Concha de Oro fue una de las más populares en las fiestas y salones de La Habana en la primera mitad del siglo XIX. Fue teniente del Batallón de Morenos Leales de La Habana.⁴¹ En 1844 se vio involucrado en la Conspiración de la Escalera y fue deportado, volvió cuatro años después a Cuba, donde fue encarcelado. En 1850 obtuvo la amnistía y en 1864 dio conciertos en varias ciudades de la isla acompañado por sus hijos.⁴²

Tomás Buelta (o Vuelta) y Flores (La Habana, 1798 – 1851)

Compositor y director de orquesta. Fue músico titular de la Real Casa de Beneficencia. Coincidio con Brindis de Salas en el Batallón de Morenos Leales, en el cual ejerció como sargento primero⁴³. Al igual que Brindis de Salas fue culpado de participar en la Conspiración de la Escalera. Entre sus obras más notables se encuentran: *La bella Irenita*, *El sarao de Peñalver*, *El Patriotismo habanero*, y *La Valentina*.⁴⁴

José Mauri Esteve (Valencia, 1855 – La Habana, 1937)

Compositor, violinista y director de orquesta. Se trasladó con sus padres a Cuba a los pocos meses de nacer. Durante unos años se establecieron en Lima, Perú y luego retornaron a la isla. Mauri recibió clases de violín por el profesor Anselmo López y terminó su formación profesional con Manuel Úbeda. Formó parte de la orquesta de José Rosario Pacheco como tiple. Fue violín concertino del teatro Albisu y organista en varias iglesias de la capital.⁴⁵ En 1874 ejerció como director y compositor de zarzuelas del teatro Cervantes. A partir de 1881 viajó a varios países de Hispanoamérica, donde llegó a ocupar importantes puestos, como por

⁴¹ “Claudio Brindis de Salas”, Helio Orovio (ed.), *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana: Letras Cubanas, 1992, p. 70.

⁴² Zoila Gómez, “Claudio Brindis de Salas”, Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 700.

⁴³ “Tomás Buelta y Flores”, en Orovio (ed.), p. 78.

⁴⁴ Carmen M. Sáenz, “Tomás Buelta y Flores”, Casares (ed.), p. 747.

Orovio, *Diccionario...*, p. 78.

⁴⁵ “José Mauri”, Radamés Giro (ed.), *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, La Habana: Letras Cubana, 3, 2002, pp. 87-90.

ejemplo en Bogotá, como director de la compañía de zarzuela, y en el Salvador (1894), director de la Banda de Santa Ana. En 1901 regresó a Cuba ocupando el cargo de director del Teatro Albisu y en 1914 fundó el conservatorio Mauri.⁴⁶ Tiene un cuantioso catálogo musical, aunque disperso, constituido por música lírica, sinfónica y también religiosa; algunas de estas obras se conservan en el Museo Nacional de la Música en La Habana y un *Salve Regina* en el archivo de la iglesia de Merced.⁴⁷

José Rosario Pacheco y Cepero (fl. 1864 – 1910)

Compositor, arreglista, director de orquesta y de una asociación de instrucción y recreo. Hasta el momento no se conocen datos sobre su fecha o lugar de nacimiento. La orquesta dirigida por Pacheco fue una de las más reconocidas en el ámbito musical eclesiástico habanero. Según Serafín Ramírez, en 1888 asumió la dirección de la Sociedad de Socorros Mutuos de Instrucción Musical y Recreo.⁴⁸ En el archivo de la iglesia de la Merced de La Habana se conservan catorce obras de música sacra de su autoría y más de quince arregladas o instrumentadas por él.⁴⁹

Manuel Úbeda (España, 1810 – La Habana, 1891)

Compositor, pianista y director de orquesta. En 1849 dirigió la Banda Militar del Regimiento de la Unión en Santiago de Cuba.⁵⁰ Algunas de sus obras fueron interpretadas en las iglesias de Santiago de Cuba y La Habana. Según dan fe algunas de las noticias publicadas por *La Verdad Católica* y el *Diario de la Marina* fue organista de la iglesia de Belén en 1866.⁵¹ En 1870 se menciona en las noticias como director de la banda del Departamento de Artillería y en 1873 como profesor del Colegio español de Santiago Apóstol.⁵²

Raimundo Valenzuela (San Antonio de los Baños, 1848 – La Habana, 1905)

Compositor, arreglista, trombonista, director de orquesta de baile y violista de orquesta de José Rosario Pacheco. En 1864 fue trombonista de la orquesta La Flor de Cuba, bajo la dirección de Juan de Dios Alfonso; tras la muerte del director, Valenzuela ocupó el cargo. Entre los músicos que integraron la orquesta, según Giro, estuvieron Félix de la Cruz, Adolfo Urruria y

⁴⁶ Juan Carlos Estenssoro y Victoria Eli, “José Mauri”, en Casares (ed.), pp. 369-370.

⁴⁷ Archivo de la Iglesia de la Merced, Signatura, M-12.

⁴⁸ Serafín Ramírez, *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana: Museo de la Música, I, 2017, p. 406.

⁴⁹ Para ver la localización de las obras consultar Miriam Escudero, falta pp. 111-192.

⁵⁰ “Manuel Úbeda”, en Giro (ed.), *Diccionario...*, 4, p. 220.

⁵¹ *La Verdad Católica*, XVII, 5 de agosto de 1866.

⁵² *Diario de la Marina*, 27, 44, 20 de febrero de 1870 y 30, 78, 20 de marzo de 1873.

Juan Ramón Quirós;⁵³ estos dos últimos, al igual que Valenzuela, fueron instrumentistas de la orquesta dirigida por José Rosario Pacheco.⁵⁴ En 1886 fue nombrado como Presidente de la Sociedad Filarmónica La Divina Caridad. Aunque Valenzuela ha sido reconocido en la historiografía por su labor en el ámbito bailable, y especialmente por sus danzones, no se puede obviar sus instrumentaciones de música religiosa para la orquesta de Pacheco, entre ellas, la de la ya citada *Siete palabras de nuestro Señor en la Cruz*; de Mercadante.

⁵³ “Raimundo Valenzuela”, en Giro (ed.), *Diccionario...*, 4, pp. 257-258

⁵⁴ Helio Orovio, “Raimundo Valenzuela”, en Casares (ed.), pp. 670-671.

Adriana Carolina Correa Durán

acorread@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Adriana Carolina Correa Durán, "Léon J. Simar (1909-83): un músico belga en Cali (Colombia)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 36 (enero-junio 2019), pp. 53-73.

Egresada del Programa Artes musicales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB), candidata a Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia. Docente e investigadora. Ha participado con ponencias en Congresos en México, Brasil, Chile y España. Actualmente se desempeña como profesional en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

RESUMEN

El caso director y compositor belga Léon J. Simar (1909-1983), encarna un buen ejemplo de migración musical, sale de Bélgica como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y se instala en Cali (Colombia) en 1949. Esta investigación muestra la forma en que Simar se inscribió por el contexto musical colombiano, reconstruye su historia de vida y caracteriza sus obras y posibles aportes al entorno musical caleño en la segunda mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Migración musical, Bélgica, Colombia, Léon J. Simar, música del siglo XX en Colombia.

TITLE

León J. Simar (1909-83): a belgian musician in Cali (Colombia)

ABSTRACT

The case of Belgian conductor and composer Léon J. Simar (1909-1983), is one good example of musical migration, he left Belgium, due to the social upheaval of World War II, and settled in Cali (Colombia) in 1949. This article intends to describe the way in which he integrated to the Colombian musical environment. It includes an analysis of Simar's life, a characterization of his work and a description of his legacy in late 20th-century Cali.

KEYWORDS

Musical migration, Belgium, Colombia, Léon J. Simar, Music in 20th-century Colombia.

Recibido 30 de agosto de 2019

Aceptado 12 de septiembre de 2019

Léon J. Simar (1909-83): un músico belga en Cali (Colombia)

Adriana Carolina Correa Durán

La migración implica un desarraigo que además de físico, también es cultural, intelectual y sentimental. Los músicos migrantes se enfrentan a un entorno laboral que ya no incluye las prácticas musicales de su lugar de procedencia e incluso transforma su labor artística según los estereotipos que representan su origen. Estos elementos se pueden tornar más complicados cuando la migración es producto de un desplazamiento forzoso, especialmente después de hechos tan trasgresores para la integridad del ser humano como las guerras. La historia de vida de Léon Simar está permeada por estos elementos y por un constante deseo de contribuir a la educación musical en Colombia a pesar de las marcadas diferencias entre el contexto en que se formó como músico y el contexto que recibió los frutos de su trabajo tras su migración. A partir del acceso a la colección de partituras y documentos personales de Léon Simar que hoy hacen parte del archivo personal de la familia Velasco en Cali, ha sido posible hacer la reconstrucción de la historia de vida y legado musical de este compositor.



FIGURA 1. Léon J. Simar en Cali. Colección Familia Velasco, Cali, fotografía A. C. Correa.

Léon Jean Marie Hubert Simar, más conocido como Léon J. Simar, demostró habilidades para la música desde temprana edad¹. Nació el 3 de noviembre de 1909 en Herve (Bélgica), una población perteneciente a la provincia de Lieja, cuya capital es la ciudad de Lieja. Hijo de Félice Geraunon y Laurent Joseph Simar, fabricante de calzado², tuvo que enfrentar la muerte de su padre con tan sólo ocho años de edad en un entorno sacudido por la invasión de milicias alemanas que buscaban llegar a territorio francés durante la Primera Guerra Mundial. Estudió en el Conservatorio Real de Lieja desde temprana edad, y posteriormente profundizó en las áreas de composición, dirección, piano y órgano. “Contaba que a sus diecisiete años improvisaba al piano acompañamientos para las películas de cine mudo, a partir de las acciones que podría observar en la pantalla”³. El 27 de octubre de 1936, Simar contrajo matrimonio con Andrée Defourny, pianista egresada del Conservatorio Real de Lieja, con quien tuvo cuatro hijos: Michel, Claire, André y Françoise, de los cuales sobrevivieron tres, ya que la más pequeña, Françoise, falleció a la edad de 6 meses a causa de una bronconeumonía⁴.

Luego de culminar su formación profesional se desempeñó como profesor del Conservatorio Real de Lieja y como escritor de la crítica musical del periódico *La Lègia*⁵. El punto climático de su carrera llega en 1937 al ganar el Primer Gran Premio de Roma belga⁶ en el Concurso de composición de Bruselas, mérito que le otorgó un amplio reconocimiento en Europa y le permitió acceder a importantes círculos de las artes⁷.

¹ No ha sido posible establecer si estas habilidades provienen de alguna tradición familiar. Aunque se intentó buscar relación entre Léon J. Simar y el compositor belga Julien-Jean Simar (1852-1903) a través de consultas a familiares y revisión de documentos personales, no fue posible encontrar un vínculo familiar entre estos dos músicos.

² Andrés Simar, “Biografía: Léon J. Simar”, *Teoría y análisis*, 3 (junio 2014), pp. 159-74.

³ A. Simar, p. 160.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁵ Andrés Simar hace una aparente distinción al referirse al nombre de éste periódico: la denominación “periódico local de Lieja” parece aplicar para el periodo anterior a la guerra, mientras el nombre *La Lègia* fue aparentemente adoptado por orden de las milicias alemanas que se apoderaron de los medios de comunicación.

⁶ No confundir con el Premio de Roma francés. A pesar de tener el mismo nombre, el galardón obtenido por Simar corresponde al primer lugar del Concurso de Composición de Bruselas, basado en lineamientos del Premio de Roma de Francia. José Quitin, “La fondation Darchis, le <Prix de Rome> de Bruxelles et quelques musiciens liégeois”, *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 84 (enero 1994), en <https://popups.ulg.ac.be/1371-6735/index.php?id=616> y Valérie Dufour, “Etat de la vie musicale à Liège en 1939: Armand Marsick et les concerts de l’Exposition internationale de l’eau,” *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 26 (2007) en <https://popups.ulg.ac.be/1371-6735/index.php?id=1192>

⁷ A. Simar, p. 162.

Al finalizar la segunda guerra mundial, el gobierno belga inició una persecución contra todos aquellos que pudiesen ser señalados como colaboracionistas. La hostilidad de este ambiente fue lo que finalmente llevó a Simar y a su familia a contemplar la migración como una oportunidad para buscar mejores condiciones de vida, por lo cual llegó a Colombia en 1949 con su esposa y sus tres hijos. Inició su labor docente en el Conservatorio Antonio María Valencia, posteriormente fundó la Escuela de Música y el coro de la Universidad del Valle, con lo cual contribuyó a la profesionalización de la educación musical en Cali. Dado que su primera esposa había fallecido en 1968, Simar contrajo segundas nupcias en 1979 con Lucía Velasco, quien lo acompañaría hasta el día de su muerte e incluso trabajaría posteriormente por conservar su legado musical. El deceso del compositor ocurrió el 10 de agosto de 1983 en la ciudad de Cali tras una larga enfermedad respiratoria. A raíz de su muerte, varias instituciones como la Alcaldía de Santander de Quilichao, la Universidad del Valle y la Universidad del Cauca, manifestaron su sentido pésame por medio de comunicaciones públicas, al igual que lo hicieron algunos medios de comunicación nacionales como el periódico *El País*⁸.

Formación académica y trayectoria profesional

La formación académica de Léon J. Simar inició en el Conservatorio Real de Lieja a la edad de 9 años, etapa que culminó en 1932 al obtener su grado en música. En ese mismo año se vinculó como docente de armonía en la misma institución, donde permaneció hasta 1944. Se desempeñaba al mismo tiempo como director musical del teatro de la ópera de Verviers (1942-43), director adjunto del coro “Societè Royal La Lègia” y director de la orquesta sinfónica de la exposición internacional de Lieja (1939). Con esta última estrenó varias obras de su autoría⁹. Este también es un periodo de importante producción musical, ya que para 1940 tenía registradas 91 obras en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música de París (SACEM)¹⁰, organización de la que se hizo miembro en 1929 (figura 2).

⁸ “Pesar por la muerte del maestro León J. Simar”, *El País*, Cali, 12 de agosto de 1983, B-3.

⁹ Dentro del archivo personal de Simar se encuentra su *Curriculum vitae* y varios textos donde describe sus estudios y trayectoria profesional, de donde proviene gran parte de esta información.

¹⁰ Carolina Iriarte, “Simar, León J.” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Ed. Emilio Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 9, pp. 1027-1028.

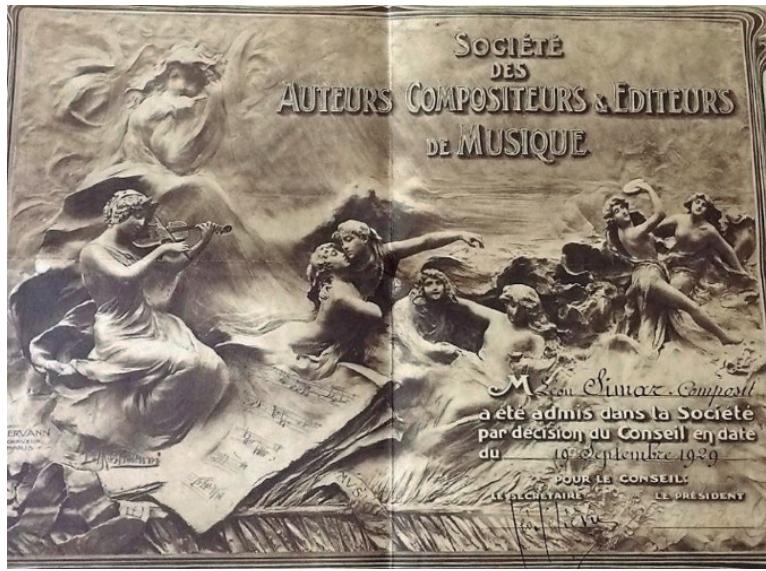


FIGURA 2. Certificado de admisión de Léon Simar a la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música en 1929, colección Familia Velasco, sin foliar. Cali, fotografía A. C. Correa¹¹.

Para 1939, Léon Simar gozaba de prestigio en la comunidad de músicos europeos, pues al ganar el primer Gran Premio de Roma belga, había tenido la oportunidad de viajar por distintas ciudades de ese continente:

Obtuvo el 'Primer Gran Premio de Roma' y con ello una beca para realizar una prolongada visita cultural por los diferentes escenarios de Europa y conocer su música, incluyendo desde luego Roma, Italia, Francia, Austria, Grecia donde Simar podría apreciar de primera mano muchas de las grandes obras que construyeron a lo largo de los siglos la inmensa cultura europea¹².

A su regreso, el compositor ya tenía varios compromisos laborales, entre ellos varios conciertos y clases; además, era el encargado de la crítica musical en el periódico *La Lègia* donde trabajó hasta 1944, fecha de cierre del periódico¹³. Debido a la crisis social desencadenada

¹¹ Archivo personal Familia Velasco, Cali.

¹² A. Simar, p. 169.

¹³ Adele King dedica una pequeña sección a la historia de los periódicos belgas durante la segunda guerra mundial en *Rereading Camara Laye*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002, pp. 108-109.

por la Segunda Guerra Mundial, Simar tuvo que trasladarse a Jumet en 1943, año en que fue nombrado director del conservatorio de Charleroi (1943-1945). Durante ese mismo periodo se desempeñó como director de la Sociedad de Conciertos de Charleroi¹⁴ hasta el momento en que se vio obligado a salir de su país.

Una vez en Colombia, se estableció como profesor de composición y teoría musical en el Conservatorio de Cali entre 1949 y 1952, además fue codirector (y luego director) de la Orquesta Sinfónica del Cali y la Coral Palestina¹⁵. En febrero de 1955 fue nombrado director del Conservatorio Antonio María Valencia hasta abril de 1956¹⁶, año en que asumió la dirección de la sección musical del Instituto Hispano-colombiano de Cali donde trabajó hasta 1958¹⁷. De manera paralela, se encargó de la dirección de la sección de música de la Fundación Pro-Arte de Cali entre 1957 y 1959, año en que la Universidad del Valle lo vinculó como instructor. Posteriormente pasaría a ser auxiliar de cátedra de dedicación exclusiva, profesor auxiliar y finalmente profesor de tiempo completo. Allí llegaría a fundar el Coro Magno y el Coro de Cámara de esa institución y posteriormente se encargaría de la creación de la Escuela de Música, la cual dirigió hasta su retiro en 1979.

Premios y reconocimientos

Los premios más destacados en la carrera de Simar fueron obtenidos durante su estancia en Bélgica. En 1932 ganó el Primer Premio de Fuga del Conservatorio Real de Lieja y en 1936 su obra para orquesta “*Parade, esquisse burlesque*”, obtuvo el Premio César Franck otorgado por la Academia Real de Bellas Artes de Bélgica. Aunque en 1935 ya había ganado el “Primer Segundo Premio de Roma” belga, es en 1937 cuando se hace merecedor del primer lugar del Concurso de Composición de Bruselas al obtener el “Primer Premio de Roma”, belga (figura 3)¹⁸.

¹⁴ *Curriculum vitae*. Archivo personal de la familia Velasco, Cali.

¹⁵ Datos provenientes de las biografías que reposan en el archivo personal de la Familia Velasco, Cali.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ A. Simar, p. 171.

¹⁸ El concurso de composición de Bruselas fue instituido por Decreto real del 4 de junio de 1841. Este certamen provenía de una tradición de becas de la fundación Darchis de Roma, donde se subvencionaba estudiantes de artes para realizar estudios en Italia. Se otorgó entre 1841 a 1973 y fue creado por François-Joseph Fétis siguiendo el modelo del Gran Premio de Roma francés. Quitin, *loc. cit.*



FIGURA 3. Primer Gran Premio de Roma obtenido por Léon J. Simar en 1937. Colección Familia Velasco, Cali, fotografía A. C. Correa¹⁹.

Este es el galardón más importante de su carrera, ya que fue obtenido luego de un exigente concurso de composición donde su obra *Le trapeze étoilé* ganó el primer lugar por decisión unánime del jurado. Su obtención produjo un reconocimiento social documentado en fuentes iconográficas (figura 4) y más de 170 recortes de prensa entre 1935 y 1948²⁰.



FIGURA 4. Fotografía de Léon J. Simar en la ceremonia de condecoración al obtener el Primer gran Premio de Roma en el Concurso de Composición de Bruselas. 1937. Colección Familia Velasco, Cali. Fotografía original sin autor, facsímil A. C. Correa.

¹⁹ “Reino de Bélgica-Ministerio de Educación Pública. Gran Concurso de composición musical. Primer premio al Señor Léon Simar, de Bressoux- Liéja. Bruselas, 11 de octubre de 1937”. Archivo personal Familia Velasco, Cali.

²⁰ Entre los principales diarios que hacen parte de esta recopilación, se encuentran *La Meuse*, *Het Laaste Nieuws*, *L'Express*, *La Wallonie*, *Paris soir*, *Journal de Liège* y *La gazzete de Liège*, entre otros.

En 1950, ya radicado en la ciudad de Cali, Simar gana el premio Fabricato en el Concurso de Música para Colombia²¹. Luego, en 1961, su obra *Danzas Sinfónicas* para orquesta fue premiada en el concurso convocado por la Asociación Colombiana de Cervecerías. Como resultado de sus reconocimientos fue nombrado jurado en el II Concurso de Música Colombiana para compositores convocado por Colcultura en 1981; además, le fueron otorgadas varias condecoraciones en ese mismo año: medalla al mérito de la sociedad de mejoras públicas de Cali, medalla “Ciudades confederadas del Valle del Cauca” del Gobierno departamental y la “Medalla al mérito cívico Santiago de Cali” del Gobierno municipal y en el año 2001. Finalmente, la Universidad del Valle emitió la Resolución N° 1774 “por la cual se hace un reconocimiento póstumo al maestro León J. Simar exprofesor de la Escuela de Música de la Facultad de Artes Integradas.

Migración a la ciudad de Cali

Hacia 1940, los compromisos laborales de Simar se vieron afectados por la segunda guerra mundial, pues después del 4 de agosto de ese año, y luego de 18 días de lucha entre el ejército Belga y el ejército alemán, fue imposible contrarrestar el ataque de los invasores. A partir de ese momento se inició la ocupación de territorios hasta 1944, por lo cual los dirigentes se vieron obligados a crear un gobierno en el exilio, primero en Francia y luego en Londres. Ante este hecho, se promovió una masiva migración de civiles belgas hacia Francia, entre ellos, la familia de Simar –únicamente su esposa y sus hijos—mientras él se quedaba en Bélgica tratando de contrarrestar los avances en territorio del ejército alemán.²² Un tiempo después, Simar fue en busca de su familia y posteriormente se radicó en la ciudad de Jumet. Desde allí ejerció la dirección del Conservatorio de Charleroi²³ y continuó escribiendo la crónica para el periódico.

Los alemanes no sólo dominaron los territorios, sino también se apropiaron de los medios de comunicación para poder mantener al pueblo belga sometido. Por este motivo, el periódico *La légia*, también empezó a ser tomado por Alemania. Al finalizar la guerra en 1945, el gobierno belga tomó represalias contra las personas que trabajaban en los medios de comunicación, pues los señalaban como posibles aliados de las tropas alemanas:

²¹ Fernando Gil Araque, “*La ciudad que En-Canta Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*”, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, 2009, p. 437.

²² A. Simar, p. 166.

²³ *Ibid.*, p. 166.

Al final de la guerra, unos 87.000 belgas fueron acusados de colaboracionismo. Nada menos que 4.000 fueron condenados a muerte, sin embargo, pocas sentencias fueron ejecutadas. En Bélgica, al contrario que otros países como Noruega, Dinamarca u Holanda, el proceso de “depuración” oficial fue acompañado de una campaña no oficial de venganzas llevada a cabo por la Resistencia, durante la cual mucha gente fue sumariamente asesinada.²⁴

Aunque Léon Simar no fue un desplazado directo de la Segunda Guerra Mundial, su migración sí fue consecuencia de ese evento, ya que las acciones del gobierno belga al finalizar la guerra, promovieron una persecución que desembocó en su traslado definitivo. Varias fuentes orales relatan tres antecedentes por los cuales este compositor pudo haber sido acusado de colaboracionista: el hecho de permitir a un joven alemán estudiar piano en el conservatorio de Charleroi²⁵, su empleo en el periódico *La Légia* —el cual fue uno de los medios de comunicación invadidos por los alemanes— y el hecho que durante la guerra unos soldados alemanes le hubiesen perdonado la vida al enterarse de su trayectoria como músico²⁶. El cargo de Simar como director del conservatorio de Charleroi lo llevó a establecer vínculos con la Comunidad de Padres Asuncionistas, que además de tener sede en Bélgica, se encargaba de administrar la Parroquia de San Nicolás en la ciudad de Cali. Gracias a este nexo, fue posible organizar su viaje hacia Colombia en 1949 para actuar como organista en el Congreso Eucarístico Bolivariano.²⁷

La presencia de músicos inmigrantes en Colombia no es un hecho reciente. En un sentido estricto podemos hablar de su llegada al país desde el siglo XVI²⁸ y podemos referirnos a una mayor documentación de casos provenientes del siglo XIX: “Tal vez el primero de éstos fue William Wills (1805-75) quien llegó a Colombia en 1826 [...]. Wills tenía una buena educación y sin ser un aristócrata, era el típico ‘caballero’ inglés. Su destreza en el baile y la flauta, además de su natural simpatía fueron convenientes gracias sociales [...]. Su descendiente, Alejandro Wills (1884-1943) habría de ser uno de los más importantes compositores e intérpretes de la

²⁴ Carlos Caballero Jurado, *La resistencia de Europa occidental*, Oxford: Osprey Publishing, 2012, p. 25.

²⁵ Este hecho fue descrito por Alberto Guzmán, Jahiro Cardona, Andrés Simar y Enrique Velasco en sus entrevistas.

²⁶ Enrique Velasco, Entrevista, 30 de junio de 2018, Maryland, Estados Unidos (vía Skype).

²⁷ Aunque inicialmente el viaje se tenía planeado para 1948 (ver: A Simar, “Biografía...”, pp. 167), tuvo que aplazarse para el año siguiente debido a los hechos del 9 de abril. Al parecer, Simar mantenía comunicación con Antonio María Valencia a través de cartas, sin embargo, éstas no fueron encontradas dentro de los documentos que se conservan en la colección personal de su familia.

²⁸ Egberto Bermúdez, “Three centuries of italian musical presence in Colombia 1540-1840” en *Italian migration and urban music culture in Latin America*, Eds. Nils Grosch and Rolf Kailuweit, Münster: Waxmann, 2015, pp. 15-43.

música colombiana en la primera mitad del siglo XX”²⁹. Desde entonces podemos reconocer una influencia extranjera en la conformación de las prácticas musicales del país, hecho que se refuerza con el trabajo de personajes extranjeros tan relevantes para la historia de la música en Colombia como Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874) y Henry Price (1819-1863), entre otros. Además, instituciones como la Sociedad Filarmónica, instauraron las bases de la educación musical en Colombia y fueron patrocinadas precisamente por inmigrantes:

La presencia de extranjeros, en especial ingleses, en la capital de la Nueva Granada, fue un factor decisivo en la conformación de la Sociedad Filarmónica. No sólo actuaron como músicos, sino que en la lista de los 107 suscriptores de la Filarmónica, publicada en 1847, hay 35 extranjeros. La tercera parte del patrocinio de la sociedad provenía de otras esferas culturales; en medio de tanta sociedad política, la única que tenía cabida para la participación directa del residente extranjero era la musical.³⁰

Durante el periodo entre guerras, las migraciones desde Europa aumentaron hacia Latinoamérica, hecho que trajo a Colombia a músicos como Luisa Manighetti³¹, José Joaquín Pérez Escobar y Joaquín Fuster³², sin contar con la extensa migración de italianos al país que se produjo durante la primera mitad del siglo XX³³, como el caso Alfredo Squarcetta Di Marco, quien llega en 1913 a la ciudad de Ibagué y algunas décadas después sería director del Conservatorio del Tolima (1946-1952)³⁴.

A la ya conocida influencia extranjera en el entorno musical colombiano, se sumó otro fenómeno posterior: el incremento en la cantidad de músicos colombianos que estudiaron en Europa para retornar al país y contribuir a la consolidación de la educación musical basada en modelos extranjeros. La unión de estos dos procesos hizo aportes significativos a la conformación de todo el movimiento nacionalista en Colombia, indudablemente permeado por tradiciones musicales europeas.

²⁹ Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, p. 178.

³⁰ Ellie Anne Duque, “La cultura Musical en Colombia, Siglos XIX y XX”, en *Gran Enciclopedia de Colombia*, 6, Arte, Bogotá: Círculo de Lectores, 1993, p. 218.

³¹ Luis Álvaro Gallo, *Personajes extranjeros llegados a Colombia*, Bogotá, 2011. <https://vdocuments.mx/inmigrantes-a-colombia-luis-alvaro-gallo.html>

³² Hernán Cárdenas Lince, “La música y los extranjeros en Antioquia”, *El mundo.com*, 8 de junio de 2006, <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=21673>

³³ Para mayor información sobre migraciones de músicos italianos a Colombia, ver Humberto Galindo, “César A. Ciociano (1899-1951): un músico italiano en Colombia”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

³⁴ Galindo, p. 20.

En este punto vale la pena cuestionarnos acerca de la relevancia de una investigación acerca de un músico extranjero en Colombia si no constituye un hecho nuevo; por el contrario, podemos reconocer que para el momento en que Simar llegó al país, el fenómeno de la migración de músicos llevaba más de tres siglos ejerciendo influencia en el contexto colombiano. El hecho que diferencia este estudio de caso, es la falta de reconocimiento que tuvo la obra y labor de Simar en un entorno que tradicionalmente ha exaltado esa presencia extranjera y que incluso ha definido parte de su identidad nacional por medio de referentes europeos.

Hobsbawm cuestiona la conformación de “nación” y la definición de nacionalismo en los países terciermundistas ya que al tratarse de organizaciones sociales relativamente recientes, han adoptado modelos de los monopolios económicos que han prevalecido a través del tiempo: “¿cómo podría ser de otro modo, dado que lo que tratamos de hacer es encajar unas entidades históricamente nuevas, nacientes, cambiantes, que, incluso hoy día, distan mucho de ser universales, en una estructura de permanencia y universalidad?”³⁵. En ese sentido, la llegada de Simar a Colombia coincide con un momento en que esa discusión acerca de la “identidad nacional” está en auge entre los músicos y el ferviente nacionalismo define el estilo de los compositores, no solo colombianos, sino de varios países de Latinoamérica. Esta discusión se da en un contexto donde incluso, el mismo discurso nacionalista proviene de otras latitudes: “Pero este aparentemente nuevo concepto nacionalista, pese a que es un movimiento de emancipación artística de Europa, es una tardía manifestación del, para entonces, ya agonizante nacionalismo musical del viejo continente”³⁶.

Este contexto pone al compositor en una realidad que probablemente distaba de sus intereses académicos y exploraciones estéticas; primero porque el nacionalismo musical, para ese momento, era un movimiento del pasado en Europa y segundo, porque él no conocía a fondo las tradiciones musicales de Colombia ni tenía herramientas —ni mucho menos, interés— en hacer parte de la discusión que se entretejía para ese momento en el entorno musical del país. Contrario a compositores como Antonio María Valencia, Jesús Bermúdez Silva o Adolfo Mejía, las posibilidades de Simar —un músico recientemente llegado al país— de participar en esta discusión, eran nulas³⁷. Si bien, las obras que estaban componiendo los músicos nacionales en ese momento planteaban un debate, es necesario entender que la obra de Simar no podía hacer

³⁵ Eric Hobsbawm, *Nations y Nationalism since 1870*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 14.

³⁶ Roque Cordero, “Vigencia del músico culto” en *América Latina en su música*, Ed. Isabel Aretz México: Siglo XXI, Editores, 2004, p. 157.

³⁷ El uso del término “discusión” en este ámbito, no se refiere solo a la verbalización de una posición determinada. También implica la consolidación de una manera de pensar a través la misma composición y creación artística.

parte del mismo debido a que distaba de la música que se escribía e interpretaba a mediados del siglo XX en Colombia.

El desconocimiento de la obra de Simar en Colombia puede ser producto de dos hechos conjuntos: El primero tiene que ver con el momento en que llega al país, ya que su naturaleza extranjera pudo reforzar esa diferenciación de ‘la otredad’ en un momento en que el país pretendía definir ‘lo propio’: “Así, la cultura en general y la música en particular, se convierten una vez más en un arma para argumentar el cierre de fronteras, para la construcción de muros divisorios, para la ruptura de asociaciones supranacionales o postnacionales”³⁸. En segundo lugar, su naturaleza estricta produjo choques personales y profesionales con algunos de sus colegas, hecho que lo llevó a renunciar al Conservatorio de Cali en 1957: “Los procesos de transculturación provocan con extremada facilidad el surgimiento de patrones de rechazo en contra de la innovación que representan, unos patrones cuya razón de ser recién precisamente muy a menudo en razones de identidad”³⁹. En realidad, estos dos argumentos están dictaminados por la definición misma de Léon Simar como ‘músico migrante’, hecho que propició una respuesta social no consecuente con la calidad profesional de este compositor.

Legado musical de Léon Simar: Composiciones, arreglos y adaptaciones

Parte del legado de Léon Simar está materializado en 104 composiciones, 902 arreglos y nueve textos pedagógicos para un total de 1015 obras (figura 5). Los formatos para los cuales escribió incluyen orquesta, grupos de cámara, piano, órgano, coro a cappella, voz solista (o coro) con acompañamiento y gran formato (orquesta, coro y solistas). La obra de Léon Simar demuestra su amplio conocimiento musical, pues reúne estilos que van desde la música antigua (como arreglos de las cántigas de Santa María, Danzas del s. XIII y Stantipes del s. XIV, entre otras), pasando por géneros canónicos europeos como misas, sinfonías, *lieds* y conciertos, estéticas del romanticismo y música programática, hasta obras más cercanas a las estéticas propias del siglo XX (como el caso de la obra *Valle*, inspirada en *Fuge aus der Geographie* de Ernst Toch⁴⁰).

³⁸ Nils Grosch, “Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología”, *Ensayos, historia y teoría del arte*, XXII, 34 (enero-junio 2018), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, p. 56.

³⁹ Josep Martí, “Transculturación, globalización y músicas de hoy” en *Revista Transcultural de Música*, 8 (2004), p. 8.

⁴⁰ Comunicación personal con el compositor Rodolfo Acosta, 24 de octubre de 2018, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

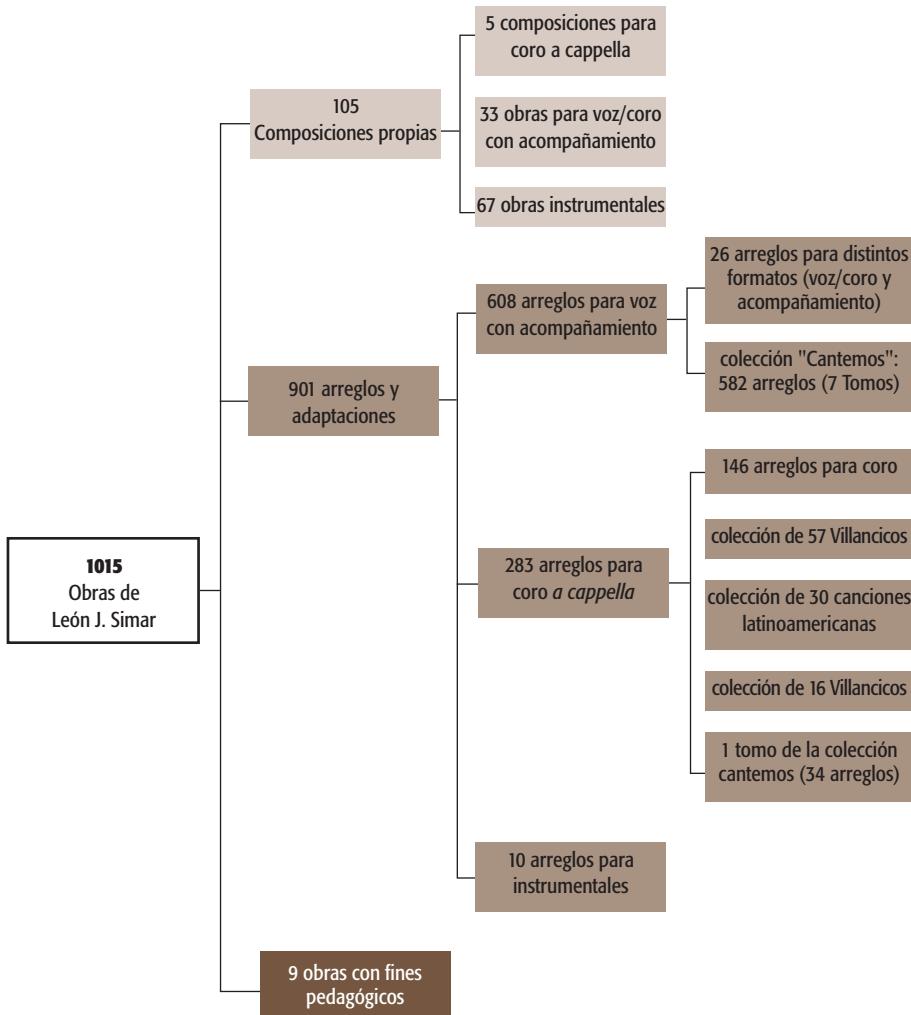


FIGURA 5. Composiciones y arreglos de León J. Simar. Diagrama construido a partir de la caracterización de la colección de partituras de la colección de la Familia Velasco.

El legado más representativo de este compositor, está dado por las obras escritas para orquesta, coro y solistas que lo hicieron ganador de premios, pues en esas obras se manifiesta su interés por explorar el vínculo entre la música y la escena. Muchas de sus creaciones evocan imágenes a través de poemas sinfónicos, escenas dramáticas o música para obras de teatro. Finalmente, existe un importante número de arreglos para coro a cappella o con acompañamiento de piano u órgano, que en su mayoría corresponden a adaptaciones de canciones populares de diversos países.

A partir del listado de obras que se elaboró dentro de la presente investigación⁴¹, se definen tres períodos compositivos en la vida de Léon Simar: el primero muestra sus búsquedas estilísticas iniciales a través de 18 composiciones escritas entre 1929⁴² y 1934, de las cuales solo dos son para orquesta. La mayoría son fugas para cuarteto, varias de ellas escritas como trabajos de clase o pruebas de admisión para algunos concursos. Aquí se percibe una timidez por explorar grandes formatos y un apego a su recién culminada formación en el conservatorio. El segundo periodo se desarrolla entre 1935 y 1950 aproximadamente, momento cumbre en la carrera de Simar, no sólo porque obtiene varios premios, sino porque compone sus obras más complejas e importantes. En este lapso compuso 25 obras de las cuales 20 son para orquesta o para voz/coro con orquesta (entre ellas cuatro para gran formato) y únicamente cuatro arreglos, lo cual denota una preferencia por la creación original. Además, es aquí donde son escritas la mayoría de obras que demuestran su interés por la relación entre la música y la acción escénica⁴³. El tercer periodo está determinado por su migración a Colombia y una marcada tendencia a escribir arreglos para coro o para voz con acompañamiento. El volumen de arreglos escritos es muy significativo (más de 900 arreglos), pero su creación original para orquesta fue abandonada poco a poco, ya que a partir de 1951 y hasta su muerte en 1983 sólo encontramos tres composiciones para este formato y algunos arreglos para voz con orquesta. A pesar de ello, Simar intenta mantenerse activo como compositor escribiendo música para piano, órgano y conjuntos de cámara.

El sustancial cambio que existe entre el segundo y tercer periodo compositivo obedece a su migración a Colombia, ya que el entorno europeo ofrecía recursos que permitían pensar en la posibilidad de escribir e interpretar composiciones con mayor complejidad técnica, musical y de formato. Aunque la delimitación de este último periodo está dada por este hecho, su inicio no es en 1949—año en que llega a Colombia— sino alrededor de 1950 y 1951. Lo anterior se debe a que, al parecer, Simar busca continuar con su práctica como compositor al llegar a Cali, por esta razón existen obras para orquesta escritas en 1950. Sin embargo, en los primeros tres años de estancia en Colombia, su producción desciende sustancialmente por las mismas exigencias de un contexto donde era más factible fomentar la práctica coral que la orquestal.

Para determinar la incidencia del contexto en la labor compositiva de Simar, se estableció una comparación entre las obras escritas en cada país (ver Tabla 1), lo cual es posible gracias a que la mayoría de las partituras cuenta con el año de composición. Con estos datos fue posible

⁴¹ Adriana Carolina Correa, “Léon J. Simar (1899-1951): un músico belga en Cali (Colombia)”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2019, p. 76.

⁴² Aunque la obra más antigua data de 1930, es en 1929 cuando Simar se hace miembro de la SACEM, por este motivo se toma este año como fecha inicial. Sin embargo, es probable que existan obras escritas previamente, ya que hay un número significativo de composiciones sin año.

⁴³ Este grupo de obras está conformado por poemas escénicos, poemas sinfónicos, musicalizaciones de obras de teatro, escenas sinfónicas e incluso una comedia musical.

establecer esta comparación entre su producción musical antes y después de 1949. Además, estas obras se encuentran clasificadas según el formato musical: vocal, instrumental, o mixto (vocal con acompañamiento). También se incluyen los textos pedagógicos que hacen parte de la colección.

Composiciones, arreglos y adaptaciones de León J. Simar	Escritas en Bélgica	Escritas en Colombia	Sin fecha	Total
Obras para voz con acompañamiento	16	608	17	641
Obras para coro a cappella	5	111	172	288
Obras instrumentales	Para orquesta	8	3	2
	Para instrumento solista con acompañamiento	3	1	1
	Para instrumento de teclado	1	28	3
	Para grupo de cámara	15	1	11
Material pedagógico	0	9	0	9
TOTAL	48	761	206	1015

Tabla 1. Distribución y clasificación de obras escritas por Simar en Bélgica y Colombia

A partir de estos datos podemos comparar la producción musical de Simar en Colombia y en Bélgica, la cual está determinada por dos variables: cantidad y complejidad. Si bien el número de composiciones y arreglos hechos en Colombia está muy por encima de la producción en Bélgica, es necesario entender que la gran mayoría de obras hechas después de 1950 corresponde a arreglos corales, cuya la complejidad es inferior a la de otros tipos de formato, en consecuencia requieren menos tiempo para su elaboración. Un buen indicador de estas dos variables se refleja en las obras instrumentales, cuyo número está relativamente equilibrado respecto al tiempo que vivió en cada país —27 obras compuestas en 20 años en Bélgica y 33 obras compuestas en 34 años en Colombia—. De las composiciones hechas en Colombia, 25 hacen parte de la colección “Pequeñas piezas para órgano” y dentro de las ocho obras restantes sólo hay tres obras para orquesta. En contraste, durante los veinte años de producción en Bélgica compuso 15 obras para grupos de cámara y ocho obras para orquesta, eso sin contar con las composiciones para gran formato (orquesta, coro y solistas) que aunque también son para orquesta, fueron tenidas en cuenta dentro del grupo “voz con acompañamiento”.

Vale la pena analizar el caso particular de la música para orquesta ya que las ocho obras compuestas en Bélgica fueron creadas en un periodo de ocho años: (entre 1932 y 1939), mientras de las tres obras para este formato compuestas en Colombia, dos fueron escritas en 1950 (recientemente radicado en el país), y la última en 1961 (once años después). Esta dinámica intermitente en su producción en Colombia pudo derivarse de la escasa formación sinfónica que existía en Cali en ese momento.

Aunque la explicación más probable para la disminución de la producción de obras orquestales en Colombia es la falta de recursos (instrumentales, humanos, interpretativos o

académicos), no podemos descartar que la disminución en su interés primario — la música orquestal—pudo darse por otros posibles factores. Appadurai menciona el concepto de desterritorialización⁴⁴ para referirse a migraciones masivas, sin embargo, contiene características que podrían aplicarse a eventos individuales como éste: “la desterritorialización, en general, es una de las fuerzas centrales del mundo moderno porque traslada a la población trabajadora de unos países hacia los sectores y espacios reservados para las clases bajas en las sociedades relativamente adineradas”⁴⁵. En principio parece un concepto bastante sesgado, pero posteriormente, el autor plantea características y consecuencias que pueden aplicarse a diferentes fenómenos migratorios: “Al aflojarse y distenderse los lazos entre la gente, las riquezas y los territorios, se alteran las bases de la reproducción cultural de un modo fundamental”⁴⁶. Esta consecuencia puede constituir una de las explicaciones por las cuales Simar disminuye sustancialmente la composición de obras orquestales, porque su país de origen pudo tener incidencia en la preferencia por ese tipo de repertorios, así como el entorno musical que lo rodeaba en Europa. Como producto de ese desarraigo, su producción musical se vio afectada y tuvo que transformarse para coincidir con su nuevo entorno.

Además de la incidencia del contexto en la producción de obras en general, vale la pena analizar su efecto en la creación de composiciones originales del compositor, lo cual se logra a partir de la comparación entre el número de arreglos y composiciones escritas en cada país (tabla 2). Dentro de esta relación no se tuvo en cuenta el material pedagógico (nueve obras), por tanto, el total no corresponde a 1015 sino 1006 obras.

	Escritas(os) en Bélgica	Escritas(os) en Cali	Sin fecha	Total
Composiciones	44	45	16	105
Arreglos o adaptaciones	4	707	190	901
Total	48	752	206	1006

TABLA 2. Comparación entre la cantidad de arreglos y la cantidad de composiciones originales realizadas en Colombia y en Bélgica.

Durante la estancia de Simar en Bélgica, hay un notable desinterés por escribir arreglos o adaptaciones, por el contrario, este tipo de obras predominan sólo después de su migración. Aunque su producción total en Colombia (752 obras) fue mucho mayor que en Bélgica (48

⁴⁴ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada, dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires: Trilce Ediciones S.A., 2001, p. 51.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 64.

obras), en el primer caso sólo el 6% corresponde a composiciones originales mientras el 94% restante está conformado por arreglos o adaptaciones de canciones populares de diferentes países o canciones religiosas adaptadas para voz con acompañamiento de piano o para coro a cappella. En contraste, existen menos registros de arreglos musicales hechos en Bélgica, donde más del 90% de su producción es original.

Aunque no todas las obras tienen consignado el año en que fueron escritas, la distribución del 60% de su producción puede dar algunos indicios acerca de la tendencia general. Además, de las obras sin fecha, más del 80% son arreglos para coro con o sin acompañamiento y casi el 70% está escrito o contiene indicaciones en español, por tanto, es posible inferir que la mayoría hace parte del grupo de obras compuestas después de 1949 ya que Léon Simar no dominaba el idioma español cuando vivía en Bélgica. Teniendo en cuenta lo anterior, si bien el esclarecimiento de las fechas de estas obras puede ser un trabajo futuro, es poco probable que modifique la tendencia general de distribución dada por las obras que sí tienen fecha.

La mayor producción coral de este compositor se dio durante su labor como director del coro de la Universidad del Valle, mientras su mayor producción orquestal se dio en los años cercanos a su participación en el concurso de Composición musical de Bruselas, hechos determinantes para su labor como compositor. Cabe mencionar que tanto en Europa como en Colombia obtuvo reconocimientos por sus obras en diversos concursos (tabla 3), pero su etapa más prolífica como compositor (no como arreglista) fue en la década de 1930.

Composiciones para orquesta y gran formato			
Título	Formato	Año	Premio
<i>Fuga</i>	Obra para cuarteto de cuerdas	1932	Primer premio otorgado por unanimidad en el concurso de Fuga del año escolar 1931-1932. Conservatorio Real de Música de Lieja
<i>Le vieux soudard</i>	Escena dramática para solistas, coro y orquesta.	1935	Segundo gran premio de Roma en el concurso de Composición Musical de Bruselas. Texto: Michel de Ghelderode
<i>Parade</i>	Esquisse burlesque pour orchestre	1936	Premio Cesar Franck. Estrenada en el Conservatorio Real de Lieja.
<i>Le trapeze étoile</i>	Escena dramática para solistas, coro y orquesta.	1937	Primer gran premio de Roma en el Concurso de composición musical de Bruselas. Texto de Theo Fleischmann
<i>Poème Monsan</i>	Poema sinfónico para orquesta	1939	Premio internacional Guillaume Lekeu. Gobierno de Bélgica
<i>Divertimento</i>	Obra para orquesta	1950	Premio Fabricato en el Concurso Música de Colombia
<i>Danzas sinfónicas</i>	Obra para orquesta sinfónica	1961	Premio Asociación Colombiana de cervecerías.

Tabla 3. Obras compuestas por Léon J. Simar que fueron premiadas.

Grabaciones e interpretaciones de obras de Léon J. Simar

Son escasas las grabaciones en estudio del repertorio compuesto por Simar. La mayoría de grabaciones e interpretaciones hechas en Colombia fueron realizadas después de su muerte. Algunas de ellas fueron homenajes al compositor y otras fueron parte de eventos públicos de distinta índole. Podemos decir que en vida fueron escasos sus accesos tanto a los estudios de grabación como a la escena musical nacional para la presentación de repertorio original que no fuera coral⁴⁷. Por el contrario, de la ejecución de sus obras en Bélgica, existen reportes de prensa y programas de mano que dan cuenta de varias interpretaciones en teatros y salas de concierto en Europa.

Existe una grabación (disco LP) de la colección *Cantemos* donde Simar interpreta el órgano de los arreglos que hacen parte del tomo *Cantemos las palabras de Jesús*. También existe una grabación de 1967 patrocinada por la marca Eternit, que recopila arreglos interpretados por el Coro Magno y el Coro de Cámara de la universidad del Valle bajo la dirección de Simar (figura 6). Por otra parte, el ensamble de percusión *Tamborimba* de Cali, incluyó en su trabajo discográfico *Percusión Colombia*, la grabación de la obra *Valle* en 2003.



FIGURA 6. "Melodías eternas Vol II", LP grabado en 1967 por la compañía Eternit, Coros de la Universidad del Valle.

Archivo Familia Velasco, Cali, fotografía A. C. Correa.

⁴⁷ La trayectoria y reconocimiento de Simar en Cali fue dado por numerosas actuaciones como director de coro más que como director de orquesta, incluso cuando su interés en Bélgica estaba en la música orquestal. Al parecer, las posibilidades de desempeñarse en este campo se vieron afectadas tanto por la muerte de Antonio María Valencia como por su renuncia al conservatorio en 1955.

En 2011, la Orquesta Filarmónica de Colombia tuvo la iniciativa de hacer un concierto Colombo-belga, donde fueron interpretadas las Danzas Sinfónicas junto con obras de otros compositores belgas como Cesar Franck, Marcel Poot y Frederick van Rossum. En el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional existe una grabación en video de este concierto⁴⁸, el cual fue ejecutado por la Orquesta Sinfónica de Colombia en el teatro Colón y en la Universidad Nacional en 1986 y posiblemente provocó un conocimiento de Simar por fuera del contexto musical de Cali. Finalmente, la obra *Parade* interpretada por la Orquesta Filarmónica de Cali en 2006, bajo la dirección de Jorge Mario Uribe, se encuentra registrada en video y puede ser consultada a través de la plataforma YouTube⁴⁹. La recopilación de las interpretaciones de obras de Simar desde 1936 hasta la actualidad puede ser consultada en la tesis “Léon J: Simar: un músico belga en Cali (Colombia)”⁵⁰. La información allí descrita fue obtenida a partir de la recolección de programas de mano, artículos de prensa, trabajos previos⁵¹, así como menciones consignadas en algunas partituras.

Programa de Radio Hablemos de Música

En 1981, la recién creada Emisora Carvajal de Cali, decidió emitir un programa de radio semanal cuyo contenido era la educación de la audiencia alrededor de la música académica. Fue Léon Simar el encargado del diseño, redacción y grabación de ese programa. La Secretaría de Educación Departamental del Valle del Cauca se encargó de imprimir y distribuir dos cartillas diseñadas por el compositor (figura 7) con las temáticas de cada episodio del programa de radio. El material audible fue denominado “unidad básica”, mientras el material impreso —contenido en las carillas— fue denominado “unidad complementaria”. Se produjo un total de 32 unidades básicas (programas de radio) y 32 unidades complementarias.

⁴⁸ “Parade de León J. Simar con la OFC en el Teatro Municipal de Cali”, <https://www.youtube.com/watch?v=J21Rd7gVE7s>, consultado el 15 de enero de 2019.

⁴⁹ Colcultura. *Concierto extraordinario Colombo-belga: segunda temporada de concierto 1986/Orquesta Sinfónica de Colombia*, grabación de video, Betamax, 0.5”, Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.

⁵⁰ Correa, p. 125.

⁵¹ Diana Arias, “Análisis de la obra Danzas Sinfónicas en forma de variaciones de León J. Simar”, Tesis de licenciatura, Universidad del Valle, 2006, p. 10; Ángela Triana y Martha L. Vargas, “Medios expresivos musicales de ‘Parade, Esquise Burlesque Pour Orchestre’ de León J. Simar en correlación con el programa de la obra”, Tesis de Maestría, Universidad Tecnológica de Pereira, 2017, p. 8.



FIGURA 7. Cartillas del programa de radio "Hablemos de música" impresas y distribuidas por la Secretaría de Educación Departamental del Valle del Cauca. Archivo Familia Velasco, Cali, fotografía A. C. Correa.

Las cartillas del programa de radio eran gratuitas y estaban diseñadas para personas con diferentes profesiones que quisieran aprender sobre música. Por tal motivo, el lenguaje, las figuras y las temáticas abordaban el universo de la música desde sus nociones más básicas hasta conceptos más especializados como la armonía, la textura, clases de registros, formas musicales, tímbrica, repertorios y compositores diversos. Este material fue escrito directamente por Simar y contiene muy pocas citas textuales de otros autores. Aunque incluye algunos ensayos y disertaciones que permiten al lector cuestionarse sobre varias nociones de música, no se puede desconocer la intrincada rigidez del autor al momento de expresar sus juicios de valor respecto a las diversas músicas y prácticas musicales, hecho que corresponde plenamente a su formación y a los criterios del entorno musical europeo.

Cada unidad del programa de radio estaba dedicada a un tema particular y contenía textos descriptivos, crítica musical, ensayos, fotografías de músicos e instrumentos musicales y gráficos acerca de temas como la acústica, la organización de instrumentos en la orquesta sinfónica, elementos de la armonía, períodos de la historia de la música y sus compositores, entre otros.

Conclusiones

La migración del compositor belga Léon J. Simar a Colombia demuestra que la relación entre música y contexto exige transformaciones tanto del migrante como del medio que lo recibe. En el caso de Simar es posible reconocer que su presencia en Cali tuvo unas consecuencias y unos aportes que llegaron a transformar el entorno musical caleño, pero a su vez, ese entorno transformó la labor artística y la producción musical de este músico. En ese sentido, podemos entender su migración como un fenómeno que tuvo efectos en doble vía.

A pesar de calidad de las composiciones de Simar y de su brillante carrera en Bélgica, su obra sigue siendo desconocida en Colombia —país donde vivió más de treinta años y donde reposan sus restos—, incluso cuando éste es un país que sigue considerando canónicos los parámetros de educación musical tradicional europea. Esto demuestra que muchas veces la figuración de los compositores o las construcciones de canon no solamente dependen de la calidad intrínseca de la obra sino que también dependen de realidades humanas, relaciones políticas, estrategia, amistades y enemistades, que en este caso impidieron el surgimiento de este músico como compositor y director de orquesta, para llevarlo a desempeñarse como pedagogo y director de coro.

La relación entre la música y la acción escénica, así como la evocación de imágenes a través del uso de recursos armónicos, melódicos y rítmicos, son elementos muy presentes en muchas de las composiciones de Simar; especialmente en aquellas que reflejan mayor complejidad tanto estructural como de formato. No podemos hablar de una prevalencia de géneros o formas musicales particulares, ya que encontramos poemas sinfónicos, una cantata dramática, escénicas sinfónicas e incluso una comedia musical dentro del grupo de obras que están dirigidas hacia la creación artística que conjuga elementos sonoros y visuales. Las obras para orquesta escritas por Simar (ya sea de tipo instrumental u obras para voz o coro con acompañamiento) constituyen la parte más representativa de su creación original. La gran mayoría de estas obras fueron compuestas antes de su migración. En contraste, en Colombia fueron reconocidos sus arreglos corales de música tradicional de diferentes países, especialmente porque pudo darlos a conocer a través de su trabajo como director de los coros de la Universidad del Valle. La alta adaptabilidad del compositor queda demostrada a través de su alta producción (más de 900 obras) en un formato que, aparentemente, no era de su interés predilecto.

El desconocimiento de la obra de Simar en Colombia puede ser producto de dos hechos conjuntos: El primero tiene que ver con la época en que llega al país, ya que su naturaleza extranjera pudo reforzar esa diferenciación de ‘la otredad’ en un momento en que el país pretendía definir ‘lo propio’ en medio del auge del nacionalismo musical. En segundo lugar, su naturaleza estricta condujo a choques personales y de criterio profesional con algunos de sus colegas, hecho que lo llevó a renunciar al Conservatorio de Cali en 1957. En realidad, estos dos argumentos están dictaminados por la definición misma de Léon Simar como ‘músico migrante’, hecho que propició una respuesta social no consecuente con la calidad profesional de este compositor.

Ya que uno de los propósitos de este trabajo es dar a conocer la totalidad de la obra del compositor y poner a disposición del público y la comunidad de músicos colombianos las partituras y grabaciones existentes, actualmente se trató la donación de la colección a la Biblioteca Luis Ángel Arango de la ciudad de Bogotá.

Juan Pablo González
jugonzal@uahurtado.cl

Ens.hist.teor.arte

Juan Pablo González, "Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 36 (enero-junio 2019), pp. 75-95.

RESUMEN

Mediante el estudio poético-inductivo de las estrategias de grabación y mezcla, de adscripción genérica, y de manejo del estribillo en las canciones de seis discos de larga duración de Violeta Parra publicados entre 1961 y 1971, en este artículo se indaga sobre la dicotomía entre simplicidad consciente y complejidad adquirida en sus canciones autorales. Se consideran tres ejes centrales mediante los cuales se ponen en relieve las tensiones creativas de Violeta Parra con la industria y con la tradición folclórica: a) vivo versus grabado; b) género (musical) como discurso; y c) la forma canción Parra. Se concluye que desde su gesto artesanal e intuitivo, Violeta Parra anuncia aspectos fundamentales del desarrollo de la canción popular grabada de los años setenta como la fusión, la multipista, el supra-género y la experimentación.

PALABRAS CLAVE

música popular, canciones, Violeta Parra, grabaciones, análisis.

TITLE

Conscious simplicity and acquired complexity on three Violeta Parra LPs

ABSTRACT

Through the poetic-inductive study of the strategies of recording and mixing, of generic ascription, and of handling of the refrain in the songs of six full-length LPs by Violeta Parra published between 1961 and 1971, this article investigates into the dichotomy between conscious simplicity and acquired complexity in her songs. Three central axes are considered, through which I highlight the creative tensions of Violeta Parra with the industry and the folkloric tradition: a) live versus recorded; b) musical genre as speech; and c) the Parra-form in songs. It concludes that from her handcrafted and intuitive gesture, Violeta Parra announces fundamental aspects of the development of the recorded popular song in the seventies, such as fusion, multitrack, supra-genre and experimentation.

KEYWORDS

Popular music, songs, Violeta Parra, recordings, analysis.

Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, Director del Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Coordinador de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS y miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional de Chile. Junto a sus abundantes artículos publicados en revistas académicas, se destacan sus tres últimos libros: *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, con cuatro ediciones desde 2013; *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (2017) y *Violeta Parra. Tres discos autorales* (2018) en coautoría.

Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra

Juan Pablo González

De la multifacética obra de Violeta Parra (1917-1967) que incluye canciones, música instrumental, poesía, tapicería, pintura, escultura y cerámica, son sus canciones autorales, grabadas principalmente en seis discos de larga duración, los que la posicionaron como creadora mayor de la canción de autor iberoamericana, produciendo influencias, modelos y consecuencias que ameritan llamarla la madre de una nueva forma de hacer canción.¹ Estos seis discos fueron grabados por los sellos Odeon y RCA Victor en Buenos Aires y Santiago, y uno de ellos fue publicado en forma póstuma por Dicap (1961-1971). Además, entre 1958 y 1962 grabó otros seis discos de larga duración para los sellos Chant du Monde en París y Odeon en Santiago, producto de sus recopilaciones como folclorista.

En sus discos autorales, Violeta Parra parece transitar dos caminos opuestos pero complementarios a la vez: el de la simplicidad consciente, enfatizando rasgos *arcaizantes* de su música y forma de interpretación como signo de autenticidad; y el de la complejidad adquirida, desarrollando aspectos literarios y musicales de la tradición popular y llevando la forma canción a nuevos derroteros. Estos discos fueron editados en una época en que se iniciaban grandes cambios en los procesos de grabación, mezcla y masterización en la industria fonográfica, derivados de uso de la cinta magnetofónica, la grabación multipista y el sonido estéreo. Sin embargo, los discos autorales de Violeta Parra parecen obviar estos procedimientos, emulándolos más bien desde la propia forma de interpretación y el arreglo, no desde la consola de grabación, como veremos más adelante.

¹ Este artículo se basa en la ponencia presentada por el autor en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 23 al 26 de agosto de 2018. Agradezco a Paula Cannova, Martín Liut y Federico San Martino sus comentarios que permitieron enriquecer este texto.

Música, poesía, forma de interpretación, arreglo, grabación, visualidad y discurso se conjugan en los discos autorales de Violeta Parra para dar forma a una obra musical que ha sido estudiada en forma parcial. Por un lado, abundan los estudios de sus canciones en cuanto poemas, contribuyendo a develar las claves de su extraordinaria vena poética, pero sin considerar que se trata de textos musicalizados, interpretados, grabados y escuchados –no necesariamente leídos–, lo que sin duda afecta su sentido. Por el otro lado, los estudios que efectivamente se enfocan en su música desatienden la dimensión interpretativa del arreglo y de la grabación de sus canciones, centrándose más bien en aquello que puede ser fijado en partitura, aunque recién a partir de 2018 contamos con partituras completas de una parte importante de sus canciones autorales.² Debido a que un propósito central en el estudio musicológico que vengo realizando de la música popular ha sido poner en evidencia la interacción de los distintos textos que pueden conformar una canción –musical, sonoro, interpretativo, literario, visual y discursivo–, los discos autorales de Violeta Parra no podían permanecer ausentes en dicho intento. Como señala Philip Auslander:

Los músicos populares no sólo interpretan su persona exclusivamente en vivo y en formas de interpretación grabadas; ellos también interpretan a través de imágenes visuales usadas en el embalaje de grabaciones, material publicitario, entrevistas y cobertura de prensa, juegos y piezas de colección, y otros servicios y medios, incluyendo el video musical.³

En este artículo, sumo además una dimensión poético-inductiva en el estudio de la canción popular, intentando dilucidar estrategias artísticas y productivas empleadas por Violeta Parra en el desarrollo de la canción de autor a mediados de los años sesenta, teniendo como marco la dicotomía entre simplicidad consciente y complejidad adquirida. Como en toda poética, hay mucho de intuición en juego, y en ningún caso postulo que las estrategias adscritas a Violeta Parra con base en el estudio de su obra discográfica sean totalmente premeditadas y ni siquiera conscientes, sino que también intuitivas, guiadas por su profunda sensibilidad, como si fuera el propio corazón el que tomara las decisiones.

² Juan Pablo González, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez (eds.), *Violeta Parra. Tres discos autorales*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/SCD/Fundación Violeta Parra, 2018. Este artículo desarrolla, profundizando en ellos, algunos aspectos esbozados en la introducción del libro de partituras.

³ Philip Auslader, “Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music”, en Derek B. Scott (ed.), *The Ashgate research companion to popular musicology*, London: Ashgate, 2009, pp. 303-316 (p. 308).

Para abordar las estrategias artístico-productivas de las canciones autorales de Violeta Parra me baso en sus tres últimos discos de larga duración⁴. Estas estrategias serán abordadas considerando tres ejes centrales mediante los cuales pongo en evidencia sus tensiones creativas tanto con la industria como con la tradición folclórica: vivo versus grabado; género (musical) como discurso; y la forma canción Parra.

Vivo versus grabado

Ella llevaba su idea para cantar y no le gustaba que la sacaran de ese esquema. Yo intervenía más que nada en el trabajo del micrófono. Nunca se desafinaba, pero no era llana a acercarse al micrófono: se sentaba y empezaba a tocar. Uno tenía que adaptarse a ella.⁵

Distintas evidencias aportadas por testimonios de época permiten aseverar que Violeta Parra llegaba al estudio de grabación como si fuera a cantar en vivo en algún local. Si bien esa podría ser una actitud normal entre los músicos populares de antes de la grabación multipista y en especial de aquellos ligados al folclor y al rock temprano, lo que resulta particular de estos testimonios es que afirman que todo lo grababa de una vez o con muy pocas tomas. Tampoco participaba del proceso de posproducción y ni siquiera solía escuchar el resultado de la grabación.⁶ Entonces, estamos frente a un artista que no considera los artificios del estudio discográfico y que tampoco requiere de un productor que opine sobre el mejor modo de arreglar, grabar u organizar las canciones en un disco. Su manuscrito de la lista de canciones del LP de 1966, por ejemplo, es casi igual a lo que efectivamente fue publicado y en el mismo orden.⁷

Violeta Parra poseería, entonces, una autonomía similar en el estudio de grabación al que tendría como artista en vivo, solo el público quedará –momentáneamente– fuera del acto interpretativo, ahora mediado por el LP. Cuando ese público escuche el sonido grabado de la canción, ese sonido será icónico de Violeta Parra cantando en vivo, lo que incrementa nuestra percepción de autenticidad, con la consiguiente valoración estética de este tipo de registro dis-

⁴ *Recordando a Chile/Una chilena en París*, LP, 12", Santiago: Odeon LDC 36533, 1965; *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, LP, 12", Santiago: RCA Victor CML 2456, 1966; *Canciones reencontradas en París*, LP, 12", Santiago: Dicap/Peña de los Parra CDP 22, 1971.

⁵ David Ponce, Entrevista, *El Mercurio*, Santiago, 29 de marzo de 2002, s.p. La cita es de Luis Torrejón en entrevista a David Ponce.

⁶ Ver testimonios en Víctor Herrero, *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*, Santiago: Lumen, 2017, pp. 475-478.

⁷ Ver facsímil publicado en Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, 3^a edición, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009, pp. 246-247.

cográfico, como señala Turino⁸. Esta tendencia del vivo en el estudio –derivado del concepto de alta fidelidad de fines de los años cuarenta– será una constante entre los cantautores que están por venir. De este modo, luego de recopilar folclor en los campos chilenos con su grabadora a cuestas a mediados de la década de 1950, Violeta Parra parecía ser ahora la recopilada en un estudio de grabación.

Cuando una de sus canciones ya grabadas era incluida en un nuevo disco, el sello no remasterizaba la pista –quizás ya había borrado el master–, sino que Violeta la grababa de nuevo, reconstruyéndola cuantas veces fuera necesario con sus manos y su voz, y de paso modificándola en ese proceso. Es así como, en las sucesivas ediciones de sus canciones, producidas con diferencia de sólo meses o de pocos años, encontramos habitualmente variaciones de la letra, del modo de interpretación y de aspectos del arreglo. Esto sucede en “Casamiento de negros”, seis veces grabada; “Arriba quemando el sol” y “Según el favor del viento”, tres veces grabada. “Cada vez que la grababa, la cambiaba” recuerda Isabel Parra⁹. De hecho, dos compositores que le transcribían sus recopilaciones coinciden en señalar que Violeta cantaba en forma diferente los fragmentos de las canciones que le pedían repetir mientras las escribían en partitura. Así mismo, un pianista popular que intentó acompañarla se quejaba de que “no respetaba los tiempos”.¹⁰

Violeta Parra parecía sentirse respaldada por la propia tradición folclórica en los sucesivos cambios que les hacía a sus canciones, aunque en dicha tradición sean distintos cultores los que realicen esos cambios. “Yo he recogido una canción que se llama ‘Tú eres la estrella más linda’, con doce versiones diferentes en su melodía y en su letra. Se podría hacer un libro con una sola canción” afirmaba Violeta Parra en Buenos Aires en 1962. De este modo dejaba claro que la canción era un bien cultural dinámico y variable, como las sucesivas ediciones de sus discos, que los han hecho mutar a lo largo del tiempo, estableciendo universos resignificados y autónomos.¹¹

Su álbum de 1966, *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, parece parcialmente ajeno a los recursos que ofrecía la grabación de estudio a mediados de los años sesenta en Chile, con el uso de micrófonos de alta gama, cinta magnética, estéreo, multipista y reverberación. El uso y colocación adecuada de los excelentes micrófonos Neumann M49 y de procedimientos electro/acústicos de reverberación en los estudios RCA Victor, hacen que este LP se desprenda del

⁸ Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008, pp. 67-68.

⁹ Isabel Parra, Entrevista del autor, Santiago, 20 de diciembre de 2017. En varias de las canciones de Violeta transcritas en www.cancioneros.com aparecen indicaciones de las variaciones de la letra en los distintos discos en que las grabó. www.cancioneros.com/nc/245/0/casamiento-de-negros-popular-chilena-anonimo-violeta-parra [acceso 4/ 2018]

¹⁰ Ver testimonios en Herrero, p. 288; Fernando Venegas, *Violeta Parra en Concepción y La Frontera del Bío Bío: 1957-1960*, Concepción: Universidad de Concepción, 2017, p. 167; y *La Tercera*, Santiago, 25 de septiembre de 2018, s.p.

¹¹ Norberto Folino, “Una tarde con Violeta Parra”, en *Vuelo*, 5 (1962), Buenos Aires, s.p.

sonido de sus discos autorales anteriores para Odeon, similar a los de sus recopilaciones para el mismo sello. “Para mí, el músico es el centro, en Odeon, en cambio, el ingeniero era muy autoritario” señala Luis Torrejón, de RCA Victor.¹²

Sin embargo, junto a los escuetos pero efectivos recursos de grabación y masterización del LP de 1966, el sonido de este disco fue también el resultado de la intervención interpretativa y de arreglo de la propia Violeta Parra, en especial para destacar el instrumento principal de cada canción y su propia voz. Con la multipista, se podía cantar nuevamente sobre lo ya cantado o seguir duplicando o apilando capas de audio para lograr un sonido más denso o grueso.¹³ Sin embargo, en su LP de 1966 Violeta Parra parece llegar a los mismos resultados utilizando procedimientos interpretativos y de arreglo, no de la mesa de grabación. Es así como, al grabar duplica instrumentos al unísono, sin hacer segundas voces o buscar otras disposiciones de la armonía. Esto ocurre con el uso de dos charangos en “Run Run se fue pa`l norte” y en “Mázurquica modérnica”, que además duplcan el canto, y el uso de dos guitarras en “Cantores que reflexionan”, que también duplcan el canto.

Al mismo tiempo, en este LP Violeta Parra no duplica su voz con el habitual paralelismo de tercera y sextas del canto popular a dos voces y que utiliza con frecuencia en sus punteos de guitarra, sino que lo hace a la octava inferior. Esto ocurre en “Pupila de águila”, “Maldigo del alto cielo” y “Una copla me ha cantado”. Lo hace con su amigo uruguayo Alberto Zapicán cantando en la octava baja. Este procedimiento es similar al ‘overdubbing’ o apilamiento de capas de audio, como hemos visto, que permite aumentar la densidad de armónicos de una voz mediante su superposición consigo misma. De este modo, la voz era engrosada y esa densidad la hacía más ‘convinciente’, era escuchada como portadora de mayor veracidad, como señala Moore.¹⁴ Con sus propios medios para hacer música en vivo, Violeta Parra engrosa su voz, la hace más solemne y verosímil, justamente en las tres canciones más oscuras y densas de su último álbum, cambiando procedimientos industriales por artesanales.¹⁵

¹² Luis Torrejón afirma haber logrado la reverberación de este disco reproduciendo lo que cantaba Violeta en un altillo con piso de baldosas del estudio y registrando el sonido reverberado resultante en una grabadora Ampex 300. Comunicación personal (22 de enero de 2018) y <http://radio.uchile.cl/2017/10/03/luis-torrejon-el-hombre-que-grabo-las-ultimas-composiciones-de-violeta-parra/#> [acceso 11/2017]

¹³ A partir de la era digital se podrá también duplicar a la octava o a la quinta a la voz principal, enriqueciendo sus armónicos para poder destacarla en la mezcla.

¹⁴ Allan Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Aldershot: Ashgate, 2012, p. 45. Desde el LP *Revolver* de Los Beatles, justamente de 1966, John Lennon comienza a requerir modificaciones electrónicas de su voz, adoptando distintas personalidades vocales. Esto en sintonía con la tendencia de la canción anglosajona a referirse a personajes no necesariamente identificados con el cantante, como afirma Simon Frith, *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires: Paidós, 2014, pp. 301-302.

¹⁵ También realiza este procedimiento en “La cueca de los poetas” del mismo LP.

FIGURA 1. Primera frase de “Una copla me han cantado” duplicada a la octava inferior. Transcripción de Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez. Versiones en Finale, Rafael A. Reyes.

El trabajo intuitivo de Violeta Parra en el estudio en su LP *Las últimas composiciones* permitía sacarle mejor partido a las dos pistas de grabación con que contaba Luis Torrejón como ingeniero de sonido. Duplicar instrumentos en la misma pista para luego someter esa pista a efectos de posproducción –en el caso de este LP, la reverberación en una sala improvisada de eco–, era lo que hacía Phil Spector en Los Ángeles a mediados de los años sesenta con su “muro de sonido”, sometiendo a distintos efectos las múltiples capas de sonido grabadas al unísono por varios instrumentos a la vez. El resultado sonaba muy bien en las emisoras AM de la época, y si bien el

último LP de Violeta Parra está lejos de esos niveles de producción, tienen en común la idea de crear en vivo un sonido más grueso o denso para sumarlo a la mezcla.¹⁶

Lo particular del modo de trabajo de Violeta Parra es que eran sus propias capacidades interpretativas las que definían el arreglo y el sonido resultante de sus grabaciones. En general, sus acompañamientos se basan en instrumentos que ella misma tocaba: guitarra, charango, cuatro y percusiones, perfilando el multi-instrumentalismo que será característico de los músicos de la nueva canción y anunciando aspectos de la fusión de los años setenta al mezclar el kultrun mapuche con el bombo legüero, o tumbadoras cubanas con el cuatro venezolano. En todo caso, el lugar desde donde parece pensar y articular el arreglo era su “triple guitarra”: tradicional –campesina y de salón–, profesional –de bares y música española–, y experimental –de sus anticuecas–¹⁷. Estas tres guitarras también manifiestan la tendencia a la fusión instrumental que podemos encontrar en sus arreglos de los años sesenta.¹⁸

Género musical como discurso

La definición de género en música popular tiene aristas que exceden lo puramente musical, como lo evidencia Juliana Guerrero en su revisión de los postulados de investigadores europeos, estadounidenses y latinoamericanos de las últimas tres décadas sobre este asunto¹⁹. Si bien ellos destacan aspectos musicales poco considerados hasta ahora en la conformación del género –como los derivados de la forma de interpretación, el arreglo y la instrumentación–, hay otros que se refieren a la naturaleza cultural de la música y su relación con lo político, lo económico y lo social. De este modo, son también los usos que las personas les dan a la música los que van definiendo su género, como afirma Guerrero. Sin embargo, el problema que presentan los seis discos autorales de Violeta Parra para los estudios del género musical, no es

¹⁶ Más detalles sobre Phil Spector y su muro de sonido en Mark Ribowsky, *He's a Rebel: Phil Spector-Rock and Roll's Legendary Producer*, Nueva York: Cooper Square Press, 2000, pp. 185-186.

¹⁷ La guitarra profesional surge de su labor cantando en bares y teatros durante la década de 1940. Sobre el uso de la guitarra de salón folclorizada en Violeta Parra ver Cristhian Uribe, “Violeta Parra. En la frontera del arte musical chileno”, *Intramuros*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 3, 9 (2002), pp. 8-14.

¹⁸ Más sobre fusión en Juan Pablo González, “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”, *El oído pensante*, 3, 1 (2015), pp. 1-14, en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/issue/view/353> [acceso 5/2018]

¹⁹ Juliana Guerrero, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 16 (2012), p. 2, en www.sibetrans.com/trans/published-issues [acceso 9/2018].

sólo su adscripción a géneros determinados, sino también su no adscripción a ellos, develando la condición dinámica del género y su variabilidad en el tiempo.²⁰

En efecto, en sus LP Odeon publicados en Santiago (1961) y Buenos Aires (1962), cada corte está adscrito a algún género –refalosa, tonada, chapecao, parabién–. Sin embargo, en el LP de 1965 para el mismo sello desaparecen repentinamente las referencias a género, salvo en el caso de los más evidentes, como la cueca y el vals.



FIGURA 2. Etiqueta central, LP, 12", *El Folklore de Chile Vol VIII. Composiciones de Violeta Parra*, Santiago, Odeon LDC 36344, 1961, Colección Fundación Violeta Parra, Santiago, Chile. Todas las fotografías son del autor y los discos pertenecen a la misma colección a menos que se especifique algo diferente.

²⁰ Concepto de Keith Negus, *Music genres and corporate cultures*, London: Routledge, 1999, ver Guerrero, *loc. cit.*



FIGURA 3. Etiqueta central, LP, 12", *El Folklore de Chile según Violeta Parra*, Buenos Aires, Odeon LXD 36359, 1962.



FIGURA 4. Etiqueta central, LP, 12", *Recordando a Chile/Una chilena en París*, Santiago, Odeon LDC 36533, 1965.

En su LP RCA Victor de 1966, en cambio, parece que volviera atrás en su proceso de liberación genérica, con una verdadera eclosión de géneros adscritos a sus canciones autorales. Finalmente, el disco *Canciones reencontradas en París* de 1971 aparece nuevamente despojado de referencias a género, incluso en su cueca “Hasta cuándo” y su sirilla “Según el favor del viento”, declaradas como tales en la edición argentina de 1962. ¿Qué puede haber pasado? ¿De dónde provienen las decisiones de adscripción genérica o no y qué criterios las podrían gobernar?

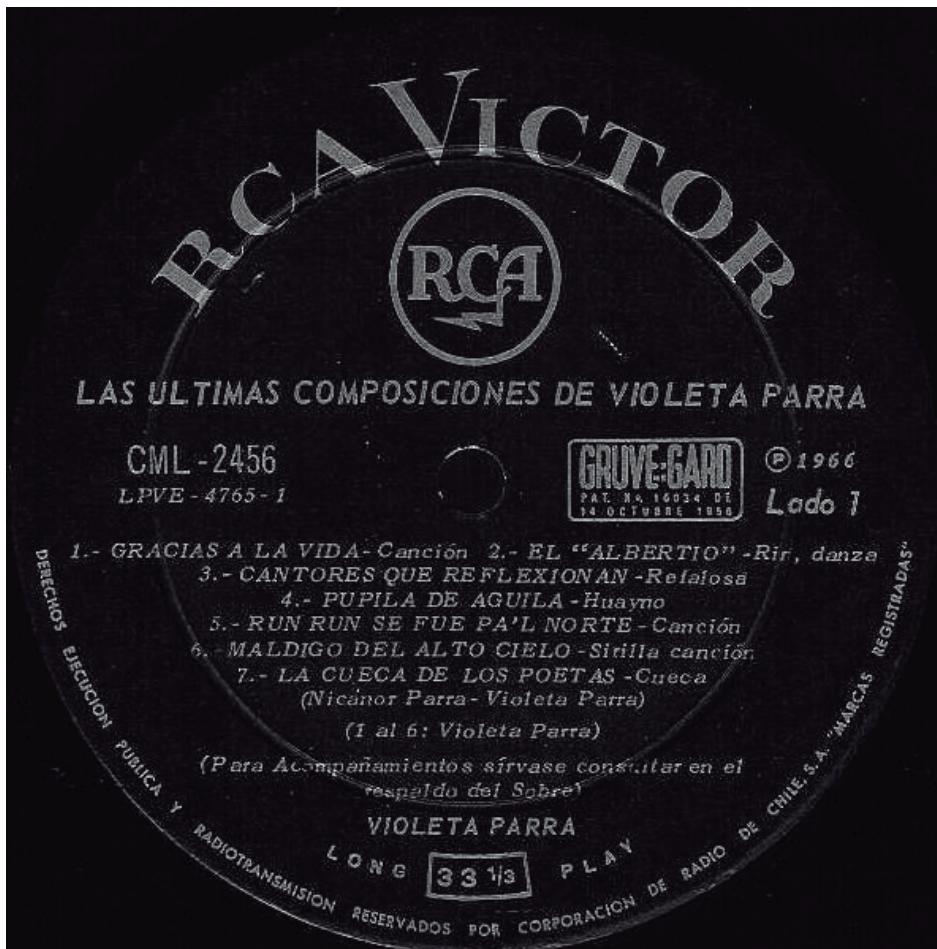


FIGURA 5. Etiqueta central, LP, 12", *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, Santiago, RCA Victor, 1966.



FIGURA 6. Etiqueta central, LP, 12", *Canciones reencontradas en París*, Santiago, Dicap, 1971.

En la extrema variabilidad de la adscripción genérica de las canciones autorales de Violeta Parra entre 1961 y 1971 parece haber tensiones entre tres tipos de requerimientos: los autorales, los patrimoniales y los productivos. Estas tensiones se enmarcan en parte en la discusión sobre la naturaleza cultural de la música abordada por Guerrero y la relación del género con lo político, lo económico y lo social. El primer requerimiento en la adscripción genérica de la canción tiene que ver con las necesidades de la autora, que puede recurrir a un género como marco expresivo o formal para desarrollar su canción, o también puede no requerir hacerlo. Si prefiere, libera su imaginación dentro del amplio formato proporcionado por la forma canción despojada de otras adscripciones, que incluso llega a llamar *composiciones* en su LP de 1966, al contrario de lo que señala el disco para cada surco. El segundo factor es la finalidad (didáctico-)patrimonial de la folclorista, que debe rescatar y proyectar géneros vigentes o en extinción, realizando una labor educativa y de preservación desde

los surcos del disco. Finalmente, están los requerimientos de la industria discográfica de ofrecer al público no sólo canciones, sino qué géneros, para lo cual es necesario nombrarlos, en un acto interpretativo industrial. De este modo, el surco del disco es transformado en *commodity*, ofreciendo no sólo el título de una canción desconocida aún, sino un género conocido por todos. Es decir, al comprar el disco, el público también compraba tonadas, sirillas y cuecas.

En los discos de Violeta Parra editados en Chile (1961) y Argentina (1962) por Odeon, donde cada corte está adscrito a algún género del folclor, parecen conjugarse los tres requerimientos descritos: autorales, patrimoniales y productivos. Sin embargo, parece que esta conjugación perfecta no sería duradera. ¿A que podría deberse la desaparición de las referencias a géneros tres años después en el LP de 1965 para el mismo sello? ¿Es que los requerimientos de la autora logran imponerse sobre los de la folclorista y los de la propia industria discográfica?

El LP de 1965 tiene dos títulos y parece tener tres caras: una referida a Chile, otra a Francia y una tercera a la poesía. El primer título es *Recordando a Chile*, haciendo alusión a un disco que, junto a canciones autorales, contiene cuecas, repertorio del folclor, y canciones sobre la geografía social del país. Sin embargo, no incluye las referencias a lo más característico de la música chilena: sus géneros folclorizados, lo que parece liberarlo para acoger su segundo título: *Una chilena en París*. Este título justifica, anuncia y enmarca las dos canciones autobiográficas en francés que incluye como comienzo y final del lado B: “Une chilienne à Paris” y “Écoute moi, petit”, más “Paloma ausente”, dedicada a la llegada de su hija menor a París. De este modo, parece que este doble disco –no un disco doble– con el segundo título referido al lado B, anuncia una tendencia de la Nueva Canción Chilena de incluir LPs con conceptos distintos por cada lado e incluso con músicos diferentes a cargo de cada lado del disco.²¹

Como el disco completo comienza con un poema declamado por su autor, “Defensa de Violeta Parra” de Nicanor Parra, el disco está referido también a la poesía, tal como la declamaban sus autores en los círculos literarios y se grababa en disco al menos desde los años cuarenta.²² Consciente de ser protagonista de un medio sometido a reglas muy rígidas de práctica y preservación, pareciera que Violeta Parra necesitaba la protección de su hermano para tomar distancia del folclor, privilegiando su libertad como autora. Entonces, con la defensa del anti-poeta, Violeta Parra podrá hacer lo que necesite y quiera. Es así como despoja a su disco de géneros específicos del folclor, anunciando el supra-género que estaba por venir: la Nueva Canción Chilena, que englobará a todos los géneros a los que llegue a tener alcance.

²¹ Si bien este era un formato extraño para los LPs, en 1969 se publicaron algunos en Santiago, como *A la resistencia española/A la revolución mexicana* de Rolando Alarcón e Inti-Illimani, respectivamente; y *Canciones funcionales/Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui* de Ángel Parra.

²² EMI Odeon había publicado en 1964 el LP *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, con Pablo Neruda recitando su obra. La Biblioteca Nacional de Chile conserva discos de 78 rpm con la grabación de la voz de Neruda publicados desde 1947, manifestando que se trataba de una de práctica consolidada.



FIGURA 7. Portada, LP, 12", *Recordando a Chile/Una chilena en París*, Santiago, Odeon LDC 36533, 1968, fotografía de Gabriel Valdés.

¿Cómo podemos explicar entonces el regreso de las referencias a géneros folclorizados en su siguiente LP de 1966? ¿Esto sería un *retroceso* en su liberación del folclor? A mediados de los años sesenta Violeta Parra dejaba el sello Odeon para cambiarse a RCA Victor, donde grabó su último disco y había grabado el primero. En 1966 existía un amplio mercado para la música basada en el folclor en el Cono Sur y RCA Victor, un sello más enfocado en Chile a la llamada música juvenil derivada del *rock and roll*, necesitaba instalar y potenciar claramente su oferta en un nuevo campo. De este modo, el disco, a pesar de ser el más autoral de los de Violeta, no nos ofrece solamente canciones nuevas, sino un amplio abanico de géneros conocidos o históricos que incrementan la condición de *commodity* de los surcos ofrecidos por el sello:

estilo araucano, canción, cueca, huayno, lamento, mazurka, sirilla, rin y refalosa. Sin embargo, se trata de canciones que son más bien *aires de* –concepto que no ha sido utilizado en Chile– y además la propia autora les llama *composiciones* en el título de su disco.



FIGURA 8. Portada, LP, 12", *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, Santiago, RCA Victor CML 2456, 1966, fotografía de Gabriel Valdés.

Para efectos de la escucha colectiva de su obra, se produce un nuevo *retroceso* con el LP de 1971, que es una edición póstuma gestionada por su hija Isabel de canciones grabadas por Violeta Parra en París entre 1961 y 1963 para el sello Arion, las que en este disco aparecen despojadas de cualquier referencia a género, como hemos visto. La presencia de rasgos del canto a lo humano, de la tonada en décimas y chicoteada y del denominado estilo araucano

en estas canciones no queda de manifiesto en las notas de un disco publicado ya no por sellos internacionales, sino por uno independiente como Dicap. Este sello, fundado en 1968 por la Juventudes Comunistas de Chile, no sólo tenía menos requerimientos comerciales, estaba lejos de prácticas y convenciones de una industria musical con la que sus propios gestores tenían una distancia ideológica.

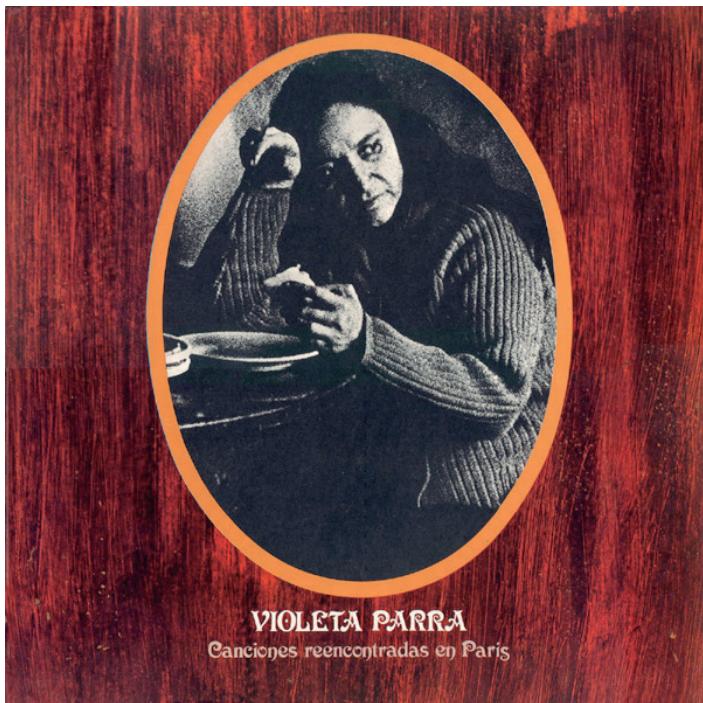


FIGURA 9. Portada, LP, 12", *Canciones reencontradas en París*, Santiago, Peña de los Parra/Dicap, 1971. Fotografía de Gabriel Valdés.

Los discos Dicap de la Nueva Canción Chilena (NCCh) no incluyen referencias a género, como tampoco lo hacen los discos EMI Odeon de Quilapayún publicados desde 1966, por ejemplo. Incluso cuando efectivamente se trata de repertorio del folclor, estos discos solamente indican que el surco es de la tradición popular o del folclor de algún país, sin especificar género alguno. Hay excepciones naturalmente, pero la tendencia es a englobarlo todo bajo un género mayor implícito, el de la Nueva Canción Chilena. De este modo, *Canciones reencontradas en París*, publicado en pleno auge de este supra-género de la canción popular, se adscribe a esta tendencia, de cierto modo anunciada por la propia Violeta Parra con su doble LP de 1965, como

hemos visto. Reafirmado esto, el disco fue llamado por Isabel Parra *Canciones reencontradas en París*, apelando a lo más primordial de la obra autoral de su madre.

La forma canción Parra

En una época de gran presencia del estribillo y coro en la canción popular –tanto binaria como ternaria respectivamente–, sólo cinco de las 32 canciones de los tres últimos discos autorales de Violeta Parra tienen estribillo. Esto la alejaba de la canción popular de masas, volcada al estribillo desde la década de 1920, acercándola a la tonada chilena, donde es más escaso. Sin embargo, esta renuncia suponía dejar de lado varios requerimientos composicionales ya resueltos para la forma canción binaria con estribillo, como el contraste menor/mayor, lento/rápido, narrativo/reflexivo, y también la renuncia a la recurrencia o “eterno retorno” de la forma musical, con la satisfacción que produce el regreso de lo ya escuchado por todos.²³

Lo que Violeta hace entonces es desarrollar estrategias de contraste y recurrencia que le permiten sustituir el estribillo sin perder los atributos composicionales que posee. Siguiendo su propia lógica, he llamado a esta estrategia la del antiestribillo. De este modo, en sus canciones autorales encontraremos al menos tres procedimientos distintos de anti-estribillo: el uso del refrán y de la muletilla; la reiteración del final de la estrofa; y la presencia de un tipo de estribillo variable. El refrán y la muletilla a veces aparecen intercalados o fusionados con la estrofa, otras veces al final o al comienzo de ella y también como gancho o *hook* que sirve de título de la canción.

Algunos de estos procedimientos son descritos por Margot Loyola como excepcionales en la tonada campesina chilena, refiriéndose a cuartetas con estribillo intercalado y a cuartetas con expletivo –que refuerza lo planteado²⁴. Con estos procedimientos, Violeta Parra produce canciones en constante avance y acumulación, donde no hay vuelta a atrás, pero donde al mismo tiempo se reitera el lamento, la despedida o el llamado. Muletillas y refranes –indicados en cursivas– en algunas canciones de los tres últimos discos autorales de Violeta Parra son las siguientes:

²³ “Sus canciones *pasan por arriba*, a mis estudiantes les cuesta mucho hacer versiones donde no hay momentos de clímax o estribillo” señaló Federico San Martino en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, La Plata, agosto de 2018.

²⁴ Margot Loyola, *La tonada. Testimonios para el futuro*, Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, pp. 88-90.

“Qué he sacado con qquererte”

Qué he sacado con la luna
que los dos miramos juntos.
Qué he sacado con los nombres
estampados en el muro.
Como cambia el calendario,
cambia todo en este mundo.
¡Ay, ay, ay! ¡Ay! ¡Ay!

“Paloma ausente”

Cinco noches que lloro
por los caminos,
cinco cartas escritas
se llevó el viento,
cinco pañuelos negros
son los testigos
de los cinco dolores
que llevo adentro.
Paloma ausente,
blanca paloma,
rosa naciente.

“Arriba quemando el sol”

Cuando fui para la Pampa
llevaba mi corazón
contento como un chirigüé,
pero allá se me murió.
Primero perdí las plumas
y luego perdí la voz.
Y arriba quemando el sol.

“Gracias a la vida”

Gracias a la vida que me ha dado tanto,
me dio dos luceros que cuando los abro
perfecto distingo lo negro del blanco
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo
amo.

“Arauco tiene una pena”

Arauco tiene una pena
que no la puedo callar,
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar.
Nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar.
¡Levántate, Huenchullán!

“Según el favor del viento”

Según el favor del viento
va navegando el leñero,
atrás quedaron las rucas
para dentrar en el puerto.
Corra sur o corra norte,
la barquichuela gimiendo
–*llorando estoy*–,
sea con hambre o con sueño
–*me voy, me voy*–.

A la inversa de sus canciones con refrán –ubicado al final de cada estrofa–, en “Gracias a la vida” aparece al comienzo, un recurso menos habitual en la canción y más poético. Se trata de un refrán-gancho, que le da el nombre a la canción y que no se repite exactamente igual, es variable. En este caso, es la interpretación de Violeta la que le otorga la variabilidad al refrán, pues la letra se mantiene inalterada. Es así como ‘Gracias a la vida’, primer antecedente de la estrofa, es cantado de seis maneras distintas en sus seis apariciones, modificando su diseño rítmico, su dinámica y su color vocal.

I Am E 7(9)

Gra - cias a la vi - da

II Am E 7(9)

Gra - cias a la vi - da

III Am E 7(9)

Gra - cias a la vi - da

IV Am E 7(9)

Gra - cias a la vi - da

V Am E 7(9)

Gra - cias a la vi - da

VI E 7

Gra - cias a la vi - da

FIGURA 10. 'Gracias a la vida', primeros versos de las seis estrofas de la canción. Transcripción de Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez. Versiones en Finale, Rafael A. Reyes.

Estas modificaciones van aumentando el ritmo interior de la frase y también la hacen más sincopada. Una contracción en este paulatino aumento producida en la penúltima aparición de la frase-refrán, hace que la expansión final parezca más amplia aún. Este es un recurso composicional muy fino que puede deberse a la capacidad intuitiva de Violeta Parra como compositora. Sin embargo, en las múltiples versiones de 'Gracias a la vida', incluso en las más famosas, estas modificaciones pasan desapercibidas por sus intérpretes, que tienden a uniformizar los comienzos de las estrofas, transformando la canción en un himno fácilmente cantado por el público.

La séptima vez que aparece el refrán ya no lo hace como comienzo de una nueva estrofa, sino como final de toda la canción y con la música del consecuente, aunque manteniendo la tensión de la novena del acorde de dominante destacada por la voz hasta su resolución en la quinta de la tónica final. Fue en el proceso de transcripción completa en partitura de los tres

últimos discos autorales de Violeta Parra que los editores nos dimos cuenta de estas variaciones, quedando de manifiesto la importancia de la escucha vinculada a la transcripción en los estudios en música popular.²⁵

The musical score for 'Gracias a la vida' is presented in two systems of four measures each. The vocal part (V.P.) starts with a melodic line over a harmonic background provided by the charango (Char.), guitar (Guit.), bongo (Bongo), cultrun (Cultrun), and bombo (Bombo). The lyrics 'Gra - cias a la vi - da que me ha - da' are sung in the first system. In the second system, the lyrics continue with 'do tan - - - to.' The instruments provide a steady rhythmic foundation with eighth-note patterns. The score uses common time (indicated by '8') and includes various key signatures (G major, A major, D major) indicated by sharps and flats.

FIGURA 11. Última aparición del verso 'Gracias a la vida' como conseciente de la frase final. Transcripción de Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez. Versiones en Finale, Rafael A. Reyes.

²⁵ Ver Juan Pablo González, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez (eds.), *Violeta Parra. Tres discos autorales*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/SCD/Fundación Violeta Parra, 2018.

Palabra finales

Desde su trabajo compositivo y de forma intuitiva pareciera que Violeta Parra anuncia procedimientos, tendencias y recursos que serán centrales en la música popular de los años setenta, como la fusión instrumental y de recursos interpretativos; el ‘overdubbing’ o apilamiento de capas de audio; el supra-género de la nueva canción y la experimentación con la canción de autor. Esto lo hace corroborando la hipótesis inicial de que en sus discos autorales emprende dos caminos opuestos pero complementarios entre sí: el de la simplicidad consciente y el de la complejidad adquirida. En efecto, en pleno ‘boom’ del folclor en el Cono Sur, con el desarrollo de múltiples agrupaciones instrumentales y vocales, el inicio de los futuros cantautores y el desarrollo de la proyección escénica del folclor, Violeta Parra parece desprenderse de todo eso. Al igual que Atahualpa Yupanqui, con el cual no tuvo vínculos conocidos pero que compartió una época y un lugar y visión en el mundo, Violeta construyó una autenticidad basada en cierta espontaneidad ‘arcaizante’, ya sea en el escenario o en el estudio de grabación; recurrió a la esencialidad del mundo indígena; se identificó con sujetos marginalizados, a quienes reivindicó en sus canciones; y renegó de las convenciones que guían el comportamiento y apariencia de un cantante en la escena. Esto último es particularmente destacable por su condición de mujer, ya que en la década de 1950 se había instalado en Chile un modelo femenino de cantante del folclor, derivado, por un lado, de la proyección escénica desarrollada por Margot Loyola y, por el otro, del auge de las llamadas artistas de música típica, que se presentaban acompañadas por grupos de hombres vestidos de huasos.

Al mismo tiempo, sin estudios formales artísticos pero rodeada de poetas, pintores, fotógrafos, compositores, musicólogos e intelectuales en Santiago, Concepción y París, Violeta Parra se acercó a las complejidades del mundo del arte de fines de los años cincuenta. Esto la llevó a desarrollar un lenguaje musical de vanguardia en la guitarra, basado en el folclor, y a deconstruir el propio género folklórico con su mezcla de instrumentos y sus procedimientos de antiestribillo. Es así como incorporó el concepto de ‘composición’ a su obra, algo ajeno al campo de la música popular, pero en sintonía con lo que hacían Astor Piazzolla y Antonio Carlos Jobim a fines de los años cincuenta con medios más sofisticados, por cierto, pero igualmente desplazando la música popular de su relación funcional con el baile para conducirla a un plano meramente estético.

En este artículo he intentado poner en evidencia estrategias autorales de Violeta Parra surgidas de tensiones con campos culturales, productivos, artísticos y de escucha. Si bien pueden quedar muchos interrogantes abiertos, lo que está claro es que, como ceramista, bordadora y pintora intuitiva, Violeta lo hizo todo con sus propias manos, plasmándolo de una sola vez en una tela o en el surco de un disco, alejándose y retornando a las fuentes de la tradición e intentando establecer sus propias reglas. La obra musical de Violeta Parra ha creado mundos de sentimientos, afectos, ideas y posturas articuladores de una identidad colectiva que es crítica y sensible a la vez. Tal como es atávica y moderna, local y universal. Estos son rasgos de la propia Violeta creadora, que continúan vigentes y disponibles para identificarnos como individuos y como América Latina.

RESEÑA

UNIVERSIDAD Y POLÍTICA

De la Reforma de Córdoba
a mayo del 68

Ricardo Sánchez Ángel



Ricardo Sánchez Ángel, *Universidad y política. De la Reforma de Córdoba a mayo del 68*. Bogotá: Universidad Libre, 2019. 176 pp.

GRAZIANO PALAMARA
Docente-investigador
Universidad Externado de Colombia

El libro de Ricardo Sánchez Ángel, *Universidad y política. De la Reforma de Córdoba a mayo del 68*, contiene todo el compromiso civil e intelectual de la trayectoria académica de su autor. Abogado, historiador y profesor emérito de la Universidad Nacional de Colombia, Ricardo Sánchez acude justo a la integridad de este compromiso para proponer una reflexión original sobre algunas de las páginas más prestigiosas de la historia intelectual latinoamericana y, más específicamente, colombiana. Dejándose inspirar por los aniversarios de dos eventos cruciales – el centenario de la Reforma de Córdoba y los cincuenta años de las movilizaciones estudiantiles de 1968 – el autor fija los extremos de una

novedosa periodización en la que las universidades y la política representan la trama y la urdimbre de un apasionado recorrido histórico.

La historiografía ya ha señalado en qué términos la Reforma universitaria de 1918 sacudió el subcontinente. Basada en una exigencia de renovación de las universidades y de la cultura conservadora que las orientaba, pronto la Reforma dirigió su lucha a la conquista de cambios radicales en el ámbito socio-económico y político, extendiéndose de Córdoba, en Argentina, donde tuvo su origen, a la mayoría de los países latinoamericanos. El movimiento reflejaba la composición social de los estudiantes que, a menudo, representaban la parte más avanzada de las clases medias en representación de los intereses de la pequeña burguesía. Las reivindicaciones no llevaron siempre a resultados concretos, sobre todo en esos países donde las viejas oligarquías guardaron el poder, o de manera directa, o a través de sucesivos acuerdos con los nuevos partidos. Aun así, quedaba el alcance histórico de un fenómeno que, con su un estilo de acción política y organizativa, marcaría muchas etapas de la sucesiva historia latinoamericana.

Insertándose en este debate, Sánchez tiene el mérito de trazar un hilo que, al ligar la proyección juvenil del comienzo del siglo XX a aquella de 1968, brinda un enfoque interpretativo capaz de señalar la pluralidad de caminos y propósitos que caracterizaron esas intensas épocas de reivindicaciones. En su obra, de hecho, el autor detecta el factor aglutinante de procesos y períodos, al parecer distantes entre sí, mediante la superposición equilibrada de tres distintos niveles de movilización: el generacional, el de clase y el de género (significativo, en relación a este último, el homenaje a la figura de Hipatia que aparece en la primera parte del libro). Así entrelazados y conscientemente elevados a categorías analíticas, estos tres niveles permiten a

Sánchez de interrogarse, no solo sobre las propuestas pedagógicas de los movimientos universitarios, sino también acerca de su alcance renovador. Por ende, junto a las aspiraciones para una nueva organización universitaria – cátedra paralela, asistencia libre y concursos públicos para la docencia, entre otros (p. 44) – el trabajo menciona acciones de apoyo estudiantil a reivindicaciones obreras y formas de interacciones que, en muchos casos, lograron traducirse en inéditas movilizaciones culturales y políticas.

En el apreciable esfuerzo de síntesis que el libro asume, la Universidad Nacional de Colombia es la principal unidad de análisis designada a sopesar la trascendencia de las iniciativas estudiantiles. Sin dejar de lado a otras instituciones colombianas, y sin nunca perder de vista los acontecimientos continentales e internacionales que impactaron la vida universitaria de las décadas estudiadas, el trabajo, en efecto, halla en la Universidad Nacional una perspectiva privilegiada para dar cuenta de todos los sujetos sociales que animaron instancias alternativas a la cultura hegemónica. Estas reflexiones se desarrollan sobre todo en la tercera parte del libro, que termina siendo así la sección más amplia y rica en documentos de las seis que conforman la obra. En ella, el autor explora los momentos nodales y las principales figuras que marcaron largas décadas de debates intelectuales, políticos y sociales: de Germán Arciniegas a Gerardo Molina, de las primeras formas organizativas del estudiantado a las luchas contra «la cristalización de las políticas norteamericanas para las universidades colombianas» (p. 111). A través de un estilo que privilegia la forma literaria de la crónica y que se nutre de un lúcido manejo de todos los instrumentos del oficio del historiador, Sánchez logra así evocar circunstancias cruciales de la historia colombiana. Cada etapa, de la creación de la Universidad Nacional a la época

del Frente Nacional, se reconstruye trazando un análisis sintético de las principales componentes de las movilizaciones y con el objetivo de demostrar que la aspiración a una universidad de carácter laico, democrático e incluyente tiene, en Colombia, una larga y densa trayectoria; una tradición, más bien, que el autor recupera en todas las solicitudes de renovación, planteamientos de objetivos, concepciones de luchas políticas a las que esa misma trayectoria conllevó.

Es justo en este sentido que la obra de Ricardo Sánchez no constituye un fin en sí misma. La conclusión ‘abierta’ con la que el autor cierra el trabajo devuelve, de hecho, el mayor propósito del libro: indagar el perfil y la naturaleza de una institución, la Universidad, a través de la cual leer los problemas contemporáneos y rescatar el sentido histórico de grandes movilizaciones del pasado para enriquecer la reflexión intelectual, académica y política de la actualidad. El libro *Universidad y política* – que junto a una lectura amena se ve enriquecido por las ilustraciones de la artista Gabriela Pinilla – es entonces una valiosa referencia para quienes consideran que las Universidades constituyan un espacio imprescindible desde el cual animar debates e iluminar decisiones políticas. Es una función que la Universidad puede desempeñar únicamente si se salvaguarda su naturaleza de comunidad plural, donde no se imponen elecciones intelectuales y se favorece la maduración crítica de los estudiantes.

Normas de presentación de originales

FOTOS, ILUSTRACIONES Y TABLAS

Las fotos, ilustraciones o tablas deben estar relacionadas directamente con el texto y ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Su resolución debe ser de al menos 300 dpi y en lo posible en formato TIFF. En caso de tablas de Excel, obtener las de mayor resolución como imágenes.

PIES DE FOTO

Deben identificar plenamente la obra o documentoreproducido, incluyendo datos de publicación, ejecución, técnicas y la colección a la que pertenezcen y el nombre del fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor es responsable de 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 Word.

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

OTROS REQUISITOS

Cada artículo debe venir acompañado de un resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés. Un máximo cinco (5) palabras clave en español y en inglés y una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las referencias bibliográficas deben ser incluidas en las notas de pie de página. No se reciben listas

Artículos de revistas o periódicos.

Nombre y apellido del autor; título del artículo entre comillas; nombre de la revista o periódico en bastardilla (cursiva), tomo, volumen y número, fecha completa; página o páginas citadas.

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardilla o cursiva; lugar de publicación seguido de dos puntos; editorial seguida de coma; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Si se citan diferentes páginas deben ir separadas entre sí por una coma.

Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga de ellas. En las siguientes se usará solamente el apellido del autor seguido de las páginas citadas. En caso de que se cite más de una obra de un autor, estas obras se diferenciaran usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

En caso de faltante del año de publicación: s.f., del lugar de publicación: s.l., y de editorial, s.e. En el caso de autopublicación o publicación del autor, se usa [Publicación del autor].

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

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

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para: indicar los significados de las palabras estudiadas, llamar la atención sobre un tecnicismo o usar una palabra en sentido peculiar.

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan numeros romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas. Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

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.

Superíndices.

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

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.