

# ENSAYOS

## HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



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

NÚMERO

**37**

VOL. XXIII

**2019**

**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**

**MALENA KUSS**  
Profesora Emérita, University of North Texas,  
Denton, Texas

**CHRISTIANE HAUSCHILD**  
Universidade Federal da Bahia, Salvador,  
Bahía, Brasil

**JULIANA PÉREZ GONZÁLEZ**  
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

**MARTA RODRÍGUEZ**  
Profesora pensionada, Universidad Nacional  
de Colombia

**CORRECCIÓN DE ESTILO**

**MAURICIO POMBO**

**DIAGRAMACIÓN**

**JUAN LUIS RESTREPO VIANA**

**ASISTENCIA EDITORIAL**

**GINA PAOLA CORTÉS**

**IMPRESIÓN**

**EDITORIAL KIMPRES**

**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

**DOI**

10.15446/ensayos

**PÁGINA WEB**

Instituto de Investigaciones Estéticas  
[www.iie.unal.edu.co/Numeros.html](http://www.iie.unal.edu.co/Numeros.html)  
Portal de Revistas UN  
[www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo](http://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

Todos los contenidos de este número se encuentran bajo  
licencia Internacional Creative Commons Attribution 4.0  
(CC BY 4.0)



**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

**ENSAYOS.**  
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE  
Vol. XXIII, Número 37, julio - diciembre 2019.  
ISSN 1692-3502  
Ens.hist.teor.arte

## Contenido

### Artículos

- ARTE** 7  
Violencia ritual en la obra *Caudillo con bebé* del artista colombiano Rosemberg Sandoval  
*Clara Teresa Rubio Fernández*
- MÚSICA** 19  
Disciplinando el cuerpo, sujetando las pasiones: baile y música en la educación hispanoamericana del siglo XIX  
*Juan Francisco Sans*
- 61  
Paleografía musical en el ámbito brasileño: paradigmas, problemas y avances  
*Pablo Sotuyo Blanco*
- 71  
Más allá de la tierra: el espacio en la obra de Karlheinz Stockhausen  
*Juan Diego Martínez Álvarez*

### Ensayo - reseña

- 93  
¿Para quiénes y cómo escribimos hoy sobre (historia de la) música?  
*Egberto Bermúdez Cújar*

### Reseñas

- 109  
Umberto Valverde, "Cuentos completos"  
*Ricardo Sánchez Ángel*
- 113  
Teatro musical y danza en México de la belle époque (1867-1910)  
*Carolina Correa Durán*





# Clara Teresa Rubio Fernández

clara.rubio.fernandez@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Clara Teresa Rubio Fernández, “Violencia ritual en la obra *Caudillo con bebé* del artista colombiano Rosemberg Sandoval”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 37 (julio-diciembre 2019), pp. 7-16.

## RESUMEN

El artículo plantea una propuesta pedagógica para los Este análisis de la obra *Caudillo con bebé* 2000-2007 del artista colombiano Rosemberg Sandoval parte de la consideración de la repetición de patrones poéticos que se dan en la obra de arte y el concepto de *sacrificio* desde diversas líneas de pensamiento, que genera una conexión entre la violencia ritual ejercida en la infancia, por ejemplo en el ritual de *Capacocha*, con la violencia ejercida sobre la infancia en la actualidad.

## PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, ritual, violencia, infancia, sacrificio.

## TITLE

*Ritual violence in Caudillo con bebé by Rosemberg Sandoval (Colombia).*

## ABSTRACT

This analysis of the work *Caudillo con bebe* 2000-2007 by Colombian artist Rosemberg Sandoval articulates on the repetition of poetic patterns appearing in artworks and the concept of *sacrifice* seen from different lines of thought, generating connections between ritual violence exercised on children, for example in the *Capacocha* ritual with present violence also exercised on children.

## KEY WORDS

Contemporary art, ritual, violence, childhood, sacrifice.

Graduada en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) con estancias en la Scuola universitaria professionale della Svizzera (SUPSI) de Lugano y en la Universidad de Palermo (Argentina). Finaliza sus estudios de Máster en Gestión Cultural por la Universtat Oberta de Catalunya (UOC) y en Estudios Latinoamericanos: Cultura y gestión, por la Universidad de Granada (UGR) en su programa de Doctorado en Historia y Artes con la tesis: *Descubriendo cómo influye la visión de los agentes externos en una obra de arte. Una aproximación a partir de las piezas de Rosemberg Sandoval.*

Recibido 26 de octubre de 2019

Aceptado 30 de enero de 2020

# Violencia ritual en la obra *Caudillo con bebé* del artista colombiano Rosemberg Sandoval

Clara Teresa Rubio Fernández

## Introducción: conectando lo ancestral y lo contemporáneo

Para politizar la estética basta con echar un vistazo a los símbolos, las narraciones o los episodios históricos que existen en la conciencia cultural de la gente y actuar sobre ellos. Rosemberg Sandoval recupera la simbología integrada en el imaginario popular y la modela para crear su propio mensaje. Busca la utilización del arte, su teoría y representación para reflexionar sobre el contexto político actual, ya que el patrimonio cultural de un pueblo es precisamente ese acervo de elementos, tangibles unos, intangibles otros, que una sociedad determinada considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas y expresarse<sup>1</sup>. En palabras del propio autor:

“Hacer política desde el arte, redestruir iluminando, conectando lo ancestral y lo contemporáneo, lumpenizar el arte; digerir lo social, lo político y lo económico desde el poder de lo marginal [...]”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Guillermo Bonfil, “Nuestro Patrimonio Cultural: un Laberinto de Significados” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, XLV-XLVI (1999-2000), Ciudad de México: Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 16- 39.

<sup>2</sup> Rosemberg Sandoval, *Acciones políticas*, Bogotá: Galería Casas Riegner, 2008. Disponible en: [https://www.rosembergsandoval.com/acciones%20politicas\\_texto.htm](https://www.rosembergsandoval.com/acciones%20politicas_texto.htm) Consultado 16 de mayo de 2009.



En escritos previos he analizado específicamente el tema de la violencia y la infancia dentro de la obra del artista; por esta razón, con este artículo pretendo detallar la valoración sobre una de las obras, *Caudillo con bebé 2000-2007*, que trabajé bajo dicha temática. Mi interés reside en complementar aquel primer análisis que planteaba un recorrido conceptual a través de las obras. Con dicha pieza se presentaba el problema y sus víctimas para continuar con toda la serie enfocada en presentar la complejidad del mismo y las deficientes soluciones que se le han planteado. La investigación teórica actual profundiza en el concepto de sacrificio para buscar las causas. Dentro del estudio de dicha pieza presentaba la conexión conceptual entre los sacrificios rituales y la práctica de violencia enmascarada que se da en la actualidad en los sectores en situación de exclusión y marginalidad de la sociedad. Esta conexión viene dada por la aparición de símbolos estéticos en la pieza de Sandoval: una *deidad* y el *sacrificio* de un infante extrapolados a época contemporánea. Así se plantean patrones: la existencia de una estructura de poder, la elección de una víctima en situación de subyugación, por ejemplo, un infante; la realización de la violencia de forma inconsciente/grupal, sin culpables y la consecución, a través de dichos actos, de una estabilidad social y política.

## La obra de arte

Rosemberg Sandoval (1959) es profesor en el Departamento de artes visuales de la facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, donde también realizó parte de su formación. Su obra se encuentra repartida entre las distintas colecciones del MoMA de Nueva York, la fundación Daros de Suiza, Prometeo en Italia y diversos museos de Colombia como el MAMBO, el Museo de Arte del Banco de la República, el Museo La Tertulia y el MAM de Cartagena y Barranquilla. Además, se expone en galerías como la Casas Riegner. La obra en la que se basa este artículo es *Caudillo con bebé 2000-2007*:

Conspicuo, envuelto en ropa negra y como fondo una piscina de formol atestada de cadáveres humanos, posé con el cadáver de una bebé colgada a mi cuello con ademán de una deidad contemporánea. La bebé murió junto a su madre por pobreza extrema<sup>3</sup>.

El título es muy sugerente, la palabra *caudillo* proviene del Latín tardío *capitellum* y este diminutivo del latín *caput*, *-itis* 'cabeza'. En castellano actual tiene varias acepciones, desde jefe absoluto de un ejército a hombre que encabeza algún grupo, comunidad o cuerpo. La obra presenta a dos contrarios, el artista como regente absoluto y el cadáver de

---

<sup>3</sup> Rosemberg Sandoval, *Rosemberg Sandoval website*, Colombia: Rosemberg Sandoval, 2014, en <http://rosembergsandoval.com/> Consultado el 9 de septiembre de 2016

la bebé como último eslabón de la cadena. Esta última está boca abajo, lo que magnifica la sensación de trayectorias contrarias, su caída para el ascenso del regente. Además, al llevarla colgada en el pecho como una corbata o una medalla, el cadáver parece ser la máxima distinción de este mandatario.

Llama la atención la definición que hace el propio Sanvodal, a través de la definición de la obra planteada en su página web, del personaje del caudillo que encarna como *deidad*, y es la primera aproximación al concepto de *sacrificio*. Bernard Baudouin, autor especializado en temas esotéricos y espirituales, plantea en su libro *Los Incas: los adoradores del dios sol* que los niños eran preferidos como sacrificios humanos por su inocencia y sobre todo porque un sacrificio debe ofrecer lo más especial, haciendo incidencia en la relación que se buscaba establecer con la divinidad. A través de la obra de arte y con la especificación de la muerte del bebé “murió junto a su madre por pobreza extrema” la práctica del sacrificio parece ser contemporizada por la obra de Sandoval, que plantea una denuncia clara contra la violencia actual que sufre la marginalidad a través de alusiones veladas a relatos de violencia del pasado.

## El sacrificio ritual en términos generales

La apariencia de estos sacrificios varía intensamente de una cultura a otra, lo que potencia la aparición de muy diversas teorías que se sustentan en un tipo de ritual u otro. Nosotros vamos a tratar de presentar en este apartado las teorías que han hecho un esfuerzo por hermanar estos diferentes ritos en los distintos lugares del mundo, a pesar de mostrar grandes contradicciones.

El campo de relación entre el hombre y la religión ha sido analizado por Walter Burkert (1931-2015) y la descripción de los rituales religiosos que hace es la siguiente:

Los rituales son formas comunicativas de comportamiento que combinan elementos innatos con impresiones y aprendizaje; se transmiten a través de generaciones en el contexto de exitosas estrategias de interacción. Los rituales religiosos están altamente integrados y son complejas formas que, con el carácter de absoluta seriedad, modelan y replican los grupos sociales para perpetuarse a sí mismos<sup>4</sup>.

En su análisis, Burkert nos habla de que ha habido *functional interpretations*. Estas interpretaciones enarbolan tres características concretas, a saber: el ritual es interpersonal, esta afirmación viene a decir que no es una actividad individual en ningún sentido; segundo,

---

<sup>4</sup> Walter Burkert, René Girard y Jonathan Smith, *Violent origins: Ritual killing and cultural formation*, Stanford, California: Stanford University press, 1987, p. 158. Todas las traducciones son de la autora a menos que se especifique lo contrario.

se concibe como un sistema que tiene lugar de forma que, ya sea realizado por una o varias personas, afecta a toda la comunidad, ya que, aunque el individuo no forme parte concreta de estos rituales, los mismos han dado forma a las maneras de pensar durante generaciones; y además, Burkert introduce en su tesis una teoría de darwinismo social, por la que la actividad religiosa sería una forma de cohesión en un grupo y cuya principal función sería la supervivencia y la aceptación social antes que las creencias puras.

El intelectual Jonathan Z. Smith nos habla del sacrificio animal y como éste está íntimamente ligado al pastoreo y domesticación de los animales. Ya que es entonces cuando se constituiría una propiedad privada y la posibilidad de la ofrenda. Opina que para el desarrollo de los sacrificios hace falta una complejidad ideológica más fuerte que la de los primeros grupos de cazadores, de los que se hace mención a través de una teoría de la hominización a través de la caza. Smith da la vuelta al planteamiento de la derivación del sacrificio desde la caza:

Lo siguiente parece requerir una noción desarrollada de propiedad, por último un complejo ideológico y jerarquías sociales de lo puro e impuro. Según mi juicio, el sacrificio no es un elemento primitivo en la cultura. El sacrificio es un componente de secundarias y terciarias culturas. Es, principalmente, un producto de la 'civilización'<sup>5</sup>.

A partir de estos dos autores hemos empezado a intuir cuán íntimamente está ligada esta práctica a la sociedad humana. Como concepto fundamental se introducirá a continuación el *Scapegoat* de René Girard. El autor habla de los sacrificios como una actividad que se desarrolla en la total inconsciencia y que resulta tener como *leitmotiv* el alivio de tensiones internas en una sociedad o grupo poblacional:

En los tiempos de la Peste Negra, extranjeros fueron asesinados, y Judíos fueron masacrados, y una centuria o dos después, "brujas" fueron quemadas, por razones estrictamente idénticas a las que hemos encontrado en nuestros mitos. Todos estos desafortunados fueron víctimas indirectas de tensiones internas que salieron a causa de epidemias de enfermedades y otros desastres sociales por los que sus perseguidores los hacían responsables<sup>6</sup>.

Girard habla de este concepto como base explicativa de los sacrificios rituales en general, la idea de calmar a los dioses después de una gran tragedia. Este mecanismo de protección puede tener una doble vertiente: su interés era la estabilidad social, pero también la política, es decir, la permanencia de la clase dominante y el orden instaurado. En los momentos de crisis, con grandes problemáticas climáticas o de cualquier otro tipo, el poder debe asegurar su permanencia. Porque también son momentos de inestabilidad y posible

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 86.

cambio. Normalmente se persigue al diferente, ya sea por algún atributo físico, mental, ser extranjero, etc. Una persona sobre la que proyectar sus males. Una vez se acaba con esta persona, viene una suerte de redención grupal, o alivio de la problemática, que no tiene por qué ser físicamente real, pero que psicológicamente es muy beneficiosa para la cohesión del colectivo y el alivio de tensiones antes expuestas. Es muy complejo de analizar, ya que el propio individuo no puede darse cuenta de qué está sucediendo, aunque si puede verlo en grupos ajenos.

Es así como las comunidades reproducen deliberadamente estos fenómenos en sus ritos sacrificiales, esperando protegerse de su propia violencia volviéndola sobre las víctimas sacrificables, criaturas humanas o animales cuya muerte no hará rebrotar la violencia, porque nadie se preocupará de vengarlas.

Además, en muchas ocasiones los rituales se realizan en una actitud de violencia no violenta. Aunque pueda resultar ambiguo, es una de las claves de los sacrificios y se encuentra muy frecuentemente. Muchos de los sistemas sacrificiales se esfuerzan por minimizar su propia violencia, por excusarla, a veces incluso piden perdón a las víctimas antes de inmolarlas. Girard, en su obra *El sacrificio*, recupera a Joseph de Maistre en su *Essai sur les sacrifices* donde insiste sobre esas maniobras teatrales para significar verdaderamente aquello que pretenden significar que “El sacrificio es simultáneamente un asesinato y una acción muy santa. El sacrificio está dividido contra sí mismo”<sup>7</sup>.

### Descripción de un ritual concreto con niños: *Capacocha*

El Imperio Inca durante el siglo XV, antes de la llegada de los conquistadores españoles, había aglutinado una larga serie de territorios y desarrollaban un control, ¿a pie?, de un territorio tan extenso como el mediterráneo. Uno de los pilares fundamentales sobre los que se construyó esta autoridad fue la religión. La ceremonia religiosa más importante llevada a cabo era la referida a los sacrificios humanos denominada *Capacocha* (Qhapaq Hucha).

En este ritual participaban súbditos de las cuatro partes del territorio para dar ofrendas a las *huacas*<sup>8</sup> o divinidades del imperio. Estos sacrificios tenían lugar en las grandes festividades como el Inti Raymi, dedicado al dios sol, o en momentos importantes de la vida del emperador como en caso de enfermedad o muerte. Annette Schroedl analiza en su artículo *La Capacocha como ritual político. Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curacas* que las *Capacochas* podrían tener también una utilidad política, más allá de la religiosa:

---

<sup>7</sup> René Girard, *El Sacrificio*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2012, p. 29.

<sup>8</sup> Introduciéndonos en la cosmología incaica, la *Huaca* será todo lugar u objeto sagrado.

Como nos ha llegado por Cristóbal de Molina de Cuzco que apuntó algunas de las oraciones públicas de los sacerdotes en Cuzco, ellos oraron por el bienestar del Inca y sus súbditos, es decir, por el éxito militar, la salud y una larga vida para el Inca, por la prosperidad, la salud y la paz entre los súbditos. [...] se trata del mantenimiento de la sociedad y del equilibrio político<sup>9</sup>.

El artículo enfoca esta relación entre poder estatal y autoridades locales: era una forma de demostrar y organizar los roles de los súbditos de los diferentes pueblos sometidos a través de autoridades locales bajo la dirección del soberano Inca. Cristóbal de Molina de Cuzco es autor de la *Relación de las fábulas y ritos de los Incas* (1575 y 1583), nos da una descripción: al celebrar la *Capacocha* se ponían en camino delegaciones desde todas las provincias del imperio con ofrendas (tales como coca, oro, plata, *cumbi*/tejido fino, llamas etc. y también niños escogidos) y con objetos de culto de sus *huacas* más importantes. Una vez llegados a la plaza central de Cuzco, los escogidos para los sacrificios tenían que rodear los ídolos incaicos en presencia del Inca, ya que mediante su contacto adquirirían un carácter sagrado. Y luego el Inca mandaba repartir las ofrendas entre los sacerdotes con orden de sacrificarlas *in situ* a las *huacas* locales.

Baudouin aporta distintas apreciaciones en cuanto a la amplitud de estos hechos. Primero matiza que los sacrificios humanos en la religión inca no eran frecuentes, sino que por el contrario era necesario que hubiera adversidades naturales a gran escala para que se decidiera entregar a los dioses una ofrenda. Sin embargo, a pesar de no ser una práctica extendida, había cierta periodicidad:

Esto sucedía, por ejemplo, cada cuatro años, cuando el Inca decidía librarse de todas las impurezas acumuladas. Para ello copulaba con una Virgen del Sol. Esta última se convertía entonces en capachucha, literalmente “deshonra”, y debía ser condenada a muerte para purificar al emperador y, por extensión, a todo el universo<sup>10</sup>.

## Violencia contra la infancia

Dentro de las muchas consideraciones a las que se abre la teoría, ya expuesta, de Girard y la existencia misma de estos sacrificios rituales concretos, se debe considerar detenidamente la elección de niños como víctimas, ya que se trata de un sector de la sociedad en una situación de indefensión. Eduardo Bustelo Graffigna busca revelarnos en su artículo

---

<sup>9</sup> Annette Schroedl, “La Capacocha como ritual político. Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curacas”, en *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, 37 (2008), Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 19-27.

<sup>10</sup> Bernard Baudouin, *Los Incas: los adoradores del dios sol*, Barcelona: Editorial De Vecchi, 2001, p. 124.

*Infancia en indefensión* esta situación, basándose en la visión de Michael Foucault en relación a que niños y niñas son víctimas de la biopolítica del control disciplinario o de la construcción de su subjetividad como sujetos “sujetados”. Habla del concepto de *biopolítica* o *tanatopolítica* como la capacidad regulatoria del poder sobre la vida y por tanto su posibilidad de negar la misma. Considera que la muerte masiva y cotidiana de 30.000 niños/as y adolescentes por día, y sobre todo la cuestión de que sea completamente *naturalizado* y nadie pueda ser condenado por esta situación, es una forma reconocible de este tipo de poder.

Es importante rescatar al filósofo italiano Giorgio Agamben y los dos conceptos griegos que reutiliza para denotar la vida. Por un lado *zoé*, que expresaba la vida pura, el simple hecho de vivir, la *nuda vita* (vida desnuda) como vida fuerza o vida biológica. Por otro lado el *bios*, la vida relacional que implica el lenguaje, la política y la ciudadanía.

En su obra *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Agamben plantea que “las implicaciones de la nuda vida en la esfera política constituyen el núcleo originario –aunque oculto– del poder soberano”, esto es, el cuerpo biopolítico es la aportación original del poder soberano, siendo la biopolítica “tan antigua como la excepción soberana”.

Bustelo, por su parte, nos aclara que desde la época romana la vida de un “Niño Sacer” podía estar al servicio de tener una muerte sagrada y ofrendada para ser mostrada como gratitud o generosidad a los dioses. En el derecho romano, la vida del niño/a ha sido definida paradójicamente como contrapartida de un poder que puede eliminarla. *Vitae necisque potestas* designa ya en el hecho de “nacer” la *potestas* del padre de dar vida o muerte al hijo varón. Lo mismo se reconoce claramente en los sacrificios antes comentados de la cultura incaica. Bustelo cita a Foucault, el cual explica que el soberano que convocaba a la guerra reclamaba la vida de sus súbditos: más que la vida, exigía la muerte como el derecho de dejar de vivir. Plantea que:

“[...] esta situación adquiere hoy otras formas, como veremos, pero todavía persiste una forma tanática “moderna” que consiste en la naturalización del horror de millones de niños/as y adolescentes que mueren todos los años (10,6 millones) en el silencio, en una muerte verdaderamente silenciada y cuya responsabilidad, sospechosamente, no puede ser atribuida a nadie”<sup>11</sup>.

En mi búsqueda de reconocimiento de este tipo de violencia en situaciones actuales ha sido primordial la lectura de *La muerte sin llanto: violencia y vida cotidiana en Brasil* de Nancy Scheper-Hughes. Ella misma hace una analogía entre la teoría de Girard y la realidad social del Nordeste brasileño donde desarrolla su estudio. Rescata de la teoría del *scapegoating* lo siguiente: es fundamental que sea un acto inconsciente y que a los chivos expiatorios se los busque en los márgenes, entre la gente que de alguna manera está *imperfectamente asimilada*. Ella misma comenta:

---

<sup>11</sup> Eduardo Bustelo Graffigna, “Infancia en Indefensión”, *Salud Colectiva*, 1, 3 (2005), p. 256.

La dialéctica entre el nacimiento y la muerte, la supervivencia y la pérdida, continúa siendo muy importante en la vida de la mayoría de quienes viven en la periferia del mundo industrializado, ya sean trabajadores rurales marginalizados o moradores de barriadas urbanas<sup>12</sup>.

Su obra trata sobre las vivencias de una clase social brasileña marginada, cuya escasez de recursos y padecimiento de enfermedades, bajo una estructura sanitaria deficiente, aboca irremisiblemente a la muerte a las mujeres y niños de una favela. La autora plantea la posibilidad de leer este problema desde la perspectiva de Girard, un sacrificio invisibilizado para un correcto funcionamiento de la estabilidad del sistema social imperante.

En esta línea, Santiago Alba Rico en su último libro, *Leer con niños*, presenta tajantemente una tesis contraria a Freud, quien posicionó a la tradición literaria occidental en la idea de que todos los niños quieren matar a sus padres. Una visión, la de Freud basada en la negación, como comenta Arnaldo Rascovsky, escritor de *El filicidio*, basada en la potente teoría del sistemático asesinato de los jóvenes y de la infancia consumado por el mundo adulto. En su trabajo *La prohibición del incesto, el filicidio y el proceso sociocultural* presentado en el XXVIII Congreso Psicoanalítico Internacional, Viena, 1971; expone que mediante la negación se invierte la observación del sadismo parental tergiversándolo como la cólera justiciera de los padres o sus instituciones (la sociedad y sus dioses).

Santiago Alba Rico explica lo que en realidad nos cuenta la historia de Edipo -como varias decenas de mitos y relatos populares- que es al revés, que son los padres, o al menos los reyes, los que quieren matar, devorar o abandonar a sus hijos. Lanza una teoría según la cual hay personas incapaces de amar. Él los denomina *solteros*, estén o no en una relación e incluso formando parte de un matrimonio. Plantea, además, que estas personas serán incapaces de la crianza verdadera de un hijo, y a estos niños los distingue como *huérfanos*, los cuales en la edad adulta reproducirán los mismos problemas de amor que tuvieron sus padres. Un círculo vicioso que se transmite a través de “la educación: el fracaso de la agresión paterna mediante el cual los niños supervivientes aprenden a usar las armas utilizadas contra ellos”.<sup>13</sup> Y para probar esa realidad, durante algunas páginas lanza ejemplos de esta violencia actual en una lista que parece no tener final y es imparcialmente internacional, aunque en el siguiente fragmento recuperado se haya dado prioridad a los ejemplos que versaban sobre países latinoamericanos:

Por eso los niños han estado y están en peligro. En verano de 2006 un ejército de solteros bombardeó día y noche el Líbano matando a 1.200 civiles, la tercera parte de ellos niños. [...] Una economía soltera mata todos los años a 5 millones de niños de desnutrición. [...] Sólo en Honduras, bandas de solteros matan todos los meses a 47 niños, abusan sexualmente de 10.000 y obligan a trabajar a 500.000. [...] En México, 21.000 niños fueron violados por

---

<sup>12</sup> Nancy Scheper-Hughes, *La muerte sin llanto: violencia y vida cotidiana en Brasil*, Barcelona: Ariel, 1997, p. 268.

<sup>13</sup> Santiago Alba Rico, *Leer con niños*, Barcelona: Caballo de Troya, 2013, p. 117.

canallas solteros entre 1997 y 2003, cada dos días es asesinado un menor de cinco años y cada tres es abandonado un bebé solo en la capital<sup>14</sup>.

La teoría de la soltería viene a reafirmar procesos que ya fueron planteados por el reconocido psicoanalista, psicólogo social y filósofo Erich Fromm. Que en su libro *Tener o ser*, cuya primera edición data de 1976, plantea una paternidad que no está basada en un amor beneficioso para el niño. Como introducción breve, Fromm plantea dos modos de vida: el modo de *ser* y el modo de *tener*. Reconoce que el modo de *tener* es el más extendido en la sociedad actual y busca hacer un análisis y presentar claramente qué implica vivir de esta manera. Y así reconocer el contrario, el modo de *ser*, el cual sin lugar a dudas será más beneficioso para conseguir la felicidad como ser humano. Fromm nos habla del amor en el modo de *tener*, y se puede reconocer la misma *incapacidad de amar* que presentaba Alba Rico:

Experimentar amor en el modo de tener implica encerrar, aprisionar o dominar al objeto “amado”. Es sofocante, debilitador, mortal, no dador de vida. [...] Puede dudarse de que muchos padres amen a sus hijos. [...] puede creerse que los padres amantes son la excepción y no la regla<sup>15</sup>.

Fromm es incluso más explícito que Alba Rico y llega a plantear que para el hombre en una sociedad patriarcal engendrar muchos hijos es la única manera de poseer personas sin necesidad de trabajar para conseguir su propiedad, y sin invertir capital. Y que, a su vez, las madres tienen también su forma de propiedad, mientras los hijos son pequeños.

Puedo arriesgarme a plantear que son reconocibles unas coincidencias entre la teoría del *scapegoat* de René Girard para los sacrificios rituales y los comportamientos actuales de violencia contra la infancia: la existencia de estructuras de poder fuertemente asentadas a distintas escalas, desde el ámbito familiar al social; el papel del niño como un ser humano mal asimilado por la población adulta, por no ser un sujeto completamente formado y maduro, lo que se presta a darle un claro papel de debilidad y víctima; la realización de la violencia de forma inconsciente, sin culpables, y la consecución, a través de dichos actos, de una estabilidad social y política.

## Reflexiones finales

El aporte que está realizando Sandoval con sus trabajos radica en su capacidad de leer una problemática acuciante de su contexto más próximo y poder plantear asociaciones muy complejas con intenciones globales. En consecuencia, la obra elegida de Sandoval está

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>15</sup> Erich Fromm, ¿Tener o ser?, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 57.



dedicada, desde el primer momento, a un análisis inteligente y crítico de la violencia contra la infancia.

La utilización de cadáveres, lo lleva a tener una técnica narrativa que sutilmente combina el marco de los conceptos universales con experiencias particulares y muy arraigadas en un contexto concreto. También el elemento político está definido en el dualismo entre el contexto estructural global y la cultura particular de la que forma parte.

El temerario ejercicio que se ha planteado en este artículo buscaba reflejar una aproximación al tema desde la perspectiva planteada por la obra de arte. Se ha intentado, no obstante, que contenga referencias en distintos sentidos, desde el darwinismo social al conocimiento más situado y concreto y por eso, dentro de esta hipótesis tan generalizadora, y a causa de eso mismo arrolladora, he tratado de matizar que existe una tensión constante y no resuelta entre lo universal y lo particular. Que si bien las actitudes de ritualización del sacrificio se repiten una y otra vez a lo largo del tiempo y de los escenarios humanos, las voces que se han interesado en estudiar la multiplicidad de momentos, lugares y circunstancias en las que los adultos han sacrificado infantes o cualquier ser humano, se dividen al darle una explicación teórica a las causas, efectos y actitudes. Yo he dado mayor peso a unas voces que han abogado por la generalización para adaptarme a la metáfora planteada en la obra de arte, pero reconociendo que existen muchas otras y que no se puede cerrar un tema tan complejo.



# Juan Francisco Sans

jfsans@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Juan Francisco Sans, “Disciplinando el cuerpo, sujetando las pasiones: baile y música en la educación hispanoamericana del siglo XIX”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 37 (julio-diciembre 2019), pp. 19-58.

### RESUMEN

Existe una fuerte tendencia a reducir la educación a un conjunto de asignaturas destinadas a la formación intelectual de los individuos (lectura, escritura, matemáticas, historia, geografía, ciencias naturales, e incluso religión, educación moral y cívica). Este tipo de enseñanza privilegia el pensamiento, ignorando la importancia del cuerpo y las emociones en el desempeño social del individuo. En el siglo XIX -periodo en el cual se constituyeron las repúblicas hispanoamericanas- disciplinar el cuerpo y forjar los sentimientos de identidad, comunidad, patria y nación, se constituían necesidades perentorias. Más allá de la escasa escolarización, y la falta de obligatoriedad de la misma, fue en el seno de las familias donde se produjo gran parte de este proceso. Este trabajo explora el papel fundamental que desempeñaron el baile y la música en la educación de los ciudadanos hispanoamericanos del siglo XIX.

### PALABRAS CLAVE

Educación, educación musical, baile, cuerpo, sentimiento, disciplina.

### TITLE

*Disciplining the body and containing passions: Dance and music in 19th-century Hispanic American education.*

### ABSTRACT

There is marked trend to reduce education to a set of subjects oriented to intellectual development (reading and writing, mathematics, history, geography, natural sciences, and even religion and moral and civic education). This type of teaching privileges thinking and understates the role of emotions and the body in the social life of the individual. In the 19th century, as part of nation building, the Hispanic American republics felt urgent needs to discipline the body and to forge senses of identity, community, homeland and nation. The family became a key factor in this process as schooling was poor and non-compulsory. This paper examines the key role that music and dance had in the education of Hispanic American citizens in the 19th century.

### KEY WORDS

Education, music education, dance, body, feelings, discipline

Juan Francisco Sans es pianista, flautista dulce, compositor, director y musicólogo. Ha recibido diversos premios nacionales e internacionales por sus composiciones y sus investigaciones musicales. Como solista ha actuado en diversos países de América y Europa, y grabado diversos discos en calidad de pianista y compositor. Es editor general de la colección seriada de partituras *Clásicos de la literatura pianística venezolana* (11 vols.) y de la obra sinfónica de Juan Bautista Plaza (8 vols.). Entre sus libros se cuentan *Música popular y juicios de valor: una mirada desde América Latina* (con Rubén López Cano, 2005); *La graciosa sandunga* (con José Rafael Lovera, 2011); *Los bailes de salón en Venezuela* (2016); y *Arias antiguas del Nuevo Mundo* (2018). Es profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Actualmente se desempeña como profesor del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Por 20 años se desempeñó como productor y locutor de diversos programas radiofónicos en las más importantes emisoras de Venezuela.

Recibido 1 de abril de 2020

Aceptado 15 de abril de 2020

# Disciplinando el cuerpo, sujetando las pasiones: baile y música en la educación hispanoamericana del siglo XIX

Juan Francisco Sans

“Creo haber leído en alguna parte que casi todas las verdades eran verdades de moda”<sup>1</sup>

## Baile, música y aguja...

En 1815, José Hipólito Unanue exhortaba a los limeños a bailar el minuet, en vez de dedicarse a otros ejercicios que exigían mayor agitación y fuerza como el pugilato, la carrera, la pelota o el tiro de la barra, dada la contextura naturalmente endeble de los pulmones de los habitantes del hasta ese entonces Virreinato del Perú<sup>2</sup>. En su opinión, la danza ofrecía muchos más beneficios, pues además de conservar la salud, abría el apetito y conciliaba un sueño apacible. Pero lo que más le importaba a Unanue es que el baile dotaba a los cuerpos jóvenes de soltura, garbo y belleza. Unanue incluía también a la música entre los ejercicios gimnásticos, gracias a la decidida influencia que ejercía sobre las pasiones humanas. Siendo que éstas afectan directamente el cuerpo físico, música y baile lo hacían vibrar por simpatía, y por su intermedio se tonificaban nervios y tendones.

<sup>1</sup> Daniel Mendoza, “Los muchachos a la moda”, Mariano Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, p. 119.

<sup>2</sup> José Hipólito Unanue, *Observaciones sobre el clima de Lima: y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1815, pp. 172-174.

Este tipo de consideraciones en torno al baile y la música van a ser una constante a lo largo de todo el siglo XIX. La documentación que nos llega de este período abunda en testimonios similares, que denotan cuánto se estimaban el baile y la música en las flamantes repúblicas emergidas de las luchas independentistas. Podrían sorprendernos hoy las razones entonces esgrimidas para justificar su inclusión como parte de la educación formal de las nuevas generaciones. Pero esa perplejidad no es más que un reflejo de nuestros propios prejuicios respecto a ambas disciplinas, y de lo que consideramos importante para nuestras propias vidas.

Muchos autores de la era postindependentista se adscribieron incondicionalmente a la leyenda negra, denigrando abiertamente del tipo de formación que España pudo haber brindado a sus territorios ultramarinos. El chileno Clemente Henríquez denuesta contra la educación colonial, basada en “aprender una multitud de cosas inútiles, o cuestiones frívolas”, entre las que enumeraba nada menos que el latín, la lógica, la filosofía, la física y la metafísica de los “orgullosos y fanáticos” conventos jesuíticos<sup>3</sup>. En cambio, lamenta que no se enseñaran la esgrima, la danza, la equitación, la música, la natación, el dibujo, los idiomas extranjeros, la química, las ciencias naturales y la educación cívica. Estas asignaturas sí que son importantes para Henríquez, pues estrechan los vínculos del hombre con la vida social, que es lo que falta en los nuevos países americanos. Más reprochable aún resultaba el estado de la educación femenina, reducida como estaba al manejo de la aguja y el gusto por el adorno, pero muy rara vez al conocimiento de materias fundamentales como la música, el dibujo o el baile. Alexander Walker nos brinda un panorama muy similar de la educación femenina de la Nueva Granada: “No tenían ningún maestro de baile, de dibujo, ni siquiera de música. Todo lo que aprendían era a tocar por rutina algunas cuantas tocatas en la guitarra o en el pianoforte”<sup>4</sup>. Rafael María Baralt destaca que la educación de las mujeres durante la época colonial en Venezuela estuvo “reducida a la enseñanza de algunas artes y labores femeniles”, donde se enseñaba “rara vez la música, el dibujo o el baile, casi nunca la escritura, por temor de correspondencias peligrosas (...) he aquí lo que de un extremo al otro de las colonias españolas se enseñaba a las mujeres para disponerlas al difícil ministerio de madres y de esposas”<sup>5</sup>. Henri Ducoudray Holstein describe también un panorama no muy halagüeño con respecto a la educación de las jóvenes caraqueñas. Dice que se las

---

<sup>3</sup> Clemente Henríquez, “Revista del estado anterior y actual de la instrucción pública en la América antes española” en *El Repertorio Americano*, Londres: Librería De Bossange, Barthés y Lowell, I 1973, pp. 233-238.

<sup>4</sup> Alexander Walker, *Colombia: siendo una relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial, política, etc. de aquel país, adaptada para todo lector en general, y para el comerciante y colono en particular, tomo I*. Londres: Baldwin, Cradock, y Joy, 1822, p. 467.

<sup>5</sup> Rafael María Baralt, *Resumen de la historia de Venezuela, desde el descubrimiento de su territorio por los castellanos en el siglo XV, hasta el año de 1797*, París: Imprenta de H. Fournier y Cia., 1841, p. 397.

# EL ZANCUDO.

Semanario de Literatura — Bellas Artes — Anuncios.

GABRIEL J. ARAMBURU

EDITORES PROPIETARIOS

HERACLIO FERNANDEZ.

## ARGUMENTOS FEMENILES.



— Pero, mujer, si no la he mirado !  
— Te digo, Tranquilino, que te he visto mirar y cecear languidos á esa rubia y yo desesperada voy á ahogar mi rabia y mis celos bailando toda la noche con este Caballero que me acompaña.

D<sup>o</sup> JUNIPERO.

FIGURA 1. *Argumentos femeniles*, caricatura en *El Zancudo*, Año II, Mes III, Número 12.  
Todas Las fotografías: Ramón Lepage, excepto donde se indica. Reproducción cortesía de Juan Francisco Sans

enseñaba a leer y a escribir, pero muy descuidadamente; a coser y a bordar; aunque admite que se les enseñaba música (especialmente a tocar la guitarra) y baile. Sus ocupaciones cotidianas se limitaban al tocador, a leer cuentos o devocionarios, cuando no estaban en la iglesia, en el parque, en las tertulias o en los bailes. Mejor educación ofrecían los conventos de Bogotá, donde además del baile, la música (que incluía el canto religioso, la guitarra, el pianoforte o el arpa) y la costura, se incluían también el cálculo, historia, geografía, historia natural, incluso elementos de economía doméstica, cocina y repostería, algo que no se dignaban a aprender las mantuanas caraqueñas<sup>6</sup>. Es por eso que Bibliófilo sostiene que, con el advenimiento de la república, la educación derribó los antiguos ídolos de la ignorancia prevalecientes en la colonia: “Desde entonces el primer visitante de las familias es el profesor: el mejor amigo, un libro: el primer mueble de la sala, un piano”<sup>7</sup>.

Podemos percatarnos de que, en estos discursos, la música, el dibujo y el baile constituyen campos de conocimiento absolutamente legítimos dentro de la educación femenil del siglo XIX, dignos de figurar al lado de la lectura y la escritura, que constituyen antaño y hogaño, el fundamento de toda escolarización. Al echar de menos que disciplinas como la música y el baile no se hubiesen enseñado formalmente a las féminas durante la colonia, estos autores no hacen sino poner de bulto las necesidades educativas de las noveles repúblicas en su propio tiempo histórico. Un currículo como éste, tan poco ortodoxo a nuestros ojos, tenía pleno sentido en el seno de naciones en construcción, como las de Hispanoamérica, necesitadas con urgencia del cultivo de valores familiares y sociales, de paz, tolerancia, convivencia civil, entendimiento, con el fin de superar los estragos de una larga y agotadora guerra de independencia, que dejó al continente exhausto económica, social y moralmente. Es lo que Mírla Alcibíades llama la “heroica aventura de construir una república”<sup>8</sup>.

Sin embargo, no todos están de acuerdo con que la música y el baile fueran beneficiosos. Muchos privilegiaban la formación intelectual, el cultivo de la mente por encima de la educación de las pasiones y del cuerpo. En este orden de ideas, John Hawkshaw pone en entredicho los logros educativos de las incipientes repúblicas, cuando afirma que “la principal diversión de las mujeres es tocar el arpa española, o la guitarra, pues sus mentes no han sido cultivadas, y quizás menos aún ahora que antes de la revolución”<sup>9</sup>. Asimismo, cuando

---

<sup>6</sup> Henri La Fayette Guillaume Ducoudray Holstein, *Memoirs of Simon Bolivar, president liberator of the Republic of Colombia: and of his principal generals; secret history of the revolution*, Boston: S.G. Goodrich & Co., 1829, pp. 43-44.

<sup>7</sup> Bibliófilo, “Apuntes de un cronista XVI”, en *Figaro. Periódico de literatura, bellas letras y modas*. Caracas: Imprenta Independiente, febrero 5 de 1865, s.p.

<sup>8</sup> Mírla Alcibíades, *La heroica aventura de construir una república*, Caracas: Monte Ávila Editores, 2004.

<sup>9</sup> Vince de Benedittis, *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*, Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación/Universidad Central de Venezuela, 2002, p. 203.

se refiere a las mujeres de Maracaibo, asegura que su educación es muy abandonada, pues cantan, tocan el arpa, y algunas el piano, pero eso sí, “bailan, y bailan con donaire (todos los venezolanos bailan), pero estas son cosas externas, pulimento superficial (un pulimento que puede hacer brillar la pasta como si fuera oro); pero en todas las demás virtudes más substanciales son lamentablemente deficientes”<sup>10</sup>. Por su parte, Richard Bache observa que “el baile, la música, la religión y el tocador absorben todas las horas de su vida”, y que “en Colombia la educación de las mujeres está totalmente descuidada, siendo raro encontrar las que sepan escribir y leer a perfección. Su deporte favorito es el baile y por cierto que lo hacen muy bien; creo que nunca vi a una criolla, alta o baja, que no supiera bailar, haciéndolo todas con gran elegancia”<sup>11</sup>.

A mediados del siglo XIX se debate fuertemente en la opinión pública de Hispanoamérica la pertinencia de una educación formal para las mujeres, qué cosas debían o no enseñárseles, y cómo hacerlo: “La educación elemental de nuestras jóvenes se reduce a leer y escribir mal, o cuando más razonablemente, nada de contar, ni de otra cosa: la educación especial a bailar vals, cuadrilla o contradanza, bordar en canevá, tocar mal unas piezas en el piano y *balbucir* una u otra aria”<sup>12</sup>. Manuel María Madiedo expresa en boca de uno de sus personajes las razones para no brindarle a la mujer una educación más allá de lo básico. A su juicio, es gastar innecesariamente el dinero, ya que nada de lo que se le enseñe servirá cuando vengan los hijos:

Es por demás decir a usted que mi hija recibió una excelente educación: es decir, una educación muy bonita. Tocar, cantar, dibujar, bailar, bordar y traducir el francés, leer novelas y perder el juicio... ¡pobres jóvenes! pero ¿adónde han de adquirir una experiencia que no se compra sino con el infortunio? No he visto una educación más inútil; apenas tienen uno un hijo, adiós piano, adiós pinceles, ¡adiós todo! eso es lo que se llama perder el tiempo y la plata sin provecho<sup>13</sup>.

Numerosas son las noticias que tenemos acerca de la inclusión del baile y la música en los institutos de educación formal en Hispanoamérica. En el *Reglamento orgánico del colegio de Cartago*, así como en el *Reglamento interior del Colegio de San Luis Gonzaga en Cartago*, promulgados ambos en 1869 por Jesús Jiménez, presidente de la República de Costa Rica, encontramos incluidas entre las llamadas “clases de adorno” el dibujo de figuras y paisajes,

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 203

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>12</sup> Juan Bautista Morales, *El gallo pitagórico. Colección de artículos crítico-políticos y de costumbres*, México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1857, pp. 98-99.

<sup>13</sup> Manuel María Madiedo, *Nuestro siglo XIX: cuadros nacionales*, Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón, 1868, p. 215.





FIGURA 2. Pablo Hilario Giménez Mendoza.

la música instrumental y vocal, y la gimnasia<sup>14</sup>. En la prensa cubana de la primera mitad del diecinueve encontramos también numerosas reseñas y anuncios a propósito de la fundación de nuevas escuelas públicas de educación en diversas partes de la isla, donde se evidencia la inclusión obligatoria de estas asignaturas en el currículo. *La Revista y repertorio bimestre de la Isla de Cuba* anuncia en 1831 que en el colegio de doña María del Carmen Cerrado se entrenan las chicas para la costura, bordado, además de brindárseles educación religiosa e

---

<sup>14</sup> Ver *Colección de leyes del año 1869*, San José: Imprenta Nacional, 1869.

intelectual, como lectura, escritura, aritmética, geografía, gramática, francés, música vocal e instrumental, dibujo y baile. Lo propio pasa en el colegio o casa de educación en la ciudad de Trinidad, donde se dicta doctrina cristiana, moral, urbanidad, lectura, caligrafía española e inglesa, aritmética, gramática castellana, latina, francesa, inglesa e italiana, teneduría de libros, dibujo, taquigrafía, elementos de matemáticas, geografía, cosmografía, geodesia, mitología, historia antigua y moderna, principios de literatura castellana, música y baile<sup>15</sup>.

Esta prolijidad de asignaturas no deja de preocupar a los redactores de la revista, donde a su juicio priva la cantidad sobre la calidad: se ofrece mucho, pero se profundiza muy poco. En otro número de la misma revista, los redactores vuelven a la carga sobre este particular, al referirse a las materias que se enseñan en el colegio de la ciudad de Santa María de Puerto Príncipe. El baile constituye para ellos “un adorno que, de puro común, nada tiene de particular; y no ofrece carrera ni ocupación aun a los más aventajados, pues dos o cuatro maestros de baile bastan para satisfacer las necesidades de un pueblo numeroso”<sup>16</sup>. Juzgan una inversión inútil de los padres que, después de seis años, sus hijos traduzcan Demóstenes y Homero del griego, o sepan bailar una gavota: “cuando llegue el día de darles algún destino, de nada les sirve lo que aprendieron”. Las quejas de los redactores respecto a este tópico reflejan el cambio de mentalidad que se venía operando paulatinamente para ese momento en la sociedad decimonónica, en el que las asignaturas de “adorno social” se comienzan a cuestionar como improductivas, a la par que se promueve un pragmatismo educativo propio del positivismo, donde el conocimiento científico, la enseñanza de oficios prácticos y el desarrollo de técnicas y tecnologías son altamente valorados, en detrimento de otros saberes menos utilitarios.

## Baile y moral: la risa de los pies

La importancia que tuvieron baile y música en la educación del siglo XIX queda evidenciada en el lugar preponderante que ocuparon en los manuales de urbanidad y los catecismos de moral de ese período, bien para legitimarlos, bien para condenarlos. Se trata por tanto de materias de sumo interés para la sociedad decimonónica, al constituir prácticas ampliamente difundidas y que de alguna manera exigían ser normadas de acuerdo con los preceptos sociales y morales vigentes en la época. No nos ocuparemos aquí de la posición asumida por la Iglesia Católica, que en esta y otras épocas siempre fue sumamente crítica frente al baile.

---

<sup>15</sup> *Revista Bimestre Cubana*, La Habana: Oficina del Gobierno y Capitanía general y de la Real Sociedad Patriótica por S.M., 1832, v. 2, p. 266.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

A pesar del progresivo divorcio entre la educación, la música y el baile, que se patentiza a medida que avanza el siglo, las dos últimas seguirán contando con un puesto de particular importancia en las teorías educativas vigentes en la segunda mitad del siglo XIX. Para muestra, basta un botón: en su *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*, Mariano Carderera colocaba ambas disciplinas entre las necesidades elementales de la educación de los hombres, y consideraba un grave error desdeñarlas como lujo superfluo y prescindible<sup>17</sup>. La música contribuye a morigerar el carácter, despierta y alimenta las emociones más elevadas, los sentimientos más puros y generosos, y la serenidad del ánimo. Además de desarrollar la sensibilidad en los seres humanos, la música incrementa sus capacidades intelectuales, como la atención, y físicas, como un fino sentido del oído, robusteciendo las capacidades musculares y pulmonares a través del canto. Es por eso que no deja de considerarla como una parte fundamental de la educación física y gimnástica. En lo que respecta al baile, Carderera lo considera un ejercicio físico de vital importancia, por lo que debía formar parte sustantiva de la educación integral del hombre. En su opinión, la educación física está enfocada por lo general exclusivamente en el desarrollo de la fortaleza del cuerpo, lo que puede conducir a la ostentación de la propia vigorosidad. No obstante, el baile “está calculado de manera que neutraliza esta tendencia y excita en la juventud el sentimiento de lo bello”<sup>18</sup>.

Entra luego a discurrir sobre el baile como elemento fundamental de la diversión, el placer y el recreo social. Desde esta perspectiva, el baile tiene su lado positivo y su lado negativo. Citando a madame Campan, conviene con ella en que el baile tiene el peligro de convertirse en una “escuela de corrupción” más que de “recreo inocente”. La obra de donde extrae esto, *Conseils aux jeunes filies – Consejos a las niñas* de Madame Campan, es también reseñada por Andrés Bello junto al *Essai sur l'éducation des femmes* de la Condesa de Remusat, en su “Boletín bibliográfico” de *El Repertorio Americano*<sup>19</sup>. Las obras de madame Campan y de la Condesa de Remusat fueron publicadas en 1826 en París, y deben haber tenido bastante impacto en los países de habla hispana durante el siglo XIX, a juzgar por la frecuencia con que las encontramos citadas en la literatura en las décadas posteriores, así como por sus ediciones en español. Carderera, siguiendo a madame Campan, exhorta entonces a tener la mayor cautela respecto de los aspectos negativos del baile, especialmente en lo que concierne a los “bailes agitanados”, que relajan las costumbres y atentan contra la

---

<sup>17</sup> Mariano Carderera, *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*, Madrid: Imprenta de R. Campuzano, t. 1, 1858, p. 419.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>19</sup> Ver Andrés Bello, “Boletín bibliográfico, o noticia de libros recientemente publicados que pueden interesar en América: extractada de la Revista Enciclopédica y de otras obras periódicas, con adiciones originales”, *El repertorio americano*, Londres: Bossange, Barthés y Lowell, 1826, pp. 294-320.

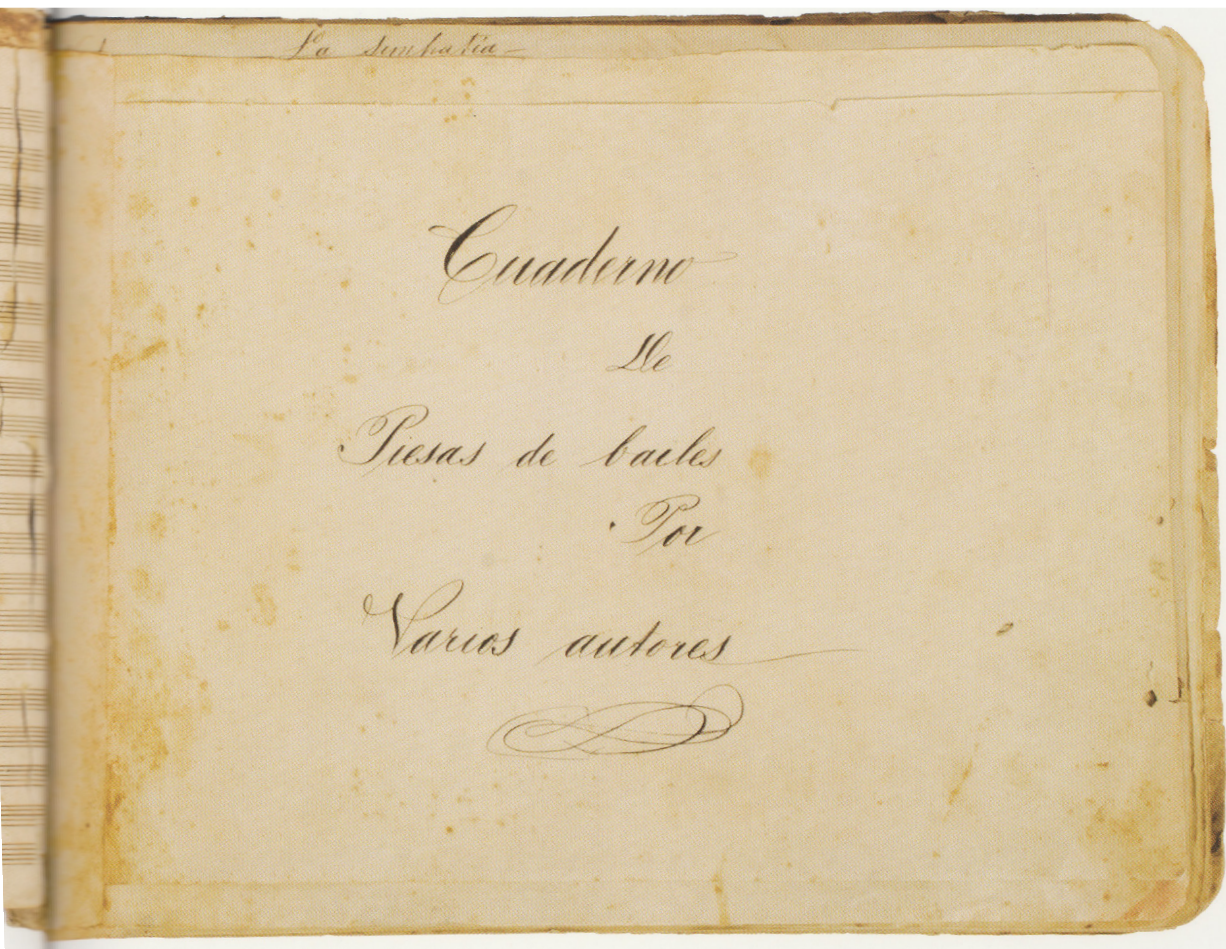


FIGURA 3. Página titular. *Cuaderno de piezas de bailes por varios autores*, de Pablo Hilario Giménez Mendoza (1854-1932).

modestia y decoro que les son consubstanciales a las damas. Las madres deben vigilar las lecciones de baile, y exigir la circunspección y decencia convenientes en ellas.

Pese a nuestra idea preconcebida de que durante el siglo XIX se anatemizaba por principio el baile, puede resultarnos asombroso que en casi ninguno de los textos sobre ética y moral de la época examinados aquí encontremos una reprensión absoluta contra su práctica. Muy por el contrario, a menudo procuran justificarlo como una necesidad íntima y esencialmente humana. Por otra parte, el baile constituyó uno de los pasatiempos preferidos de una parte abrumadoramente mayoritaria de la población, por lo que resultaba muy delicado criticarlo a mansalva. Ya en los textos dieciochescos de filosofía moral española

encontramos razonamientos harto interesantes para darle legitimidad al baile. Por ejemplo, para Piquer, el saltar es una expresión natural de las pasiones del hombre, de la alegría del espíritu, que agita y conmueve al cuerpo. Es lo que llama el “principio natural del baile”. Implica esto que, si el hombre no puede estar sin pasiones, pues tampoco puede estar sin el baile, ya que éste no es más que la exteriorización de sus pasiones. Por tanto, siendo el baile algo inherente a la naturaleza humana, en ningún caso puede ser vituperable. Lo que Piquer condena en todo caso es “el baile artificial”, aquél que excita pasiones que no pueden ser dominadas por el hombre, sino que éstas lo dominan a él<sup>20</sup>.

Un autor del iluminismo francés que también se ocupó del baile fue Paul Henri Thiry, Barón de Holbach. Se bien se trata de un conspicuo representante del ateísmo militante y el materialismo radical del siglo XVIII, sus consideraciones acerca de la danza las encontramos en *La moral universal o los deberes del hombre fundados en su naturaleza*, obra traducida y publicada en reiteradas oportunidades durante el siglo XIX en España, y por Valentín Espinal en Caracas en 1833. Para Holbach, los deberes del hombre están fundados, no en Dios, sino en la propia naturaleza humana. Así, su perspectiva moral se centra indiscutiblemente en el hombre, jamás en la religión, por lo que su aproximación al problema del baile exhibe un particular relativismo moral. Siguiendo esta lógica, Holbach considera que, en principio, el baile puede ser aceptado o no de acuerdo con los principios morales que rigen las sociedades donde se practica. Donde algunas culturas conciben el baile como un vehículo idóneo para acceder a lo divino, otras ven en él un atentado contra sus costumbres. Pero en todo caso, Holbach coincide con muchos pensadores del siglo XIX en que el baile es, ante todo, un excelente ejercicio físico, que no sólo dota de movilidad y agilidad al cuerpo, alejándolo de la molicie y el sedentarismo, sino que también habilita al que lo practica a mantener una correcta posición y una actitud corporal saludable. Pero este autor no ignora las funestas consecuencias que podría eventualmente tener una práctica inadecuada del baile, particularmente entre los jóvenes, y advierte a los padres de los peligros que implica la inobservancia de los principios morales básicos. Respecto de este punto, no es menos severo que la moral cristiana, aunque para ello no invoque a Dios, sino a “la moral de la naturaleza”. Como cabe esperar de un iluminista, sus dardos van dirigidos más contra las actitudes frívolas de la aristocracia que contra el baile mismo: “Equitación, esgrima, baile, un andar osado y atrevido, un porte y aire libres y afectados, una urbanidad verbal y comúnmente poco sincera, y un lenguaje seductor para agradar a las mujeres, he aquí las perfecciones que la educación de los grandes parece únicamente proponerse”<sup>21</sup>. Holbach

---

<sup>20</sup> Andrés Piquer, *Philosophía moral para la juventud española*, Madrid: Oficina de Benito Cano, 1787, p. 181.

<sup>21</sup> Paul Henri Thiry, Barón de Holbach, *La moral universal o los deberes del hombre fundados en su naturaleza: Aumentada con el interesante discurso que publicó este célebre escritor sobre el origen y estado de las preocupaciones*, Madrid: Oficina del Establecimiento Central, 1840, p. 41.

abomina de que sea “el baile, la música y la aguja (...) toda la ciencia que se enseña a las jóvenes que un día han de gobernar familia”<sup>22</sup>. Al temor que sienten las mujeres por una educación que se dirija únicamente al entendimiento -algo reservado sólo a los hombres de esa época- y no al cultivo de la desenvoltura social, contesta que “los conocimientos útiles nunca ofenderán a sus gracias”<sup>23</sup>.

El tema de la moralidad del baile es tratado en general con bastante ecuanimidad por los autores decimonónicos, quienes tratan de evaluar su verdadero impacto en la educación y la sociedad, sin dejarse llevar por moralinas religiosas u odios de clase, procurando comprender dicha práctica en el seno de la sociedad sin condenarla *a priori*. Por ejemplo, y en contra del sentido común, Francisco Dujay ¡propone el baile como el método más apropiado contra la seducción!:

Habrás oído y leído muchas declamaciones contra el baile; la mayor parte de los autores que tratan de él lo dan por ocasión próxima de seducción, y como tal lo desaprueban; estoy tan lejos de ser de esta opinión, que lo considero como un medio de evitar mayores estragos. En una concurrencia de jóvenes de ambos sexos, que deben tratarse porque para ello nacieron ¿cuál será más arriesgado, que se distraigan con las figuras de una contradanza, poniendo todos sus sentidos en lucir y dar pruebas de su gracia y ligereza, o que cebados en el gusto de contemplarse unos a otros, abran las puertas de sus corazones a las más fogosas pasiones? ¿Cómo puede ser tan perjudicial una diversión en que se entretienen a vista de sus padres, que los están observando con el mayor cuidado? El baile distrae la imaginación de unas cavilaciones que luego la inflaman y la entregan a la pasión más activa y más difícil de reprimir.<sup>24</sup>

Un paso trascendental en lo que respecta al baile, la música y la moral en la educación moderna lo da sin duda el *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau, un texto sumamente influyente en la educación del siglo XIX. Este autor no podía dejar de lado asuntos tan trascendentales como lo fueron baile y música. Al igual que Dujay, Rousseau aborda el tópico desde una perspectiva liberal, abogando porque las niñas tengan total acceso a estas expresiones en tanto criaturas inocentes:

Bien sé que los institutores severos quieren que no enseñen a las niñas ni la música, ni el baile ni ninguna de las artes agradables. Muy gracioso me parece eso: ¿Pues a quién quieren que se las enseñen? ¿A los muchachos? ¿A quién toca más bien poseer estas artes, a los hombres o a las mujeres? A nadie responderán. Las canciones profanas son pecados horrorosos; el baile una invención del diablo; una niña no debe tener otro pasatiempo que su labor y su rezo. ¡Cierto que son extraños pasatiempos para una chica de diez años! Mucho me temo que todas estas santitas, forzadas a pasar su niñez encomendándose a Dios, pasen su mocedad en cosas muy ajenas de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>24</sup> Francisco Dujay, *Cartas filosóficas sobre la educación*, París: Corbet, Librero, 1830, pp. 281-282.

eso, y se resarzan lo mejor que puedan, cuando estén casadas, del tiempo que piensan que han perdido siendo solteras. Creo que se ha de tener cuenta con lo que a la edad no menos que al sexo conviene; que una muchacha no debe vivir como su abuela, que debe ser viva, alegre, retozona, cantar, bailar todo cuanto se le antoje, y disfrutar todos los placeres inocentes propios de su edad: harto breve le vendrá tiempo de ser reposada y tomar un aire más serio.<sup>25</sup>

Las opiniones de Rousseau tienen hoy tanta vigencia como en la época en las que fueron emitidas, y sus pensamientos respecto de la enseñanza del baile y la música serían suscritos sin ambages por cualquier pedagogo de avanzada de nuestro tiempo.

En la medida que se fue laicizando, la sociedad decimonónica fue adaptándose progresivamente a estas ideas, y consiguientemente se fue haciendo cada vez más permisiva respecto a las relaciones entre baile y moral, aunque no por ello dejaron de ser conflictivas. La introducción de nuevos géneros bailables, con coreografías cada vez más atrevidas, como el vals a inicios de siglo, la polka o la danza habanera a mediados de éste, constituirá sin duda el campo de batalla donde se dirimirán estos asuntos.

Son innumerables los textos de la época donde se reflejan las contradicciones entre los nuevos bailes y la condición moral de la sociedad. El tono sarcástico de muchos de ellos nos da de entrada la idea de una batalla perdida, de que quienes escriben no están convencidos de su cruzada, de que no se la toman demasiado en serio. La “historieta moral” contra la polka que nos ofrece Wenceslao Ayguals de Izco es representativa en este sentido:

Don Blas érase un marido / bonachón como una loma, / esclavo de su mujer, / del buen tono y de la moda. (...) / Apenas bailó en Madrid / la bella Stephan la Polka / quiso también mi don Blas / que la bailase su esposa. / Hizo llamar al instante / a Monsieur Caramañola, / gran profesor de piruetas / y artista de cabriolas. / Ajustaron las lecciones / a cien reales por hora; / y a los ocho días... ¡zape! / ¡sí adelantó doña Rosa! / Ya se ve, todas las tardes / encerrábase en la alcoba / para formar lindos grupos / con el francesito a solas. / Mientras el bueno don Blas / dormía la siesta en otra, / ellos baila que te baila, / don Blas ronca que te ronca, / que es de maridos sensatos / en estos tiempos de ahora, / mientras velan sus mujeres / descansar a la bartola. / Un día ¡funesto día! / al zanguango se le antoja / acechar por las rendijas / los progresos de su esposa. / ¡Maldición! El pobre esposo / vio que estaba ardiendo Troya / sin que del incendio horrible / pudiese salvar su honra. (...) / y el pacífico don Blas, / desde aquel momento, llora / sin consuelo... ¡las fatales / consecuencias de la polka! / ¡Maridos! si ansiáis que sean / fieles las mujeres propias / no enseñéis más que el fandango / a vuestras caras esposas<sup>26</sup>.

Los bailes que más escándalo causaron durante el siglo XIX fueron sin duda el *cancán* y el *chahut*, inventados en París y difundidos por el mundo entero. En una interesante perorata en verso titulada “El cancán” en *El renacimiento* de México, M. Peredo impreca

---

<sup>25</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, o de la educación*, Madrid: Imprenta de Alban y Compañía, t. 2, 1821, pp. 185-186.

<sup>26</sup> Wenceslao Ayguals de Izco, “La Polka. Historieta Moral”, *El Fandango*, Madrid: Sociedad Literaria. Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, vol. 1, 15 de enero de 1845, p. 31.



FIGURA 4. Julián Herrera y Pablo Hilario Giménez Mendoza.  
Fotografía Altidoro Yustis.

agriamente a Ignacio Altamirano respecto a la posición mojigata y pudibunda que éste muestra frente al nuevo baile venido de París. Peredo afirma que nadie tolera frenos en la era de los librepensadores, del adulterio abierto y del suicidio. Clama porque no haya más sombras ni oscuridad en el llamado *siglo de luces* (a propósito de la llegada de la iluminación a gas), y manda al diablo la hipocresía y la virtud vana: “Por eso a boca llena / El *cancán* se celebre como es justo, / Y huya el pudor adusto / Cuyos principios son no enseñar nada. / ¡Fuera el pudor tirano! / ¡Caiga al fin de su mano / El cetro con que siglos ha regía / (Y por desgracia rige todavía), / Al corazón humano, / Y en especial al pueblo mexicano!”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> M. Peredo, “El Cancan”, *El Renacimiento. Periódico Literario*, México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869, pp. 474-475.



José Victoriano Betancourt se dedicará a reflexionar hondamente sobre el asunto del baile y la moral. Comienza advirtiendo que, si bien no es filósofo, ni moralista, ni legislador, tampoco es indiferente a los excesos en las costumbres, los defectos de la sociedad y las miserias humanas. Y si hace uso de una sátira para retratar las perversiones sociales, su ánimo no es burlarse de los hombres, sino procurar la corrección de sus vicios. Para Betancourt, la sociedad de su tiempo se encontraba embriagada por el ruido de las fiestas. No se abrían ni escuelas para artesanos, ni bibliotecas públicas, ni gimnasios, ni se brindaba la educación adecuada a la mujer, pero se privilegiaban en cambio los juegos de billar, de toros, de gallos, de baraja, de sacristía y sobre todo los bailes:

(...) bailes de día, bailes de noche; bailes de invierno, bailes de verano; bailes campestres, bailes urbanos, bailes ayer, hoy, mañana, tarde, temprano, ahora, luego; bailes aquí, allí, acullá, cerca, lejos; bailes así, bien, mal, desvergonzadamente; bailes de *caidita*, de *cachumba*, de *cangrejito*, de *guaracha*, de *repiqueteo*, de *rumba*, de *chiquito abajo*; bailes, en fin, modificados por todos los adverbios, y calificados por todos los adjetivos de los diccionarios todos<sup>28</sup>.

Betancourt cuestiona con corrosivo sarcasmo la pusilanimidad y falta de carácter de los padres, quienes abandonan a sus hijas en el medio de un salón de baile para irse a las salas de juego, llamándoles “varones y matronas de la patria”; contra la niña que no sabe “hacer una camisa, ni escribir una carta, pero que baila, y se sabe de corrido el emblema de las flores, y el arte de manejar el abanico, y habla de matrimonio y más inspira risa y desprecio que consideración”, pero con todo es una “virgen de la patria”; y del joven calavera cuya única ocupación consiste en saber dónde hay baile esa noche, tildándolo de “esperanza de la patria”. Para todos, esto se resume en ocho palabras: “baile, y que el mundo se venga abajo”. Betancourt está convencido de la inutilidad de predicar en contra del baile: es consciente como muchos de que es una vox clamantis in deserto. No obstante, su ánimo no es censurarlo: muy por el contrario, “el baile es la risa de los pies”, como expresa en una bella e inspirada metáfora. Lo reprehensible entonces no es bailar, sino esa “caidita” al final de cada compás, esa “parada de riñón soté” al concluir. Nada de separación física con el compañero: eso es darse tono, y esa época de aspavientos ya terminó. La filosofía del siglo radica entonces en “bailar, bailar, que mañana se muere uno...”. Ese epicureísmo puro es el que critica Betancourt: “Baile, no sea boba, que la vida es corta, y es muy bueno divertirse”<sup>29</sup>.

En otros escritos, Betancourt insiste en que “nunca tuve por oficio el criticar el baile por darla de moralista, ni mucho menos por mendigar reputación”. Pero reprueba una actividad indisolublemente asociada al baile: el juego. Se trata de un “asqueroso vicio”,

---

<sup>28</sup> José Victoriano Betancourt, *Artículos de costumbres y poesías*, Guanabacoa: Imprenta ‘La Revista de Almacenes’, 1867, pp. 177-178.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 184.

una escuela del mal donde se forjan las mayores desgracias sociales. Allí se pierden fortunas familiares, se entrena a los jóvenes para la trampa y la deshonestidad, los hombres venden a sus mujeres y los padres a sus hijas. Donde no hay baile ni juego no hay diversión: “Por eso en la sala se baila y en los cuartos se juega; o de otro modo, en la sala se pierde el pudor y en los cuartos la vergüenza, y más el dinero encima”<sup>30</sup>. Y el verdadero motor del baile parece ser entonces el juego. D’Orbigny y Benoît Eyriès, nos brindan un dramático testimonio de cómo era esta situación en La Habana de 1842, donde “el baile era solo un pretexto, puesto que el verdadero motivo de esas fiestas era el juego”<sup>31</sup>. La situación que encontraron en Lima no distaba mucho de la anterior:

En Lima hay mucha afición al juego, tanto en casa de los hombres como en la de las mujeres, lo que muchas veces ha sido la causa de la ruina de algunas opulentas familias. La primera lección que reciben las señoritas antes de entrar en el mundo es una lección de juego, de modo que todos los viajeros están conformes en señalar aun a las casas más distinguidas, como verdaderos garitos<sup>32</sup>

Para Walter Benjamin “la pasión del juego es la más noble de todas las pasiones, porque las comprende a todas”<sup>33</sup>. Hasta el siglo XVIII, el juego había sido privilegio de la nobleza, que no participaba directamente de los procesos de producción del capital y por lo tanto podía arriesgar sus excedentes. Por tal motivo, durante esa época no se consideró nunca el juego como algo vergonzoso. Según Benjamin, las expediciones napoleónicas expandieron los juegos de azar entre la burguesía europea<sup>34</sup>. Así, durante el siglo XIX se multiplicaron por el mundo establecimientos como los casinos, donde se conjugaban música, baile y juego. Ya para la tercera década del siglo XIX, el juego había entrado a plenitud en la clase media como pausa o intermedio del baile, según atestigua Rementería: “hace tiempo que el furor del juego parece que se ha apoderado de todo el mundo, porque se descansa del baile en la pieza de juego”<sup>35</sup>. Y las fuentes dan cuenta de que los jugadores más asiduos eran... las mujeres.

Esta irreverencia frente a los prejuicios sociales, a las máscaras de la época, al disimulo de las pulsiones hondas y profundas que mueven a la sociedad tiene un efecto liberador en la moral femenina. El *quid* del asunto radica simplemente en saber hasta dónde puede

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>31</sup> Alcide Dessalines d’Orbigny y Jean Baptiste Benoît Eyriès, *Viaje pintoresco a las dos Américas, Asia y África*, Barcelona: Imprenta y librería de Juan Oliveres, 1842, p. 2.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p. 496.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p 511.

<sup>35</sup> Mariano de Rementería y Fica, *El hombre fino al gusto del día o Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*, Madrid: Imprenta de Moreno, 1829, p. 127.

llegar una mujer sin traspasar los límites, sin “perdersé”, sin dejar de ser decente. Su actitud crecientemente desafiante y desenfadada tiene como respuesta una resignación de la sociedad frente a los desafueros imperantes en el baile, que va a ser tema preferido de los costumbristas hispanoamericanos del siglo XIX. Siendo el baile uno de los escenarios por antonomasia de la actuación femenina, el papel de los costumbristas parece limitarse a denunciar los excesos allí cometidos, pero sin ofrecer ninguna solución más allá de la crítica social.

Cuando llegan la luz eléctrica y el vapor en el siglo XIX, se han espantado ya definitivamente todos los fantasmas del pasado. Entramos en la era del positivismo abierto, del materialismo rampante, como bien lo declara Nemoroso en sus “Percances de una noche de teatro”

En nuestra sociedad van cundiendo ya de una manera asombrosa esas ideas del positivismo yankee, ese deseo inmoderado de adquirir dinero por cualquier medio.

Pues, mire, compañero Nemoroso, déjese de sermonear, porque esa enfermedad está en toas partes, y hasta por allá en mis sabanas cantan en los fandangos una soná, que principia así: De los goces de la tierra / No quiero sino el dinero / Porque con él se consigue / Cuanto encierra el mundo entero.<sup>36</sup>

El mundo es otro. Los tiempos sin duda han cambiado. Y han cambiado tanto que si bien durante el siglo XIX continuaron los escritos en contra del baile, aunque cada vez más menguados, proliferaron por doquier los manuales de urbanidad. Estos manuales prefirieron, en vez de adentrarse en disquisiciones morales y filosóficas, en los vericuetos de las pasiones humanas, o en cuestiones religiosas, enfrentar el problema de manera frontal y franca, prefiriendo más bien normar el baile para dotar su práctica de un sentido ético y civilizado.

## El baile y la música en los manuales de urbanidad y buenas costumbres

Los manuales de urbanidad y buenas costumbres asumieron sin remilgos el baile y la música como actividades sociales a ser normadas para regular su uso civilizado, dejando de lado las diatribas morales y éticas que suscitaron en los tratados filosóficos y catecismos del siglo XVIII. Se trata, si se nos permite, de una literatura amoral, en el sentido de que su interés se centra fundamentalmente en enseñar modales y reglas de etiqueta a la juventud,

---

<sup>36</sup> Nemoroso (pseud.), “Percances de una noche de teatro”, *Fígaro. Periódico de literatura, bellas letras y modas*, 16, Caracas, 26 enero de 1865, s.p.



FIGURA 5. Ilustración, *Cuaderno de piezas de bailes por varios autores*, de Pablo Hilario Giménez Mendoza (1854-1932).

sin reparar en la correspondencia que este comportamiento pueda tener con los valores intrínsecos de cada individuo. En este sentido, se podía ser un perfecto granuja, siempre y cuando se guardase la compostura. Esta manera pragmática de ver la vida refleja sin duda un mundo donde los valores religiosos entran en crisis frente al avasallamiento que imponen los nuevos modos de producción a la moral.

No de otro modo podemos explicarnos la crónica de Ignacio Altamirano, en la cual aborda el problema del pudor y la moral en el baile de una forma absolutamente despreciada, en un tono irónico. Según Altamirano, cualquier madre de su época consentía que su pollita bailase la danza habanera porque ya alguien había declarado que se trataba de un

baile muy decente. Con eso bastaba. Para Altamirano, si bien la danza habanera descendía de un baile licencioso de los negros africanos en La Habana, se trataba de “una hija más moderadita, más civilizada”. Esta danza conservaba de su antecesora sólo el carácter y la intención, pero no la desenvoltura, por lo que era admitida sin problema en los salones más encumbrados. Por tanto, dicha danza no atenta contra la reputación de quienes la bailan. Cuenta Altamirano que las madres no tenían inconveniente “en que sus niñas vinieran muy escotadas, casi con el busto desnudo. Esto se halla autorizado en el mundo, y lo grotesco sería que una joven hermosa de quince años no mostrara a los ávidos ojos del sexo feo más que dos pulgadas del pecho”. Máxime si las revistas de modas venidas allende los mares muestran a los miembros femeninos de la nobleza europea “en una desnudez griega”. El pudor da paso a la despreocupación, la moral se opone al progreso de la sociedad, la gazoñería pierde aceleradamente terreno: “Es claro: si no luce una mujer la *belleza plástica de sus formas*, no sabemos qué pueda lucir”<sup>37</sup>.

Los manuales de comportamiento social van paulatinamente desplazando a los catecismos de doctrina cristiana. *La urbanidad y cortesía universal que se practica entre las personas de distinción* de François de Cailleres será uno de los primeros publicados en el mundo de habla hispana<sup>38</sup>. Data de 1785 el *Libro del agrado, impreso por la virtud en la imprenta del gusto, a la moda, y al aire del presente siglo: obra para toda clase de personas, particularmente para los señoritos de ambos sexos, petimetres y petimetras* de Luis de Eijocente. Este manual procura sentar principios que sirvan como modelo a los ciudadanos para aprender a convivir civilizadamente, apelando a la racionalidad del hombre en esta difícil tarea: “Se nos enseña todos los días a matarnos, y esto no nos causa extrañeza. ¿No es más racional el enseñarnos a vivir pulidamente, y a hacernos amables?”<sup>39</sup>.

Floreció durante el siglo XIX una literatura ligada a temas como el abanico, el baile, el tocador, las flores, el trato de gentes, que buscaba mejorar el desempeño social de sus lectores, en su mayor parte de sexo femenino y de clase media, aunque también los había para hombres. El célebre *Manual para señoras, o el arte del Tocador, de Modista y Pasamanero* de Elizabeth Celnart, publicado en 1830 en Barcelona, es modélico al respecto. En otro ensayo titulado precisamente “Tocador”, aparecido en el *Museo mexicano, o, Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas* aparece toda una disertación sobre el particular muy instructiva del lugar que ocupaba en esa época. Comienza el ensayo afirmando que,

---

<sup>37</sup> Ignacio Altamirano, *El Renacimiento. Periódico Literario*, México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869, pp. 385-389.

<sup>38</sup> François de Cailleres, *La urbanidad y cortesía universal que se practica entre las personas de distinción*, Madrid, 1744, s.e.

<sup>39</sup> Luis de Eijocente, *Libro del agrado, impreso por la virtud en la imprenta del gusto, a la moda, y al aire del presente siglo: obra para toda clase de personas, particularmente para los señoritos de ambos sexos, petimetres y petimetras*, Madrid: Joachin Ibarra, 1785, p. 99.

si bien las prendas morales hacen a una mujer amable e interesante, han de unírsele a estas virtudes la hermosura y el aseo, lo que tendrá como efecto probable que el marido fije la atención de manera más perdurable en su mujer, a menos que sea “un caribe u hotentote, como hay muchos”. La atracción inicial del hombre hacia la mujer es causada por el agrado físico: éste no debe perderse una vez se hayan casado, y la esposa debe mantener durante el matrimonio la reminiscencia “del capricho que tenía el marido cuando era novio”, despertando en él los recuerdos más agradables y tiernos. A continuación, el escrito pasa a enumerar una serie de consejos a las casadas respecto de este tópico: 1) no permanecer más de dos horas sin asearse después de levantada y adornarse lo más que pueda; 2) lo primero que ha de hacer en la mañana es alisar y ordenar su cabello; 3) el peinado será siempre a la moda; 4) lavarse el rostro todos los días con agua fresca y jabón de almendra; 5) asearse la boca con polvos y medicinas para conservar el esmalte, la blancura de los dientes y el encarnado de las encías: “deberá acordarse la esposa que cuando era querida [se supone que ahora no lo es], el novio le decía que su aliento era más suave que la brisa de la mañana, y tan perfumado y agradable como el ambiente de un jardín, etc.”; 6) trajearse de manera elegante y arreglada al cuerpo; 7) no andar en *chanclas* todo el día, porque es absolutamente detestable; 8) asearse los pies, porque “¡Callos y juanetes en una joven de quince años! ¡Santo Dios! esta será su ruina, su perdición temporal y eterna”; 9) ponerse medias limpias de algodón o de seda. Jamás habla de bañarse, un tema que parecía todavía no tener demasiada importancia, y con el cual hubiesen resuelto muchos de los puntos antes señalados. Aunque todo esto no nos parezca un asunto ligado a la moral o a la de educación, el escrito lo da como un hecho, concluyendo con esta reconvencción: “¿Con qué un pobre marido ha de sufrir a una mujer enmarañada, floja y sucia? ¿Con qué en lugar de recrearse con la vista de una dama, bien adornada, hermosa, llena de atractivos, ha de soportar la presencia de una arpía? Esto ni la religión, ni la sociedad, ni la educación lo aprueban.”<sup>40</sup>

Manuales que trataban estos tópicos como *El Espejo de las señoritas. Manual de preceptos morales, artes de recreación, ejercicios elegantes y entretenimientos domésticos*, de S. de Alcalá<sup>41</sup>, fueron muy difundidos no sólo en España, sino en México y Colombia, tal como asegura Vicente Castañeda y Alcover en su *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios...*. Señala Castañeda que el manual de Alcalá estaba dedicado a las señoras hispanoamericanas “para que con su conocimiento cultiven con acierto su inteligencia, hallen los medios más apropiados para su adorno personal y puedan adquirir

---

<sup>40</sup> Yo (pseud.), “Tocador”. En: *El Museo mexicano, o, Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, México: Lo imprime y publica Ignacio Cumplido, t. 2, 1843, pp. 42-43.

<sup>41</sup> Ver S. de Alcalá, *El Espejo de las señoritas. Manual de preceptos morales, artes de recreación, ejercicios elegantes y entretenimientos domésticos. Adornado con muchos grabados*, Londres: Imprenta de Vicitely, Branton y Compañía, 1835.



FIGURA 6. Detalle partitura Walz Nº 266, *Cuaderno de piezas de bailes por varios autores*, de Pablo Hilario Giménez Mendoza (1854-1932).

la elegancia en los ejercicios corporales que tanto realza sus atractivas gracias<sup>42</sup>. En esa literatura encontramos por lo general capítulos completos que se explayan en explicar el baile como una práctica social de principalísima importancia. Entre los textos que se refieren al particular está *El hombre fino al gusto del día o Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono* de Mariano de Rementería y Fica, publicado en Madrid en 1829. El libro representa la contrapartida masculina de las *Escuelas de señoritas* o similares, y demuestra que la preocupación por el comportamiento en sociedad era compartida por ambos sexos

<sup>42</sup> Vicente Castañeda y Alcover, *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1955, p. 20.

en aquella época. No obstante, el tono del libro se advierte desde un principio bastante más ligero que el acostumbrado en los tratados morales, llegando incluso a veces a la ironía o al franco sarcasmo. Rementería intenta “civilizar” al hombre en el más estricto sentido de la palabra, esto es, convertirlo en ciudadano, en un habitante de la *civitas*, en un ser político (de la *polis*) y urbano (de la *urbe*), que sabe cómo moverse y sobrevivir en ella. Educarse significaría para Rementería ir precisamente en dirección contraria a la que pregonaban Rousseau y sus coetáneos: hay que dejar atrás lo simple, reprimir la naturaleza y adentrarse en la compleja madeja de las relaciones sociales que se tejen en la ciudad. Es asumir que no hay modo de educarse sin sojuzgar de hecho la naturaleza: un precepto, por cierto, muy positivista. Así, el autor opone constantemente las conductas “civiles” a las “incivilizadas”, como cuando insiste en que

Al entrar en la sala de baile, no se debe abandonar a las señoras para pasar a la pieza de juego; antes bien debéis pensar que ellas se han calzado aquel día por vosotros y aún estrechado sus pies en zapatos de raso. Hacedlas, pues, bailar, porque además de que este es un acto de civilidad, se gana por otra parte todo el dinero que se perdería en la sala inmediata...<sup>43</sup>.

La antinomia civil-incivil la utiliza también para referirse a aquellas conductas que deben asumirse incluso en contra de impulsos que pudieran considerarse como naturales: “Es también incivilidad el convidar siempre a la misma pareja, o sentarse en el sitio de una señora mientras está bailando; se debe tomar un asiento que no pertenezca a nadie, o quedar de pie aún cuando los zapatos apretados os rompan el empeine o los talones”<sup>44</sup>. No escatima en martirizar al corazón y la mente, en sacrificar gustos e inclinaciones, siempre en nombre de los supremos modales que están a la orden del día. Este manual es lo menos prescriptivo que pudiera esperarse de un escrito de esta naturaleza, y muchas de sus recomendaciones pudieran leerse más como una invectiva contra la sociedad de su época que como una norma a seguir. Se trata sin duda de un texto inteligentemente escrito. En lo que respecta estrictamente al baile, el texto de Rementería nos da abundantes luces de las prácticas de la época:

...si no sabéis las figuras de la contradanza o son griegos para vosotros los rigodones, absteneos de bailar y de embrollar las figuras y las parejas. Ya en el día se valsea poco, pero en fin se valsea: absteneos de entrar en este baile si no le conocéis, y sí tenéis un oído duro o falso. Un valseador inepto es un suplicio para la bailarina a quien ha caído en suerte; porque es un peso que tiene que sostener alrededor de la sala, y cansada, y no pudiendo ya más, suele acabar por pedir capitulación; y volver tristemente a tomar su silla [Rementería, 1829:107-108].<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Mariano de Rementería y Fica, *El hombre fino al gusto del día o Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*, Madrid: Imprenta de Moreno, 1829, p. 107.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.



De 1838 data el *Manual de la urbanidad y del decoro o reglas y consejos para bien parecer en la sociedad*, de un tal D. F. A. y G. Al igual que el de Rementería, este texto está dirigido fundamentalmente al sexo masculino. El disimulo, la represión de las propias pasiones, parece ser la técnica fundamental para sobrevivir en la sociedad. Si bien la naturalidad parece ser la consigna más apreciada en estas reuniones, paradójicamente sólo se logra después de un largo entrenamiento y conocimiento de los modales que rigen el comportamiento social. Se trata de una palabra repetida continuamente en el discurso: “Es deber de los caballeros ser obsequiosos y complacientes con las damas; pero con naturalidad”; o bien, “es indecente también hablar de continuo al oído de la compañera de baile. Todo se debe hacer con naturalidad sin distinguirse por ningún estilo”<sup>46</sup>.

De los textos de este tipo que hemos examinado aquí, constituye sin duda el *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, publicado por Manuel Antonio Carreño en 1863, el que más espacio dedica al tema del baile como asunto de principal importancia en el desenvolvimiento social. Este manual tuvo una extraordinaria recepción en toda América, e inclusive hoy se sigue reeditando con asiduidad, a pesar de que muchas de sus consejas se han vuelto francamente anacrónicas. Tal ha sido su influencia en la educación de los países de habla hispana, que incluso se han publicado actualizaciones del mismo, adaptándolo a los tiempos que corren. Como ya sugieren muchos de los textos comentados, este autor ve también en el baile una excelente herramienta para refinar la gestualidad corporal: “Recomendamos a los jóvenes el estudio y la práctica de las reglas del baile, como un medio de adquirir movimientos elegantes”<sup>47</sup>. Carreño dedica un capítulo especial a los bailes, y da instrucciones detalladas y precisas de cómo ha de comportarse en ellos, deteniéndose en explicaciones extremadamente minuciosas acerca de las reglas que lo rigen y su organización<sup>48</sup>. Advierte del cuidado que ha de tenerse en la selección del bastonero o director del baile, quien lleva encima la inmensa responsabilidad de poner orden y conducir a buen término el evento<sup>49</sup>. El bastonero tenía entre sus funciones preocuparse porque no quedasen damas desatendidas que hubiesen concurrido con intenciones de bailar, sobre todo si había caballeros desocupados que pudieran convidarlas. Los dueños de casa no debían bailar salvo en ocasiones excepcionales, dedicarse a ser anfitriones y estar pendientes de tener todo a punto: la música, el refresco, el ambigú, la atención a los invitados, y sobre todo, de animar la fiesta. Carreño considera extremadamente ofensivo el que

---

<sup>46</sup> D. F. A. y G., *Manual de la urbanidad y del decoro o reglas y consejos para bien parecer en la sociedad*. Barcelona: Don Juan Francisco Piferrer, Impresor, 1838, pp. 71-72.

<sup>47</sup> Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, Nueva York: D. Appleton y Cia., 1863, p. 104.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 225-229.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 220.



FIGURA 7. Detalle partitura, *Cuaderno de piezas de bailes por varios autores*, de Pablo Hilario Giménez Mendoza (1854-1932).

varios caballeros se afanen en bailar con una dama en particular y no reparen en las demás. Es responsabilidad de los dueños de casa cuidar de que esto no suceda, ya que las damas han aceptado la invitación al baile “siempre bajo la implícita condición de que en ella no habrá de experimentarse ningún género de desagrado”<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 226.

Carreño norma hasta los más mínimos detalles de un baile, y establece las condiciones en que eventualmente podrían hacerse excepciones. Si una dama acepta bailar, o ya se encuentra bailando, el caballero no la puede ceder a otro, a menos que se trate de una persona muy respetable, y debe contar siempre con el previo consentimiento de ella. No está bien visto que los esposos bailen, y en general, que se baile con los parientes. Tampoco lo está el que un caballero baile muchas veces con una misma dama: a lo sumo dos veces, siempre y cuando no sean consecutivas, y eso si hay mucha gente. Si a un hombre se le conmina a sacar a bailar a una dama, éste no puede negarse, aunque ella no sea de su agrado. Los invitados no deben dejar de bailar sin razones justificadas, ya que atentaría contra la animación y el contento reinante en estas reuniones. Nadie puede poner una contradanza ni ningún otro baile sin contar con la debida autorización, lo que constituiría una inadmisibles falta de respeto hacia el director del baile y los dueños de casa. Siempre tienen preeminencia en el baile (especialmente en la contradanza) las parejas más distinguidas, integradas por los dueños de casa, los invitados de honor, o la gente de mayor edad. Los caballeros deben ofrecer su brazo a las damas para llevarlas de sus asientos al lugar del baile, y de igual modo cuando se vayan de nuevo a sentar. Los caballeros deben dar gracias a las damas por el honor recibido, y las damas corresponderles con una inclinación de la cabeza. Una vez los dueños de casa o el bastonero hayan convidado a algunos invitados a tomar refrescos, cualquiera puede pasar libremente a tomarlos. En los intermedios, los caballeros están obligados a obsequiar refrescos a las damas con las que acaban de bailar. Como bien admite Carreño, “a los festines no se va únicamente a satisfacer los propios gustos y caprichos”, sino a hacer vida social<sup>51</sup>. Un punto en el cual Carreño hace especial énfasis es el relativo al decoro y la compostura que debe guardarse durante el baile. En esto sugiere poner el mayor esmero, especialmente en la forma en que el hombre conduce a la mujer, la prudente distancia que debe mantenerse entre ambos, y el recato en los movimientos del cuerpo. Recomienda para ello el mínimo contacto corporal posible en la pareja, como una garantía de resguardo moral. Damas y caballeros deben necesariamente bailar con guantes, y se considera indecente y poco elegante el que lo hagan con las manos descubiertas. Critica severamente aquellas modas que violentan el pudor y la decencia de la mujer, y a los padres que las admiten irresponsablemente en las mujeres de su casa. Asimismo, opina que

...un padre, una madre, un esposo, un hermano, un pariente cualquiera de una señora, están plenamente autorizados para retirarla del baile y hacerla tomar asiento, cuando no la vean tratada con la extremada delicadeza que le es debida; sin que al sujeto que la acompañe le quede otro partido, que sufrir en silencio su bien merecido sonrojo, y aprender para lo futuro a conducirse dignamente en sociedad<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 229.

En los bailes se apartaba un salón especial para los fumadores, llamado precisamente el *fumoir*, cuyo objeto era evitarle a los demás las molestias del olor y el humo del tabaco. Incluso así, para Carreño el fumar constituye un hábito indeseable en el marco de la vida en sociedad. Reprende severamente a quienes practican este vicio y los exhorta contenerse durante un baile, o simplemente a retirarse si no pueden abstenerse. Cualquier defensor actual de los derechos de los no fumadores y de los espacios sin humo, encontrará en sus palabras los más actuales argumentos para su causa:

No se concibe, por otra parte, cómo un caballero, después de haber fumado, y todavía con el nauseabundo olor que despide su boca y de que se encuentra todo él impregnado, pueda resolverse a martirizar a una señora aproximándose a ella, dirigiéndole de cerca la palabra, tomándola de las manos para bailar y sirviéndola en la mesa<sup>53</sup>.

Manuales como el de Carreño nos muestran el salón decimonónico como la gran escuela de la sociedad, el crisol donde se forja la civilidad, se aceitan constantemente los mecanismos de la convivencia ciudadana, y se pone a prueba el funcionamiento de los resortes sociales. Allí se ponen en juego los talentos de ambos sexos: la hermosura en el atavío de las damas y la galantería de los caballeros. José Tomás Cuéllar lo mira de ese mismo modo cuando dice que

Preciso es convenir en que ese complemento de la educación social lo adquiere el joven formando parte de esos círculos en los que primero tiembla, en seguida estudia, después ensaya y por último toma en ellos una parte activa, ya seguro con su aprendizaje que le vale participar de las delicias del refinamiento que encierra placeres vedados para siempre al patán y al hombre ordinario<sup>54</sup>.

Según Cuéllar, el baile de salón, la música y el esplendor no significan nada sin el intercambio social<sup>55</sup>. Precisamente esto es lo que diferencia un baile de tono de un baile de otro que no lo es: en uno reina lo que llama el *sprit*; en el otro, sólo los pies.

## La brillante juventud decorativa, o la adolescencia apócrifa

La Ilustración primero, y la Revolución Francesa después, propiciaron un clima generalizado de cuestionamiento hacia la autoridad establecida, a la nobleza, y a la superficialidad de sus actitudes y conductas. Esto contribuyó a desarrollar a finales del siglo XVIII

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 223-224.

<sup>54</sup> José Tomás de Cuéllar, "Revista", *La Ilustración Potosina: semanario de literatura, poesías, novelas, noticias, descubrimientos, variedades, modas y avisos*, San Luis de Potosí: Tipografía de Silverio María Vélez, v. 1 (1870), p. 214.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 214.

una literatura sumamente crítica hacia la artificialidad de las modas en la alta sociedad, incluyendo la música y el baile, así como a las fruslerías y banalidades propias de su clase. Comenzaron a aparecer así cantidad de escritos en la España y en sus territorios ultramarinos, que ponían en entredicho, sin mencionarlo explícitamente, la legitimidad de las divisiones sociales imperantes. Entre estos libros destaca uno excepcional: el *Ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo Cuño, y los Elementos o primeras nociones de la Ciencia currutaca*. Escrito por “un filósofo currutaco”, publicado, anotado y comentado por un “Señorito Pirracas”, fue publicado bajo seudónimo por el fraile agustino Juan Fernández de Rojas, gran amigo de Francisco de Goya, en 1796. Según advierte el autor en la introducción del libro, el mismo es fruto de sus observaciones en el seno de la sociedad española de finales del XVIII en bailes, cafés, teatros y diversiones públicas. Fernández de Rojas considera al currutaco como la quintaesencia de un petimetre: un hombre extraordinariamente cuidado de afeites, modas, maneras y apariencias. Describe con todo detalle y agudo sarcasmo la denominada por él mismo *ciencia currutaca*, entendida como “la que enseña a vestir, andar, bailar, cantar, hablar, pensar y hacer al uso del día, o lo que es lo mismo a la moda”<sup>56</sup>. Ésta se subdivide a su vez en especialidades como el tocador, el espejo, el sombrero, el vestido, el calzado, la sombrilla, el blanqueo de la dentadura, el peinado, la peluquería, la barba y las patillas, el blanqueo y aderezo de la cara, cremas de manos, los tufos y perfumes, las flores, las alhajas, etc. Sus descripciones suelen ser delirantes, como aquella que hace de la *máquina calzonaria*, artefacto cuyo único fin es hacer entrar al currutaco en calzones dos dedos más estrechos que su muslo<sup>57</sup>, o la de las posturas del currutaco frente al espejo<sup>58</sup>.

Este ensayo no tiene desperdicio: desde el excepcional grabado de la máquina calzonaria que encabeza el texto, hasta la última línea, conforman una cruel y despiadada sátira a la futilidad de la sociedad de la época, al poner en evidencia “la ridiculez y fatuidad de un crecido número de nuestros jóvenes, en sus trajes, modales y conducta”, a quienes considera “el oprobio de la nación”<sup>59</sup>. Para Fernández de Rojas, la currutaquería cunde por todo el orbe, y los currutacos de todas las latitudes y continentes son iguales entre sí: las mismas frases, las mismas ideas, las mismas opiniones, la misma forma de hablar y de vestir<sup>60</sup>. Los currutacos se dividen de acuerdo con su importancia en los de *quinta esencia* o de *punto de*

---

<sup>56</sup> Juan Fernández de Rojas, *Libro de moda en la Feria, que contiene un Ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño, y los Elementos o primeras nociones de la Ciencia currutaca*, Madrid: Imprenta de Don Blas Román, 1796, p. 55.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 67 y ss.

<sup>59</sup> Fernández de Rojas, pp. vii-viii

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

azúcar (los más consumados), los *milflores* (los pensionados), los *cualquiera* (de chusma o bastardos), los *efímeros* o *periódicos* (trabajadores o artesanos, currutacos de fin de semana o *plebe currutaca*), y los *intrusos* o *pegadizos* (advenedizos). A los primeros pertenecen los herederos de ricos avarientos, los hijos de los comerciantes, los *gigolós* o favoritos de las damas poderosas, los *milores* ingleses, uno que otro marqués italiano, y los americanos, “y no todos, sólo aquellos que reciben bien a menudo grandes cajones de plata”<sup>61</sup>. Un currutaco, un petimetre, un señorito, un pirracas, son lo mismo: pertenecen todos a una misma clase de seres cuyas diferencias son de grado, no de especie. Por su parte, las *madamitas de nuevo cuño* son al currutaco lo que la mujer al hombre: “más superficialidad, más viveza, más inconstancia, más ligereza, más locura, menos juicio, más delicadeza, más modas”<sup>62</sup>. Sus descripciones llegan al paroxismo cuando se refiere a los que llama *Señoritos de ciento en boca*:

Todo niño mocosuelo, que apenas dejados los andadores, quiere majear y hacer persona, imitar a los Currutacos barbados, vestir, andar, hablar y hacer como ellos, fumar por la noche en el Prado, cortejar en los estrados, tomar punch en el café, toser recio en las calles, desafiarse a dos por tres, poner contradanzas y dirigir bailes, es un *Señorito de ciento en boca*. Cien de ellos hacen la octava parte de un *Pirracas*, y la décima sexta parte de un *Currutaco*. Se necesitan pues ochocientos *Señoritos de ciento en boca* para hacer un *Pirracas* completo. Mil y seiscientos para formar un *Currutaco*. Es bueno no obstante que los haya, pues así se forman y connaturalizan en la *Currutaquería*, y a quince años son perfectos *Currutacos*. Cuando veis en el Prado quince o veinte pequeñuelos muñecos ensartados unos a otros por el brazo, decid que son *Señoritos de ciento en boca*, y sabed que van así porque no se los lleve el aire<sup>63</sup>.

Además del libro ya citado de Juan Fernández de Rojas, aparecieron bajo pseudónimo toda una retahíla de textos abordando de manera sumamente crítica el tema, siempre asociándolo al baile: de Francisco Agustín Florencio tenemos la *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas*<sup>64</sup>; de Juanito López Polinario, *Impugnación literaria a la Crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas*<sup>65</sup>; de Alejandro Moya, *El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotalópolis*<sup>66</sup>; de Francisco Agustín Florencio, la *Carta de Madama Crotalistris sobre la Segunda Parte*

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>64</sup> Juan Fernández de Rojas (Francisco Agustín Florencio, pseud.), *Crotalogía; o, Ciencia de las castañuelas. Instrucción científica de modo de tocar las castañuelas para bailar el bolero*, Valencia: Imprenta del Diario, 1792.

<sup>65</sup> Fernández de Rojas (Juanito López Polinario, pseud.), *Impugnación literaria a la Crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas*, Barcelona: Viuda de Ferrer, 1792.

<sup>66</sup> Fernández de Rojas (Alejandro Moya, pseud.), *El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotalópolis*, Madrid: Imprenta de González, 1792.

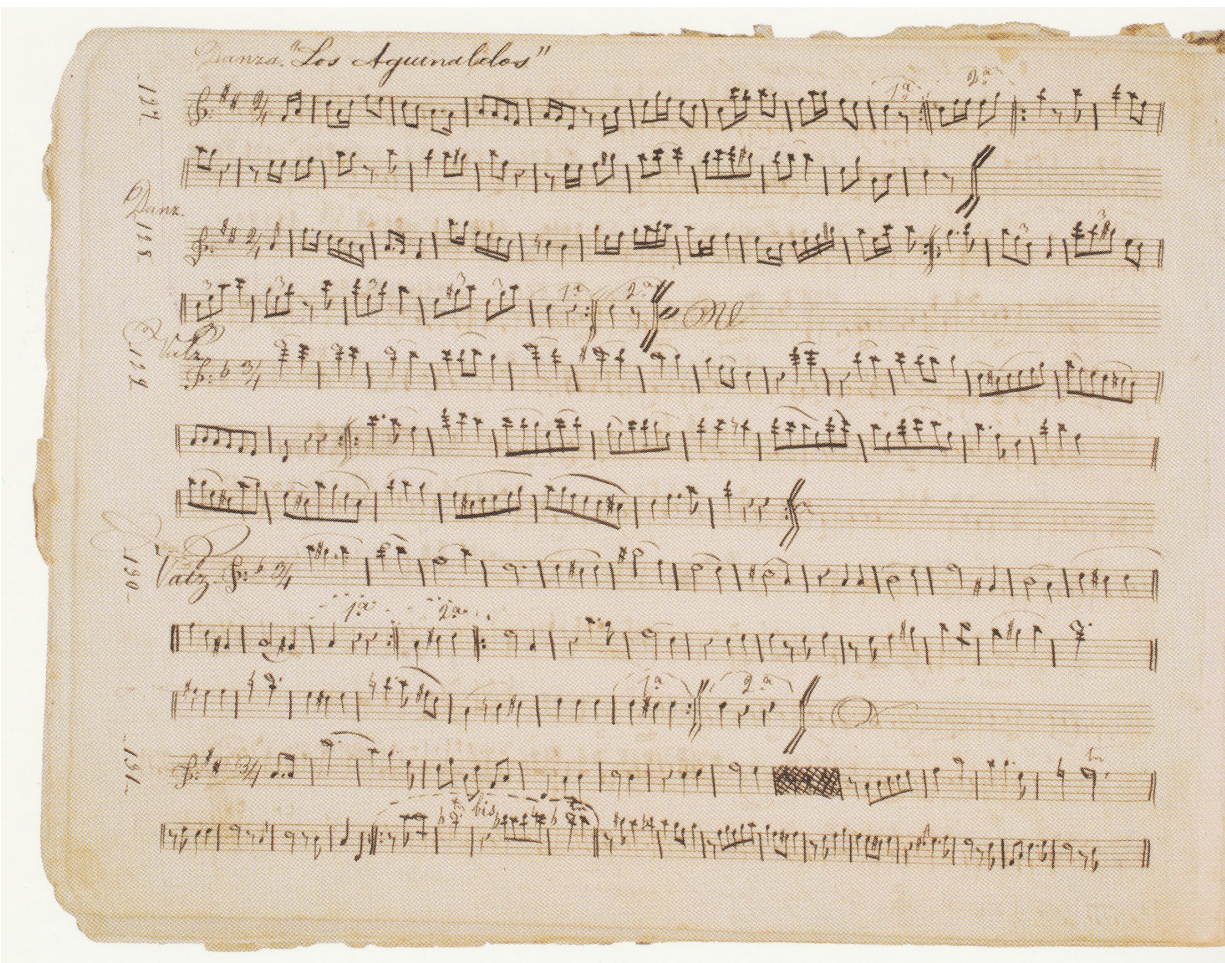


FIGURA 8. Danza "Los aguinaldos", Cuaderno de piezas de bailes por varios autores, de Pablo Hilario Giménez Mendoza (1854-1932).

de la *Crotalogía*<sup>67</sup>; de Cornelio Suárez de Molina, *El pájaro en la liga: epístola gratulatoria al traductor de la liga de la teología moderna con la filosofía*<sup>68</sup>; de Antonia de Viqueydi, la *Ilustración, adición o comentario de la Crotalogía, así no con la debida propiedad llamada Ciencia de las*

<sup>67</sup> Fernández de Rojas (Francisco Agustín Florencio, pseud.), *Carta de Madama Crotalistris sobre la Segunda Parte de la Crotalogía*, Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1792.

<sup>68</sup> Fernández de Rojas (Cornelio Suárez de Molina, pseud.), *El pájaro en la liga: Epístola gratulatoria al traductor de la liga de la teología moderna con la filosofía*, Madrid: Oficina de don Benito Cano, 1798.

*Castañuelas*<sup>69</sup>; además de *Currutacos, ciencia currutaca o ceremonial de currutacos*<sup>70</sup>. También aparecieron obras de este mismo tenor otros autores como Don Preciso (pseudónimo de Juan Antonio Iza Zamácola), *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño aprendan por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con las sillas de su casa*<sup>71</sup> o el Abate de Muchitango<sup>72</sup>. Todavía en 1804 aparecen obras de teatro, como la escena unipersonal “para representarse en casa particular” de Juan Jacinto Rodríguez Calderón, *Don Líquido; o, El currutaco vistiéndose*<sup>73</sup>.

¿Quién es esta gente de la que nos hablan estos autores? ¿De dónde salieron estos extraños seres que parecen haber caído del cielo y no pertenecer al género humano, sino a una especie totalmente nueva y desconocida que invade la faz de la tierra? ¿Por qué llaman tanto la atención, al punto de existir toda una colección de volúmenes dedicados a ellos? Sus autores asisten atónitos a la aparición de un nuevo estamento social hasta entonces desconocido: *los adolescentes*. Como concepto, la adolescencia era inexistente para ese entonces, pero se fue desarrollando paulatinamente a lo largo del siglo XIX para definir a una franja etaria correspondiente a la primera juventud. Además de una condición biológica, se trata fundamentalmente de un fenómeno cultural, surgido en el seno de las ciudades a finales del siglo XVIII, gracias al mejoramiento de la calidad de vida de parte de la población como producto de la Revolución Industrial. El incremento del poder adquisitivo de la clase media permitió a los jóvenes de ese grupo social participar de manera activa en la naciente industria del ocio de la cual ya disfrutaban los nobles: se los ve frecuentando teatros, cafés, tertulias, jardines, paseos, clubes, sociedades, etc., lo cual es indicador de la importancia económica que fueron adquiriendo. Antes de esa época, a niños y adolescentes no se les prestaba la menor atención; es más, ni siquiera se los consideraba como *gente*, apenas como seres humanos en ciernes. Aunque como término técnico de la psicología se le conoce apenas desde 1904 -cuando Granville Stanley Hall publica su influyente obra *Adolescence*- no cabe duda de que la preocupación por esa etapa del desarrollo humano venía ya desde

---

<sup>69</sup> Fernández de Rojas (Antonia de Viqueydi, pseud.), *Ilustración, adición o comentario de la Crotalogia, así no con la debida propiedad llamada Ciencia de las Castañuelas*, Valencia: Imprenta del Diario, 1792

<sup>70</sup> Fernández de Rojas (F. J. A. M., pseud.), *Currutacos, ciencia currutaca o ceremonial de currutacos*, Madrid: por D. Plácido Burco López, 1799.

<sup>71</sup> Juan Antonio de Iza Zamácola (Don Preciso, pseud.), *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño aprendan por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con las sillas de su casa*, Madrid: Viuda de Joseph García, 1796.

<sup>72</sup> El Abate D. Muchitango (pseud.), “Ordenanzas para los Bailes de Contradanza”, *Diario de Madrid*, 347 (14 de diciembre de 1795), pp. 2107-2108; “Concluye la carta de ayer”, *Diario de Madrid*, 348 (15 de diciembre de 1795), pp. 2111-2112.

<sup>73</sup> Ver Juan Jacinto Rodríguez Calderón, *Don Líquido; o, El currutaco vistiéndose: Escena uni-personal para representarse en casa particular*; Madrid: Oficina de Antonio Cruzado, 1804.



finales del XVIII. Por eso, si bien estamos conscientes de que hablar de adolescencia en los albores del siglo XIX resulta un anacronismo, utilizaremos el término a falta de uno mejor.

Las reflexiones planteadas por el costumbrista cubano José María Cárdenas y Rodríguez en su relato “Colocar al niño”, nos ofrecen una explicación plausible referente al cambio operado en las actitudes del siglo XIX con respecto a la adolescencia<sup>74</sup>. Estos cambios modelaron un nuevo tipo de mentalidad y modificaron la relación que hasta entonces mantenían hijos y progenitores. Cárdenas se cuestiona si resulta natural el deseo de los padres por darles lo mejor a sus hijos, algo que hoy nos parece absolutamente normal. La actitud de darles todo a los hijos, de proveerlos en todo lo que requieran, no ayuda necesariamente a los jóvenes a labrarse un futuro. Por el contrario, el anhelo burgués de que los hijos no pasen el mismo trabajo que pasaron sus padres hace a los jóvenes pusilánimes, no aptos para las rudezas de la vida. Los padres se vuelven indulgentes con los hijos y les evitan las cosas desagradables o aquellas de las cuales no se obtiene beneficio material inmediato: “si no ha de ser agrimensor público, ¿para qué enseñarle matemáticas?; si no ha de cantar misa, ¿a qué llenarle la cabeza de latín?”. Y si sabe leer y escribir, convertir las oraciones pasivas en activas, las capitales de los países de Europa y las lenguas que en ellas se hablan, ya se piensa que sirve para todo.

Si queremos que la educación pase de los límites de primaria, le ponemos maestro de francés, maestro de polca, boleros y contradanzas, y maestro de florete: le abrimos cuenta en una sastrería y le compramos un quitrín: con todo lo cual tenemos por poco menos que imposible que no se le crea, no ya útil, sino indispensable a cualquiera persona que sirve al público, bien profesando ciencias literarias, bien ejerciendo la mercantil, o bien en otra ocupación o carrera<sup>75</sup>

No todos en la sociedad dieciochesca finisecular podían darse el lujo de sufrir de eso que hoy llamamos “la enfermedad de la adolescencia”. La clase obrera o el campesinado era “inmune” a tales males: suficiente tenían con trabajar sin descanso desde la más temprana infancia hasta la muerte prematura para poder subsistir. En el rudo trabajo de la fábrica o del campo se quemaban todas las etapas del desarrollo humano sin siquiera percatarse de ello. Ser adolescente a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX implicaba por tanto disfrutar de cierto estatus que garantizase el tiempo libre requerido para ello. Por eso se convirtió en una aspiración de las clases más desposeídas, pero también en el blanco de las más feroces críticas. Baste enunciar los despectivos términos utilizados para referirse a estos niños con pretensiones de adulto: pollos, coquetos, gallos, pepitos, lechuguinos, majos,

---

<sup>74</sup> José María Cárdenas y Rodríguez, “Colocar al niño”, *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 112.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 112.

manolos, petimetres, pisaverdes, currutacos, cachifos, capuchinos, pirracas, *liones*, tónicos, elegantes, patiquines, *fashionables*, pelucones o pipiolos.

José Clavijo y Fajardo había detectado tempranamente su presencia en España durante los primeros años del reinado de Carlos III. La descripción que hace de un día cualquiera en la vida de un petimetre es de antología: se acuesta con guantes para conservar la blancura de las manos, emplastos en la cara para mantener la frescura del cutis y papeles en el pelo para que no se ajen los rizos. Al levantarse lo atienden dos criados que lo ponen en estado de pasar al tocador, donde gasta toda la mañana perfumándose y acicalándose: “Aún en los jóvenes, que llamamos pisaverdes, gente ociosa, sin destino, ni ocupación, sería muy reprehensible esta conducta. Jamás puede haber razón para perder tan infructuosamente un tiempo tan precioso”. Clavijo y Fajardo los acusa de afeminados. Según él, no serían capaces de soportar la más ligera incomodidad por la patria, pero se someten diariamente y de forma voluntaria a un horrendo martirio por las apariencias sin chistar. Si por ellos fuera, se llevarían el tocador a las trincheras de la guerra para perfumar la pólvora. Lo peor es que la ridícula moda de los mozalbetes se ha extendido indiscriminadamente en todas las edades: “hay tocador en todas las partes, y en todos los estados; y que esto de cuidar de la hermosura, real, o imaginaria, y procurar más adornos que los que pide la decencia es un contagio general, del que están tocados casi todos los hombres”. El petimetre sale luego a pasear por todos los estrados de la ciudad, no para ver, sino fundamentalmente para dejarse ver. Lo más increíble es que tiene en la más alta estima el ser considerado como un petimetre: constituye este calificativo su máxima presea<sup>76</sup>.

Ya para las primeras décadas del siglo XIX encontramos abundantes referencias a estos sujetos en la literatura española. Mesonero y Romanos no los llama ya pisaverdes, petimetres o currutacos, como solía hacerse antes de 1820, sino *lechuguinos*, *elegantes* o *tónicos*. Por su corta edad, éstos no aspiraban a cargos, posiciones u ocupaciones de responsabilidad, ni tampoco se afanaban por la literatura ni por las ciencias: “contentos y satisfechos con su afortunada edad juvenil, dejaban voluntaria y graciosamente aquellas ambiciones, aquellos puestos, aquellos cuidados a sus padres y abuelos...”<sup>77</sup>. Preferían más bien dedicarse a vagar, a la *dolce vita*, al *dolce far niente*, a devaneos y meneos, al cultivo de la moda, la música y el baile, a los amores y a las tertulias.

Ramón de Navarrete elabora toda una genealogía histórica de los *elegantes* -como llama a estos especímenes en su escrito- categoría que nace precisamente con los *señoritos de ciento en boca* de Fernández de Rojas, sigue con los pirracas o paquetes, los petimetres, los currutacos, para terminar con los elegantes, *dandys*, *fashionables*, *liones* u hombres de

---

<sup>76</sup> José Clavijo y Fajardo, *El pensador*, Madrid: Joachin Ibarra, 1762, pp. 224-230.

<sup>77</sup> Ramón de Mesonero Romanos, *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado, 1862, p. 7.

buen tono, como se les terminará conociendo en todo el mundo de habla hispana a finales del siglo XIX<sup>78</sup>. Caracterizar a estos seres se va a constituir en una verdadera afición dentro de la literatura de la época.

El elegante se convierte también en un tema recurrente de la literatura costumbrista hispanoamericana. El colombiano José María Samper describe al personaje como un “patrón de modas viviente”, el que “da tono en todas las cosas”<sup>79</sup>. Entre sus privilegios está el de haber sido novio de todas las casaderas, saber organizar juegos de prendas en las tertulias, dárseles de aficionado a la música “gracias a un par de contradanzas, tres o cuatro valeses, algún *paso doble* y un bambuco o una danza cubana, que sabe medio rasguñar o puntear”, y por su habilidad para bromas y galanteos. En lo relativo al baile, el petimetre es definitivamente quien manda:

Solo él inicia, organiza y encabeza todos los bailes, domingueros y extraordinarios, que se dan a escote, se entiende con los músicos, ordena la preparación de los refrescos, dispone lo del alumbrado, por medio de sus ayudantes, y determina el orden en que deben seguirse las piezas de danza. Con él hay que empeñarse para que se altere el programa, se toque tal o cual contradanza y se administre el bambuco u otra cosa por el estilo, en tiempo oportuno. Nadie le disputa las mejores parejas, y es cosa bien sabida que él ha de poner la primera contradanza, cuyas figuras serán las más caprichosas y dislocadoras<sup>80</sup>

Además de su actuación estelar en los bailes de salón, el elegante es también protagonista de los fandangos populares o bailes de *medio pelo*, de *cintureras*, de *cholitas* o ñapangas, (siguiendo la terminología del propio Samper), donde hace de las suyas, metamorfoseándose en verdadero cholo: viste ruana en vez de frac, fuma como un carretero, escupe por el colmillo, es dicharachero y echa cuentos verdes y hasta colorados, cosas de las que suele abstenerse en el salón.

Dos costumbristas colombianos nos ofrecen los datos necesarios para precisar la edad de estos protagonistas de tertulias y bailes de salón. Juan B. Ortiz no se explica cómo estos *pepitos* o *cachifos* -mote que endilga específicamente a los imberbes de entre 14 y 18 años de edad - hacen grosera ostentación de desparpajo, desfachatez y jactancia, siendo su actitud tolerada por el resto de la concurrencia a estas reuniones. Ortiz llama a estos *pepitos*

---

<sup>78</sup> Ramón de Navarrete, “El elegante”, *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Gaspar y Roig, 1851, pp. 157-160.

<sup>79</sup> José María Samper, *Miscelánea, o Colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y necrología*, París: Librería española de E. Denné Schmitz, 1869, p. 99.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 100.

“adolescentes” con todas sus letras<sup>81</sup>. Por su parte, Juan de Dios Restrepo dedica también uno de sus retratos de personajes característicos colombianos a los pepitos. Denuncia en su escrito que el *cachaco*, galán por antonomasia de la Bogotá decimonónica, ubicado entre los 22 y los 35 años de edad (límites en los cuales desarrolla su fulgurante “carrera”), se encuentra en grave peligro de extinción: “...este tipo original, grandioso, elegante, opositor, este cuarto poder constitucional, como lo ha llamado alguien, este dictador de los salones, príncipe de la moda, rey de la crítica, el cachaco, en fin, ha sido absorbido, derrocado, eclipsado y amilanado por el *pepito*: el pepito es dueño de la situación”<sup>82</sup>. Los pepitos se han convertido en la amenaza de los salones, y lo copan todo: “raras son las mujeres bastante juiciosas para preferir los hombres a esos niños: tanto peor para ellas. ¿Por qué será que los padres de esos muchachos no los hacen acostar temprano para que madruguen a la escuela?”. Acaparan todas las muchachas bonitas, se comen toda la comida, se beben íntegro el vino, discuten, alardean, desafían. Para Ortiz “los pepitos representan ese desbordamiento de la adolescencia sobre los salones, las tertulias, los garitos y las tabernas”<sup>83</sup>. Se queja de que los padres no asuman su autoridad sobre estos individuos y, en vez de educarlos para hombres de bien, “les dan hoy libertad absoluta para cursar la galantería, correr aventuras y frecuentar fondas y garitos”. Mejor no lo puede decir: “Los pepitos forman, pues, un tipo bastardo, una adolescencia apócrifa”. *Carpe diem* parece ser el lema de estos mozalbetes, que el costumbrista venezolano Miguel Mármol calificó no sin cierto desdén como una “brillante juventud decorativa, gala de nuestros salones”<sup>84</sup>. En “Una rumba”, Betancourt resume la actitud de estos jóvenes frente a la vida que tienen por delante:

...de baile en baile, y de fiesta en fiesta, al fin se ejercitan los sentidos agradablemente, y el cuerpo se desarrolla, y el alma queda envuelta en una sabrosísima sombra de inacción.- Por mí digo, que me estaría todo el día durmiendo, y la noche toda bailando, y haciendo calaveradas, y que después vinieran los truenos y las tempestades; porque al fin uno es joven, y si no se divierte ahora hasta por los codos, ¿para cuándo lo va a dejar?

La ciencia es larga; la vida es corta; la patria ¿quién se ocupa de ella? Si nacemos hoy para morir mañana, ¿por qué tanto afán en estudiar y trabajar para el porvenir? El porvenir... quién sabe...

---

<sup>81</sup> Juan B. Ortiz T., “Una tertulia casera”, *Museo de cuadros de costumbres y variedades*, Bogotá: Foción Mantilla, t. II, 1866, p. 32.

<sup>82</sup> Juan de Dios Restrepo, “Los Pepitos”, *Museo de cuadros de costumbres y variedades*, Bogotá: Foción Mantilla, 1866, p. 252.

<sup>83</sup> Juan B. Ortiz T., “Los Pepitos”, *El Tiempo*, 178, Bogotá, 25 de mayo de 1858.

<sup>84</sup> Miguel Mármol, “Una boda”, en Mariano Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, pp. 379-386.

Año III— Mes VIII

Número 22

# EL ZANCUDO

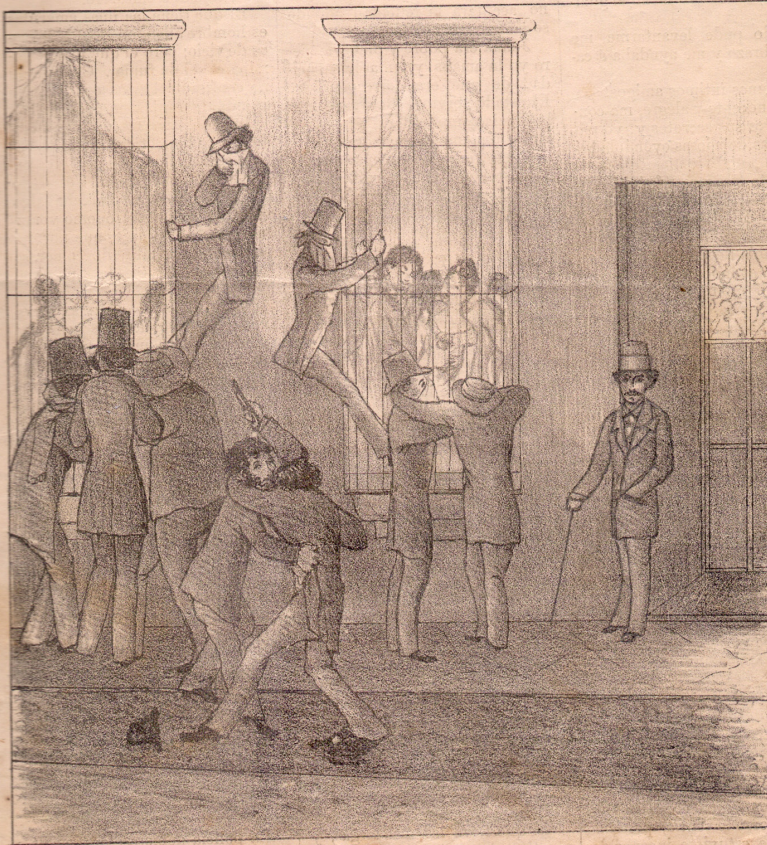
SEMANARIO DE LITERATURA Y BELLAS ARTES

Se publica cuatro veces al mes Oficina Central.  
entre Coliseo y el Peñero, Sur 4. número 46.

Editor, G. J. Aramburu.

Suscripcion mensual anticipada.  
Un número suelto

30 CEN.  
25 CEN.



COSAS DE LA NOCHE.

FIGURA 9. Portada, *El Zancudo*, Año II, Mes III, Número 12

Gocemos ahora, que más vale pájaro en mano que ciento en el aire, y cada uno se ocupa de lo que le da la gana. Entretanto ¡diviértase también la patria!<sup>85</sup>

En toda la literatura hispanoamericana encontramos referencias a estos sujetos. Bibliophilus nos brinda una detallada crónica de los *liones*, mote con el cual se conocía a los petimetres en los afrancesados salones de la Caracas de la segunda mitad del siglo XIX<sup>86</sup>. Por su parte, el mexicano Ignacio Altamirano se refiere al *lion* como el “patricio del Bajo-Imperio, el increíble, el apóstol de la moda francesa”<sup>87</sup>. Entre sus cualidades enumera su elocuencia, su chispa, su simpatía, su carácter seductor, su atractivo. Alrededor de él se agrupan diez muchachas de quince a veinte años, cinco o seis mamás, quizá alguna abuela, a los cuales el *lion* adoctrina acerca del último grito en los salones de la capital francesa, de las cuales presume saber todo. Cuando alguna de las señoras de edad se escandaliza de su defensa del can-can y el chahut, y se levanta ofendida del círculo, el *lion*, lejos de perturbarse o excusarse con la dama, se comporta como un verdadero patán: le echa en cara su edad, le reprocha su actitud retrógrada, la llama fósil antediluviana, descalifica en nombre de la civilización y del progreso la moral que convierte a las jóvenes mexicanas en recoletas, la acusa de gazmoñería, todo con el beneplácito del grupo de gallos y pollos que le sirven de corte al *lion*. Estas actitudes altivas y contestatarias nos parecen más de la juventud de la década de los sesenta en el siglo XX, que no de un siglo al que por lo general imaginamos como conservador y reaccionario. Juan Antonio Almela reflexiona sobre esto que luego pasó a llamarse la “brecha generacional”:

– ¿Desde cuándo son ridículos los jóvenes de veinticinco años y las muchachas de veinte? decía un caballero entrado en edad, a una señora su contemporánea. Esta le respondió.

-Desde que nosotros hemos cumplido los cuarenta y cinco.

Y en efecto, la apergaminada virgen que en sus verdes años no se saciaba de baile, algazara y otros excesos, no sabe comprender ahora cómo una joven puede pasar la noche entera en una fiesta; ni cómo se prefiere el paseo al sermón; la ópera al rosario; y el adorno y compostura al ayuno y el cilicio<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> José Victoriano Betancourt, *Artículos de costumbres y poesías*, Guanabacoa: Imprenta “La Revista de Almacenes”, 1867, p. 47.

<sup>86</sup> Bibliophilus, s.p.

<sup>87</sup> Altamirano, p. 385.

<sup>88</sup> Juan Antonio Almela, “Cuadros contemporáneos. La solterona”, *El museo universal*, Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 17 (1865), p. 135.

El desasosiego por la díscola conducta de estos jóvenes es generalizado en el transcurso del siglo XIX. Por ejemplo, R. Ramírez define a estos adolescentes como *el sexo neutro*. En el relato homónimo da cuenta de un baile de “niños” en una casa de habitación. Ramírez refiere que estos “angelitos” de doce años ya muestran una prematura inclinación por los requiebros, las lisonjas, la lectura de novelas, el hablar *fino*, el fumar cigarrillos, el juego, las trampas, todo con el beneplácito de los adultos, quienes celebran como gracias estas precoces conductas. Siendo la condescendencia y la tolerancia la norma que impera en ese momento, Ramírez se muestra sumamente preocupado por el futuro, y se pregunta cómo saldrá librada esa generación de esto, si la suya, forjada en los rigores de la virtud, la religión, la moral, no quedó muy bien parada que digamos<sup>89</sup>.

Resulta sumamente interesante el cuadro que nos ofrece X. de B. en su crónica “Un viaje a la ciudad” aparecida en *El eco de Matanzas*, donde se observa cómo la adolescencia de esa época comienza ya a “comprar” -en sentido literal del término- sus propios espacios, a crear sus propias escenas para diferenciarlas de aquellas donde no pueden divertirse a sus anchas sin ser amonestados por los mayores. Después de una desastrosa contradanza bailada por pollos y pollas, llena de confusión y de conductas poco adecuadas, el protagonista de la historia pregunta con asombro a su acompañante por qué hay únicamente gente muy joven en ese baile, y si no hay jóvenes un poco más adultos en la localidad. Éste le contesta: “Sí, pero los jóvenes viejos tienen un modo de bailar que no nos gusta: son demasiado serios y se figuran tener el derecho de hacernos observaciones, y yo creo que el que paga para divertirse puede hacer lo que quiera”. Su interlocutor le observa que ningún hombre está facultado para *hacer lo que quiera*, y le recomienda leerse el manual de buenas maneras y costumbres. Pero el asunto pecuniario cobra aquí singular importancia. Al poner los jóvenes la música y los refrescos, se consideran con total autorización para hacer desmanes. El que paga es el que manda. O como bien concluye el joven, “todo lo que hemos visto proviene de que cada bailaror pague su cuota”<sup>90</sup>.

Los retratos más acabados de estos individuos hechos en Venezuela corresponden a Francisco de Sales Pérez, con sus textos “El baladrón” y “El petardista”<sup>91</sup>. En “Apuros de un padre de familia”, Felipe Tejera describe la actividad de sus hijos: tres violetas y dos narcisos. Las primeras no saben hacer nada: la máquina de coser les hace daño, mientras que “el canto, el piano, el baile, la ópera, la ventana, la novela y el galán no les

---

<sup>89</sup> R. Ramírez, “El sexo neutro”, *Mosaico*, Caracas, v. I (1854), pp. 99-100.

<sup>90</sup> X. de B., “Un viaje a la ciudad”, *El eco de Matanzas: publicación semanal*, Matanzas: Imprenta de la Aurora del Yumurí, pp. 145-146.

<sup>91</sup> Francisco de Sales Pérez, “El baladrón”, Mariano Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, pp. 266-271; “El petardista”, en Mariano Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas ...*, pp. 261-266.

dejan tiempo ni para rezar un padrenuestro<sup>92</sup>. Los dos narcisos no tienen ocupación, ni sabe él para qué sirven, ya que no se les puede obligar ni a estudiar ni a trabajar. Imagina Mendoza que al final del día serán diputados o cónsules: “Eso sí, bailan que es un gusto, fuman, no comen sino trufas y se visten como figurines; hablan mucho de la filosofía y la razón; acompañan valeses en el piano y, en una palabra, no tienen pizca de zoquetes<sup>93</sup>. No será tampoco casual que la protagonista de la segunda pieza literaria de Mendoza se llame precisamente Pepita, cuyas ocupaciones estriban precisamente en dormir toda la mañana, leer novelas de Dumas y algunas noticias sobre modas por la tarde, tocar el piano por la noche, pero, sobre todo, estar muy cansada... “Sus padres se han dejado arrastrar de las ideas exageradas del siglo y no han sabido cultivar las bellas dotes de la joven. Le han llenado la cabeza de arias, de cavatinas, de dibujos, de un mal francés, etc. y se preparan a enseñarle ahora la polka<sup>94</sup>. Una versificación titulada *Confidencias de un elegante*, publicada en el número 24 del semanario *El Zancudo* (s.f.) de Caracas, autoría de un tal F. Cabriola, describe perfectamente la “filosofía” de estos gamberros:

No tengo renta, ni empleo, / ni en mi bolsillo hay un cobre, / y aunque pobreza me sobre / gasto lujo y me paseo. // Yo voy al circo *Falcón*, / a la zarzuela de *Blen*, / a ópera también, / y... en fin no pierdo función. // Hago la corte a las damas / de esta culta sociedad; / y me tratan con... bondad / las sirvientas y las amas. // Hablo mal de la casada, / de la viuda y la doncella, / que, por su maldita estrella, / me dan en su casa entrada. // Al General, al Doctor, / a cuantos miro saludo, / que si no tengo escudo, / siempre tengo buen humor. // Del Ministro soy amigo, / me consulta el Diputado, / me distingue el designado / y el Cónsul charla conmigo. // Aunque de versos no sé, / versos escribo a destajo, / con trabajo, o sin trabajo, / no me importa: nadie los lee. // No conozco el *re mayor*, / pues nunca aprendí la escala; / eso sí, nadie me iguala / en criticar al *tenor*. // Todas las bellas me adoran / al mirarme tan apuesto; / las conquisto con un gesto, / las dejo después... y lloran. // Soy el primer figurín; / en todo baile, el primero, / y bailo con la que quiero; / pues soy *primo* danzarín. // Voy de brazo con la *Mur*, / a la *Braida* hago la corte, / las aplaudo, por *si forte* / me dan el billete, -Agur.

Debemos examinar con precaución la utilización del término “niño” -y muy especialmente del de “niña”- en estos escritos del diecinueve, pues a menudo se refieren a adolescentes y no a infantes, como es el caso. Ya para 1833, Mesonero y Romanos escribe “Las niñas al día”, refiriéndose a aquellas “que, salvando vuestro tercer lustro, os mecéis alegremente en los felices límites del cuarto”, la “fruta temprana” de la sociedad<sup>95</sup>. También en

<sup>92</sup> Felipe Tejera, “Apuros de un padre de familia”, Mariano Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, p. 285.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>94</sup> Daniel Mendoza, “Gran Sarao, o las niñas a la moda”, en Mariano Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, pp. 142-143.

<sup>95</sup> Ramón de Mesonero Romanos, “Las niñas del día”, en *Escenas matritenses*, Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1851, p. 60.



otros países como México, Juan Bautista Morales tilda de “niñas” a aquellas que, a pesar de su corta edad, ya son muy sabidas: “¿Cómo incautas e inocentes? me respondió el alma de un solterón. Nuestras jovencitas mexicanas, a la edad de once años saben más que las culebras”<sup>96</sup>. Por su parte, Ignacio Altamirano hace distinción entre dos tipos de mujeres: “Otra vez nos hallábamos en un salón; pero en él había señoras y había niñas. De éstas [las niñas], unas habían hecho ya sus primeras pruebas en el arte de amar, otras acababan de ponerse el vestido largo, muy largo, como lo desean las pollas que por tanto tiempo han andado rabicortas sufriendo la intemperie”<sup>97</sup>.

La laxitud con que es utilizado el vocablo “niña” en el siglo XIX lo patentiza Antonio Flores: “Niña, interrumpió el ama de la casa, dirigiéndose a su hija, joven de veinte años, vete allá fuera. Las niñas no pueden oír ciertas cosas” (énfasis nuestro)<sup>98</sup>. Posteriormente, en un diálogo con la visita, la madre de la susodicha “niña” critica la fatal educación que se le brinda a la juventud, jactándose de la ofrecida por ella a su hija, a quien no deja la menor libertad. Su interlocutor responde: “¡Pues váyales ud. a las niñas de ahora con esas canciones!... La que más y la que menos a los veinte y cinco años ya tiene galán que la mire y la haga la rueda; y sabe cantar tonadillas, y bailar contradanzas. Yo, les digo a uds. la verdad, estoy asustado”. Por eso debemos entender que un baile de niños no es necesariamente una fiesta infantil, ni mucho menos. Se trata de un baile de adolescentes, que como tal fue también una invención por derecho propio del siglo XIX:

— Y qué se dice, público chismoso, de lo que la Aurora y El Eco publicaron acerca de los niños en los bailes. — Dicen ellos, — los niños — que se repara en que no gastan ni bigotes ni patillas; pero que jamás ponen el mismo reparo a sus escudos. — ¿Cómo a sus escudos? — Pues qué ¿no sabes que en Matanzas andamos aún dando bailes de contribución o de ponina? ¿Y qué dicen las bellas? — Dicen que se ven obligadas a bailar con niños, mediante a que los jóvenes ya mayorcitos han dado en la flor de no hacer piruetas. — Tienen mil y mil veces razón ¡voto va! Ellas tienen de bailar y en no habiendo gente de mostachos, bailan con imberbes y en no habiendo imberbes bailarán con las sillas o unas con otras. ¿Han de quedarse las pobrecitas comiendo pavo? ¡Quita allá! ¿Qué diría la Europa? ¿Qué diría el mundo? <sup>99</sup>

Un tipo particular de “niña” es aquella que llama “la coqueta”. Grassi nos ofrece un retrato nada generoso de estas jóvenes. Las compara con el jabillo, árbol que brinda su sombra a los cansados viajeros, para luego darles muerte con su hálito venenoso; o con islas

---

<sup>96</sup> Morales, pp. 97-98.

<sup>97</sup> Altamirano, p. 385.

<sup>98</sup> Antonio Flores, *Ayer; hoy y mañana, o, La fe, el vapor y la electricidad, 1: cuadros sociales de 1800, 1850 y 1889*, Madrid: Imprenta del Establecimiento de Mellado, 1863, p. 121.

<sup>99</sup> Arlequín (pseud.), “Cuestiones”, *El eco de Matanzas: publicación semanal*, Matanzas: Imprenta de la Aurora del Yumurí, 14 agosto 1859, p. 88.

exóticas que atraen a los navegantes para hacerlos encallar en sus arrecifes. La mujer es esencialmente amor, candor, generosidad, bien, por lo que “la coqueta es la mujer mentira, es la negación absoluta de su sexo”. La coqueta vive por y para la vanidad, para la autocomplacencia. La define como “cabeza vacía y corazón vacío...”. Es incapaz de amar a nadie, ni a sus padres, ni a sus hijos, ni a su marido, sólo a sí misma. De ambición insaciable, los hombres se vuelven débiles frente a sus atractivos y artimañas, las cuales usa para destruirlos. Grassi propone observar a la coqueta en el que considera es su escenario por naturaleza: “El baile es el palenque de las mujeres, y las lides que allí se empeñan no son menos encarnizadas y funestas que las de los paladines que teñían la arena con su sangre”<sup>100</sup>. Pone como ejemplo la truculenta historia de una “niña” que en un baile le quita el novio a otra para luego despacharlo inmisericordemente más adelante. El joven termina suicidándose ante el desengaño amoroso. La coqueta es el prototipo de la femme fatale inmortalizado en muchas óperas del siglo XIX como *La Traviata* de Giuseppe Verdi o *Carmen* de George Bizet. Para Ramón de Navarrete, la coqueta finge porque no siente nada de lo que expresa. Juega con los sentimientos ajenos, aprende a remedarlos, pero no nacen de su corazón, sino de su necesidad de ser admirada<sup>101</sup>. La “coqueta de buen tono” es la coqueta por antonomasia, aquella cuya exclusiva ocupación es la coquetería (la currutaca de quinta esencia, como diría Fernández de Rojas...) independientemente de si es soltera o casada, niña o adulta. Coincide Navarrete con Grassi en que “la arena verdadera en que combate mi tipo, el campo donde hace gala de su talento, donde despliega todos sus inmensos recursos, todas sus facultades físicas y morales, es un baile (...)”<sup>102</sup>. Siendo el lion su correlato masculino, de ambos se decía ¡o tempora, o mores!, parafraseando a Cicerón:

Mujeres olvidadas /del pudor y decencia, / con hombres de igual clase / para su diversión forman palestra. / ¡Qué saltos! ¡Qué pernadas! / ¡Qué lazos! ¡Qué cadenas! / ¡Que tal se sufra! ¡Oh siglo! / ¡Oh tiempos! ¡Oh costumbres! ¡Qué indecencia!<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Ángela Grassi, “La coqueta”, *Almanaque político y literario de El Cascabel*, Madrid: Imprenta de El Cascabel, 1865-1866, pp. 33-37.

<sup>101</sup> Ramón de Navarrete, “La coqueta” *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Gaspar y Roig, 1851, p. 38.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>103</sup> Cristóbal Manuel Palacio y Viana (trd.), *Escuela de las señoritas, o Cartas de una madre cristiana a su hija pensionario en el convento de \*\*\* Recopiladas y publicadas en francés por el amigo de los niños*, Madrid: D. Joachin Ibarra, 1784, p. 112.

## Conclusión

Hemos examinado en este artículo el papel jugado por el baile y la música en el contexto de la educación y la formación ciudadana durante el siglo XIX en Hispanoamérica, especialmente en lo concerniente a la instrucción y enseñanza de las féminas durante esa época. Revisamos el papel de estas dos disciplinas en la educación institucionalizada, las polémicas relaciones entre baile y moral expuestas en manuales y catecismos de urbanidad, y la abundante literatura que hoy llamaríamos ligera, relativa a cuestiones como el tocador, el lenguaje de las flores y los aromas, el abanico, los juegos y charadas de salón, etc. Baile y música tuvieron un rol central en el proyecto pedagógico del siglo XIX, requerido sobre todo para la forja de la civilidad en las nuevas repúblicas que, urgidas de convivencia para construir un proyecto de nación, se sirvieron para ello de unas disciplinas que la educación de hoy considera hasta cierto punto parte del ocio o del entretenimiento. A través del baile se procuró disciplinar el cuerpo, a través de la música las pasiones, intentando con ello forjar un ciudadano cabal. Así, la armonía de cuerpo, mente y sensibilidad hacen posible la vida en sociedad. Se trata de un proyecto eminentemente civilizador, en lucha contra las tendencias disolventes y caóticas del animal humano, en procura de volver “natural” el respeto a la norma, la urbanidad y las buenas costumbres.

La parte final de este trabajo aborda el surgimiento de la adolescencia en el siglo XIX, vinculada más en las nuevas posibilidades económicas que se abren para los jóvenes gracias al capitalismo en auge y a la consolidación de la clase media, que a los desarreglos hormonales propios de la pubertad. Más allá de una etapa natural del desarrollo humano, donde la juventud se vuelve insolente, contestataria y rebelde, la adolescencia es vista aquí como un problema eminentemente cultural, cuyo desarrollo histórico va a hacer eclosión particularmente en la década de los sesenta y setenta del siglo XX con el movimiento Hippie, el Punk, las tribus urbanas, etc.. Desde sus inicios históricos, la adolescencia parece estar vinculada estrechamente con el baile y la música. Podemos reconocer en muchas las proliferas descripciones que hacen los escritores de esta época, muchas de las actitudes que creíamos exclusivas de la nuestra.



# Pablo Sotuyo Blanco

psotuyo@ufba.br

## Ens.hist.teor.arte

Pablo Sotuyo Blanco, "Paleografía musical en el ámbito brasileño: paradigmas, problemas y avances", Ensayos. *Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 37 (julio-diciembre 2019), pp. 61-68.

## RESUMEN

El presente texto presenta un panorama del estado del arte de la paleografía musical en Brasil, sus paradigmas y problemas, documentales, conceptuales y terminológicos, entre los más destacados. También considera, a través de una revisión bibliográfica selectiva, sus autores más relevantes, sus relaciones y sus avances, destacando aquellos en los que las aproximaciones multidisciplinarias, en particular las relacionadas con la diplomática, documentación y archivología aplicadas al patrimonio documental musical. Finalmente, considera estos aportes en el ámbito brasileño, tanto en su comunidad científica, las industrias que alimenta y el ambiente cultural en general.

## PALABRAS CLAVE

Paleografía musical, Brasil, paradigmas, documentación, archivos, impacto cultural

## TITLE

*Music paleography in Brazil: paradigms, problems and advances*

## ABSTRACT

This text presents a state of the art overview of music paleography in Brazil, its paradigms and problems, concerning amongst others, documentation, concepts and terminology. Through a selective bibliographical survey it also considers its most relevant authors, relationships and advances, highlighting those with multidisciplinary approaches, in particular those relating to diplomatics, documentation and archive studies applied to music heritage. Finally, it considers contributions in the context of Brazil and their impact in the academic community, the industries related to it, and the cultural context in general.

## KEY WORDS

Music paleography, Brazil, paradigms, documentation, archives, cultural impact

Profesor e investigador del Programa de Postgrado en Música (área de concentración en Musicología) de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador (Brasil) donde también obtuvo su doctorado en 2003. Iniciador de proyectos de identificación, catalogación e investigación de fuentes documentales relativas a la música en Brasil, incluyendo el establecimiento del proyecto RIdIM-Brasil (del que actualmente es el presidente), y de su capítulo en el noreste brasileño. Además, coordina el Núcleo de Estudios Musicológicos (NEMUS-UFBA), el Acervo de Documentación Histórica Musical (ADoHM) de la misma universidad, representante de este ante la Cámara Técnica de Documentación Audiovisual, Iconográfica, Sonora y Musical (CTDAISM) del Consejo Nacional de Archivos (CONARQ). Recientemente designado como Editor-Gerente del *ICTUS Music Journal*, revista del Programa de Postgrado en Música de la UFBA.

Recibido 20 de febrero de 2020

Aceptado 15 de marzo de 2020

# Paleografía musical en el ámbito brasileño: Paradigmas, problemas y avances

Pablo Sotuyo Blanco

## Introducción

Casi dos siglos después de la publicación del tratado *De re diplomática Libri Six* (1681)<sup>1</sup> de Jean Mabillon (1632-1707), que dio origen a la paleografía y la diplomática, surgió la paleografía musical a partir de las obras de otro monje benedictino, Dom André Mocquereau (1849-1930) quien, desde su ordenación en 1879, recibió el encargo de apoyar el trabajo iniciado en 1860 por Dom Joseph Pothier (1835-1923) en la restauración del canto gregoriano. Dom Mocquereau contribuyó principalmente a la revisión de *Liber gradualis*, publicado originalmente en 1883, cuya segunda edición se lanzó en 1895. Desde entonces, la paleografía musical se ha desarrollado de diversas maneras en los diversos lugares e instituciones que necesitan utilizarla.

Como la paleografía musical es una aplicación de la paleografía general debidamente adaptada a los documentos musicográficos, a esta debemos la comprensión fundamental de aquella. Así, tradicionalmente entendida como el “estudio técnico de textos manuscritos antiguos en su forma externa, que comprende el conocimiento de materiales e instrumentos para la escritura, la historia de la escritura y la evolución de las letras, con el objetivo

---

<sup>1</sup> Jean Mabillon, *De re diplomatca Libri Six*, París: Ludovici Billaine, 1681.

de su lectura y transcripción”<sup>2</sup>, la paleografía general transmite a la paleografía musical el objetivo de ser el estudio de las escrituras musicales antiguas e históricas (es decir, de las formas y procesos de la escritura musical anterior a la notación musical conocida como “moderna”). Utilizando técnicas y métodos similares a los de la paleografía general, ella sería importante para comprender, fechar y autenticar textos musicales antiguos. Según Leal y Siqueira:

Es necesario conocer los materiales, instrumentos y tintas utilizados en el pasado. Es esencial seguir la historia de la escritura [musical], especialmente la evolución reveladora de las letras / alturas del alfabeto [musical]. También es necesario conocer las evoluciones, o incluso las involuciones de las letras y las figuras musicales, [...]. Es esencial conocer el uso de números, ya sean romanos o árabes, en todas sus variaciones. Muy importante para estudiar las diversas formas de abreviar palabras o expresiones, así como el uso de signos y signos de puntuación. Además, el paleógrafo necesita comprender el contexto y la historia de la época en que se produjo el documento para que su transcripción, lectura e interpretación sean fieles al contenido informativo del manuscrito<sup>3</sup>.

De acuerdo con Antonio Cruz, a mediados del siglo XX la disciplina experimentó una expansión en su campo de acción, a partir de la cual “le cabe estudiar todo tipo de documento escrito y, por lo tanto, también los manuscritos existentes, en general, en las bibliotecas”<sup>4</sup>. Siguiendo con lo que afirma Cruz

En este sentido, que no conoce límites, ni en el tiempo ni en el espacio, la paleografía deberá estudiar todos los signos convencionales que permitan la fijación y conservación del lenguaje de un pueblo. Y así, tanto en el idioma hablado como el cantado, porque también existe la ciencia llamada Paleografía musical<sup>5</sup>.

A pesar de esta ampliación del campo de acción en la paleografía general, la paleografía musical ha mantenido sus límites un poco más estrechos. Los sistemas de notación musical que califican como antiguos (y, por lo tanto, objetivos potenciales de los estudios musicales paleográficos) son diversos y variados en sus elementos gráficos constitutivos y su funcionamiento. Sin embargo, este campo de acción científica y académica puede ampliarse al incluir los casos de escritos musicales que difieren de los utilizados en los sistemas de notación actualmente en uso en la práctica musical de la tradición escrita<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> João Eurípedes Franklin Leal y Marcelo Nogueira de Siqueira, *Glossário de paleografia e diplomática*, Rio de Janeiro: Multifoco, 2011, p.131.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> António Cruz, *Observações sobre o estudo da paleografia em Portugal*, Porto: Centro de Estudos Humanísticos/Faculdade de Letras Universidade do Porto, 1967, p. 179.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>6</sup> Al lector interesado en los diversos sistemas de notación musical, ver Ian D. Bent *et al.*, “Music Notation”, *Grove Music Online*, en [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com).

La investigación paleográfica en el ámbito occidental (fuera de Brasil) se ha centrado en documentos de la edad media, el renacimiento y, en parte, del barroco, incluido el estudio de la música en códices, un campo de estudio conocido como codicología. En términos generales, se puede decir que, en la segunda mitad del siglo XVIII, los sistemas de notación musical en uso en la cultura occidental han alcanzado un nivel de desarrollo gráfico que, aparte de algunos aspectos funcionales determinados (como, por ejemplo, el sistema de claves) y algunos detalles caligráficos específicos, debidamente resueltos e integrados, permanecen en uso hasta la fecha. Por lo tanto, se puede considerar que la transcripción paleográfica tradicional en sentido estricto, a partir de ese momento, no sería más necesaria porque la escritura musical llegó a ser lo suficientemente similar a la que está actualmente en uso así substituyendo la transcripción por la edición.

Más allá de posibles confusiones terminológicas (especialmente entre codicología y semiología – el estudio del código o de los signos utilizados en la escritura)<sup>7</sup>, el trabajo del paleógrafo musical se centraría en la estricta transcripción de la información musical escrita<sup>8</sup>, es decir, la transferencia del código musical (antiguo o en desuso) según lo registrado en el documento fuente, al sistema de notación musical (entre varios disponibles) que se considera más apropiado para el uso y el propósito actual de la transcripción. Al mismo tiempo, se realizaría algún tipo de edición, de acuerdo con las necesidades que surgieron durante el proceso de transcripción, incluyendo el necesario aparato crítico<sup>9</sup>. El término

---

<sup>7</sup> Algunas confusiones terminológicas han aparecido en el ámbito musicológico luso-brasileño con respecto al uso del término “codicológico”, erróneamente utilizado para denominar aspectos relativos al estudio del código de signos musicales, campo de estudios específico de la Semiología musical y no de la Codicología, que se ocupa de los documentos manuscritos o impresos, tanto en pergamino como en papel, encuadrados en formato de libro (códice o *codex*). Ver Paulo Castagna, ‘Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes’, *Juiz de Fora, IV Encontro de Musicologia Histórica, 21-23 de julho de 2000. Anais*, Juiz de Fora/Rio de Janeiro: Centro Cultural Pró-Música/Fundação Biblioteca Nacional, 2002, pp. 27-71.

<sup>8</sup> Para una consideración más amplia relativa a la información musical, ver André H. Guerra Cotta, “Fundamentos para uma arquivologia musical”, André Guerra Cotta, Pablo Sotuyo Blanco (eds.), *Arquivologia e Patrimônio Musical*, Salvador: EDUFBA, 2006, pp. 15-38, em <https://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>; y Pablo Sotuyo Blanco, “Documentação musical e musicográfica: em prol de uma terminologia necessária”, en Pablo Sotuyo Blanco, Marcelo Nogueira de Siqueira, Thiago de Oliveira Vieira (eds.), *Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais*, Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 73-116, en <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>.

<sup>9</sup> En el ámbito musical, el término transcripción también ha sido objeto de uso poco estricto en términos académicos, muchas veces confundido con notación escrita de información sonora, arreglo, reducción, orquestación o, incluso, edición, entre otras posibilidades. Sobre los tipos de edición musical, ver entre otros autores, James Grier. *The critical editing of music. History, method and practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996; Carlos Alberto Figueiredo, “O Réquiem de 1816 de José Maurício Nunes Garcia: a trajetória documental de uma obra”, *Cadernos do Colóquio – Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, Rio de



transcripción, inclusive, se ha utilizado algo libremente en el campo académico de la musicología brasileña (por lo menos), a menudo confundido con la escritura de información sonora musical, la realización de un arreglo, una reducción, orquestación o incluso una edición, entre otros desvíos.

Quizás la confusión al elegir la denominación correcta para lo que se está haciendo (ya sea transcripción o apenas edición), esté en que la edición es el proceso que producirá el registro de notación actual que se presentará a la comunidad, habiendo o no el uso de transcripción.

## Paleografía musical en Brasil

En lo que respecta a Brasil, la investigación sobre paleografía musical no cuenta, hasta ahora, con una gran producción, principalmente debido a la relativa escasez de documentación en notación musical antigua, ya que los documentos musicográficos anteriores a siglo XVIII eventualmente originarios de la América Portuguesa aún no han sido localizados. Entre los pocos documentos del siglo XVIII conteniendo notación musical antigua que han recibido el merecido tratamiento paleográfico musical, se encuentran el llamado grupo de manuscritos de Mogi das Cruzes en São Paulo y el manuscrito de Piranga, en Minas Gerais.

Con características similares en términos de la notación musical presente en los manuscritos, ambos han sido objeto de estudios paleográficos preliminares por Jaelson Trindade y Régis Duprat<sup>10</sup>, aunque las únicas transcripciones paleográficas disponibles hasta la fecha son las realizadas por Paulo Castagna<sup>11</sup>.

Janeiro, 1, 1 (1998), pp. 103-110; Figueiredo, *Editar José Maurício Nunes Garcia*, Tese Doutorado em Música, Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 200 y Figueiredo, “A Crítica Genética e a Obra de José Maurício Nunes Garcia”, *Cadernos do Colóquio – Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, 2001, pp. 34-40.

<sup>10</sup> Ver Régis Duprat, “Antecipando a História da Música no Brasil”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 20 (1984), pp. 25-27; Duprat, *Garimpo Musical*, São Paulo: Novas Metas, 1985; Jaelson Trindade, “Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 20 (1984), pp. 15-24; Jaelson Trindade y Régis Duprat, “Une découverte au Brésil: Les Manuscrits Musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730 Musiques et Influences Culturelles Reciproques”, *Bulletin of the Brussels Museum of Musical Instruments*, 16 (1986), pp. 139-144.

<sup>11</sup> Castagna, “O manuscrito de Piranga (MG)”, *Revista Música*, São Paulo, 2, 2 (1991), pp. 116-133; Castagna, “Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes...”; Jaelson Trindade y Paulo Castagna, “Música pré-Barroca luso-americana: O Grupo de Mogi das Cruzes”, *Revista Eletrônica de Musicologia*, Paraná, I, 2 (Dez. 1996) en <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV1.2/>

Si bien estos dos manuscritos son los únicos, entre la documentación musicográfica histórica ubicada en Brasil hasta la fecha, que han recibido una transcripción amplia y completa de sus diversos aspectos de notación, la investigación documental que la comunidad musicológica continúa realizando en pro de un inventario documental de nuestro patrimonio, incluye otros documentos musicográficos producidos en el siglo XVIII en Brasil, que también podrían ser objeto de estudios paleográficos musicales. Entre ellos, incluimos aquí, a modo de ejemplo, dos libros de facistol ubicados por nosotros en el Archivo Histórico de la Orden Carmelitana en Belo Horizonte que presentan, en mayor o menor medida, elementos de notación musical que denotan la transición entre notación cuadrada y notación moderna, como la pauta de cinco líneas, ligaduras, calderones, tipo de compás, dinámica y tiempo.

Aunque estos ejemplos puedan no representar desafíos paleográficos relevantes en términos de su transcripción, especialmente dado que el sistema de notación cuadrada continuó usándose en la mayoría del repertorio litúrgico de canto llano durante los siglos XIX y XX, el hecho de que estos documentos musicográficos utilizaran aspectos de notación musical ajenos a la notación cuadrada parece apuntar a una etapa de transición en la práctica musical litúrgica del siglo XVIII fijada en la escritura.

Quizás el desafío paleográfico más frecuente sea la transcripción de música vocal observada en el sistema de claves graves, así como las partes de instrumentos transpositores (especialmente la trompa, el pistón [trompeta] y el clarinete), sobre todo debido a la frecuente necesidad de ajustar la escritura a la práctica vocal/instrumental actual.

Por otro lado, parte de la documentación musicográfica del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX encontrada en Brasil presenta notación moderna con elementos arcaicos, como el uso de claves altas o bajas), como se identifica en los manuscritos producidos en el siglo XIX, cuando el sistema moderno de claves ya se había establecido<sup>12</sup>.

## De la paleografía a la diplomática musical y otras interfaces

Como se indicó anteriormente, el uso del término paleografía musical en sentido estricto es raro en la musicología en Brasil, aunque su alcance se está expandiendo, gracias a mayores esfuerzos e inversiones en inventarios documentales musicográficos, incluyendo en este proceso, debido a la simple relación sociopolítica histórica y cultural, la documentación

[vol1.2/mogi.html](#); Trindade y Castagna, "Música Pré-Barroca Luso-Americana: o Grupo de Mogi das Cruzes", *Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, La Paz, 7 (1997), pp. 309-336.

<sup>12</sup> Ver Castagna, "As claves altas na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX", *Per Musi*, Belo Horizonte, 3 (2002), pp. 27-42.

musical ubicada en Portugal, España, sus antiguas colonias y otros territorios relacionados, con el fin de tener una visión y comprensión más amplias e integradoras de la práctica y la escritura musicales en cada momento y lugar.

Así, los avances en el alcance de la paleografía musical desarrollados por musicólogos en Brasil y áreas vinculadas han producido un volumen considerable de ediciones musicales muy relevantes en términos de las industrias (editorial, fonográfica, audiovisual y cultural en general) que alimentan directa o indirectamente. Todavía, tales acciones han comenzado recientemente a ser reconocidas, en términos institucionales, por otros sectores de la sociedad académica y profesional. La presencia de musicólogos como miembros de la Cámara Técnica de Paleografía y Diplomacia (CTPADI) así como de la Cámara Técnica de Documentos Audiovisuales, Iconográficos, Sonoros y Musicales (CTDAISM) en el Consejo Nacional de Archivos (CONARQ) en Brasil, parece ser una clara señal de estos nuevos tiempos.

Esta relación multidisciplinaria entre musicólogos, paleógrafos, filólogos e historiadores, junto con científicos de la información, archiveros/archivólogos, bibliotecarios/bibliotecónomos y museólogos, entre otros académicos, profesionales y técnicos, bandera levantada en Brasil desde 1998 por André Guerra Cotta, no solo multiplica las posibilidades de hacer de la musicología en Brasil, una comunidad que, aunque pequeña comparada al territorio y volumen documental esperado, sea más efectiva y eficiente en sus acciones patrimoniales, históricas y culturales, también nos permite vislumbrar estudios en campos como tales como la semiología, filología, codicología propiamente dicha, entre otros. posible, aplicados a documentos musicales. Ejemplos de esto son los trabajos sobresalientes en sigilografía, caligrafía, documentoscopia (incluyendo soportes, materiales y herramientas de escritura musical) y edición crítica textual en documentos de los siglos XIX y XX, producidos por musicólogos como Mary Angela Biason<sup>13</sup>, Gustavo Frosi Benetti<sup>14</sup> y Amarilis Rebuá de Mattos<sup>15</sup>, entre otros.

Además, los recientes avances en la diplomática aplicada a los documentos musicales (junto con sus aspectos taxonómicos y tipológicos, y las consecuencias conceptuales, terminológicas y lexicográficas) incluyen una generosa ampliación de la comprensión de las estructuras de formato y contenido de la documentación musical, y más específicamente, musicográfica. Esta actualización conceptual no solo redefine el lugar de los documentos musicales, como familia documental y sus relaciones e intersecciones con el resto del

---

<sup>13</sup> Mary Angela Biason, "Os músicos e seus manuscritos", *Per Musi*, 18 (2008), pp. 17-27.

<sup>14</sup> Gustavo Frosi Benetti, *Guilherme de Mello revisitado: uma análise da obra 'A Música no Brasil'*, Tese Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2012.

<sup>15</sup> Amarilis Rebuá de Mattos, *A Novena de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa: A obra, autoria e recepção*, Tese Doutorado em Música, Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2016.

universo documental, sino que también define y distingue el género documental musicográfico, sus especies (partituras, colección, libro de coro, parte, rollo, entre las más relevantes) y sus tipos documentales (arreglo, extracto, reducción, parte guía, entre otros), todos debidamente definidos para facilitar su identificación (y las acciones consiguientes, según corresponda) por técnicos y profesionales no músicos, explorando también sus relaciones y posibles derivaciones e hibridaciones, todo ello emanado del trabajo multidisciplinario desarrollado dentro de la CTDAISM-CONARQ (Cámara Técnica de Documentos Audiovisuales, Iconográficos, Sonoros y Musicales - Consejo Nacional de Archivos) e incluido tanto en su Glosario de términos técnicos<sup>16</sup> como en las Directrices para la Gestión de documentos musicográficos en conjuntos musicales del ámbito público<sup>17</sup> con antecedente en libro publicado por la EDUFBA (Editora de la Universidad Federal de Bahía) en 2016, todos con distribución gratuita en línea<sup>18</sup>.

Todo esto realizado, dígame de paso, sin ningún esfuerzo significativo con respecto a la enseñanza de paleografía musical.

En Brasil, fuera de la breve experiencia del curso de musicología dirigido por Régis Duprat en la década de 1960 en el Departamento de Música de la Universidad de Brasilia, que, según Bastos fue “tristemente superado por los acontecimientos político-militares de 1964” los cursos de posgrado y pregrado en Musicología (o áreas de conocimiento relacionadas) son casi inexistentes a excepción del Bachillerato en Música-Ciencias Musicales de la Universidad Federal de Pelotas y otro en vías de instalación en la Universidad de Brasilia<sup>19</sup>. Por lo tanto, los contenidos relacionados con la paleografía musical, disciplina auxiliar de la musicología, se imparten sólo a nivel de posgrado, dentro de los programas de maestría (magísteres/másteres) y de doctorado en musicología, de los cuales Brasil tiene un número significativo.

---

<sup>16</sup> Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM). Glossário ver.3.0, 2018 en [http://conarq.gov.br/images/ctdais/Glossario\\_ctdaism\\_v3\\_2018.pdf](http://conarq.gov.br/images/ctdais/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf); <http://conarq.gov.br/ctdaism/glossario-da-ctdaism.html>.

<sup>17</sup> Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), *Diretrizes para a Gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018 en [http://conarq.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes\\_musicais\\_completa.pdf](http://conarq.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes_musicais_completa.pdf) y <http://conarq.gov.br/ctdaism/diretrizes.html>; <http://conarq.gov.br/publicacoes-tecnicas.html>.

<sup>18</sup> Sotuyo Blanco, “Documentação musical...”, *loc. cit.*

<sup>19</sup> Rafael José de Menezes Bastos, “Musicologia no Brasil, Hoje”, *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, Rio de Janeiro, 30 (1990), pp. 66-74, en <http://www.anpocs.com/index.php/edicoes-antiores/bib-30/417-musicologia-no-brasil-hoje/file>.

## Consideraciones finales

Aunque las referencias en este texto no pretenden ser exhaustivas de la producción científica en el área académica en discusión, podemos afirmar que la producción musical paleográfica en Brasil, aunque todavía sea un campo joven y en desarrollo, se presenta como prometedora, siendo un vórtice de otras diversas actividades inter- y multidisciplinarias de interés nacional, binacional e internacional.

Aunque haya más problemas caligráficos que estrictamente paleográficos en la documentación musical hasta la fecha ubicada en Brasil, y todavía nos topemos con algunos errores conceptuales, terminológicos y de procedimiento con respecto a esta documentación (como se explicó anteriormente), la perspectiva de los desdoblamientos resultantes de una práctica paleográfica musical consistentemente multidisciplinaria, en constante diálogo y actualización con las mejores prácticas y técnicas disponibles en el resto del mundo, permite vislumbrar avances significativos para la comunidad musicológica y científica en general.

En este sentido, a partir de la paleografía y la diplomacia aplicadas en la música, han sido posibles nuevos enfoques e interfaces a favor del desarrollo de acciones científicas, técnicas y patrimoniales, con el objetivo de un mayor y mejor conocimiento de nuestro patrimonio cultural musical en Brasil, tal vez el bien más caro, por ser fenomenológicamente efímero y documentadamente perecedero, para nuestra ciudadanía cultural y el patrimonio material e inmaterial de la humanidad.



# Juan Diego Martínez Álvarez

juand.martineza@utadeo.edu.co

## Ens.hist.teor.arte

Juan Diego Martínez Álvarez, “Más allá de la tierra: el espacio en la obra de Karlheinz Stockhausen”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 37 (julio-diciembre 2019), pp. 71-91.

## RESUMEN

Este artículo analiza la importancia del espacio escénico en la obra del compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), bien sea en su uso tradicional como lugar de exhibición y como elemento compositivo y herramienta para incentivar experiencias estéticas en sus espectadores. Desde esta óptica se analizan obras emblemáticas, como *Gesang der Jünglinge* (1956) y *Der Kleine Harlekin* (1987) y otras en las que el espacio se usó de forma más innovadora como *Musik für die Beethovenhalle* (1989), una selección de obras mostrada en forma simultánea en esta sala de conciertos, donde el espacio fue segmentado como si se tratara de un museo de arte. Finalmente su ópera *Licht, Die Sieben tage der Woche* específicamente en la tercera sección *Helikopter–Streichquartett* (1993) pieza en la que por primera vez se usó el aire como espacio para la interpretación musical, con la ayuda de helicópteros.

## PALABRAS CLAVE

Stockhausen, espacio, música, teatro, artes escénicas, ópera.

## TITLE

*Beyond the earth: Space in the work of Karlheinz Stockhausen*

## ABSTRACT

This article analyzes the importance of space in the work of Karlheinz Stockhausen, either in its traditional use as a place of performance and as compositional element and fundamental tool to encourage aesthetic experiences in spectators. Emblematic works, as *Gesang der Jünglinge* (1956) and *Der Kleine Harlekin* (1987) are analyzed, as well as others in which space was used more innovatively as in *Musik für die Beethovenhalle*, a selection of works performed by Stockhausen simultaneously in this concert hall, where the space was segmented as in an art museum. Finally it considers the opera *Licht, Die Sieben Tage der Woche*, and specifically its third section *Helikopter–Streichquartett* (1993) a piece in which the air was used for the first time as a performing space with the help of helicopters.

## KEY WORDS

Stockhausen, Space, music, performing arts, opera.

Licenciado en música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Tunja), Magister en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Se ha desempeñado dentro de las líneas de investigación enfocadas en la música y la educación musical, ha participado como ponente en diferentes eventos académicos tanto nacionales como internacionales.

Recibido 28 de enero de 2019

Aceptado 1 de diciembre de 2019

# Más allá de la tierra: El espacio en la obra de Karlheinz Stockhausen

Juan Diego Martínez Álvarez

## Introducción

Karlheinz Stockhausen (Modrath, 1928 – 2007, Kürten-Kettenberg) fue uno de los compositores alemanes más importantes de la historia reciente de la música académica, dedicó su vida al estudio de la pedagogía musical, filosofía y musicología, sus investigaciones e ideas estéticas fueron englobadas en el trabajo *Texte zur Musik* (*Textos sobre la música*, 1989), además, es importante destacar que en la mayoría de sus partituras publicadas hay instrucciones detalladas para su interpretación.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, musicólogos e investigadores han demostrado gran interés por el estudio de la obra de Stockhausen, no sólo en el contexto europeo y norteamericano, sino también en el latinoamericano, debido a los aportes que este maestro hizo a la música académica, al revolucionar los conceptos musicales y poner en duda el uso del sonido como único recurso para la creación musical. Esto lo hizo merecedor del título de pionero en la improvisación electrónica, música intuitiva y electroacústica.

En la primera frase de su *Confesión creadora*, Paul Klee afirma: “El arte no reproduce lo visible, sino que hace que algo sea visible”.<sup>1</sup> Esta frase explica el interés de Stockhausen por los sonidos que emiten los organismos microscópicos o los del universo a gran escala,

---

<sup>1</sup> Paul Klee, *Confesión creadora*, Madrid: Fundación Juan Marcha, 1981, p. 2.



evocando sensaciones que tal vez únicamente con la música tonal no lograría; por tal razón, buscó crear imágenes sonoras, es decir, ir más allá de la reproducción de las características del sonido de formas y lugares inaccesibles para el hombre. También tomó otras expresiones artísticas como recursos compositivos en sus obras, apropiándose de elementos de las artes plásticas y escénicas para la representación de piezas en formato teatral u operístico, las cuales, unidas a los acordes musicales, generaron composiciones con gran potencial estético.

Es así como, en la búsqueda de otras posibilidades musicales en las que los constructos compositivos tradicionales no eran suficientes, Stockhausen llevó la obra de arte a otros espacios y le otorgó al espacio escénico otras cualidades que hasta ese momento eran propias para la música académica.

Por tanto, nos proponemos dilucidar sobre el espacio como lugar de representación escénica y los supuestos teóricos que orientaron el proceso evolutivo de investigación de Karlheinz Stockhausen. Este artículo es producto de una investigación teórica – documental, fundamentada en el paradigma histórico-hermenéutico en tanto que, desde la descripción de algunas obras claves de este compositor de manera sistemática y rigurosa, buscamos comprender y reflexionar sobre cómo hizo de su propuesta musical una muestra de arte única. Como toda investigación en arte, por tanto, multimetódica, nos valimos del método fenomenológico-hermenéutico y dialógico, puesto que dialogamos con Stockhausen a partir de lo expresado en sus escritos y declaraciones en entrevistas sobre el tema que nos cita aquí, en correspondencia con el contexto histórico que lo determinó, la segunda mitad del siglo XX en el período de pos-guerra y pos-vanguardias; interrogando sus obras, en tanto evidencias y objetos de conocimiento, sobre la importancia del espacio para la música en el pasado y particularmente en el presente, ante la incidencia de las nuevas tecnologías en las relaciones interartísticas e intersubjetivas que Stockhausen llevó a cabo mediante las diferentes formas en las que usó la escena.

Debemos destacar que partimos de la categorización de la música como un arte escénico, como forma de expresión a desarrollarse en la escena. Las artes escénicas son vivas, efímeras y espectaculares, y están sujetas a dos elementos esenciales para su existencia: el intérprete y el espectador. La música es, por tanto, un arte del espacio porque lo ocupa y lo trasciende en su permanencia.

El lugar donde se representan las artes escénicas, conocido como espacio teatral, es aquel que permite la ejecución de acciones gestuales, habladas, cantadas, bailadas, plásticas y sonoras, por actores o intérpretes. Tanto Patrice Pavis<sup>2</sup> como Felisa de Blass apuntan a una serie de características que permiten la diferenciación de los espacios teatrales:

---

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 175.

El espacio dramático como el espacio al cual se refiere el texto, un espacio abstracto, que el lector o espectador debe construir con su imaginación.

El espacio escénico como espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si se mueven en el escenario propiamente dicho, como si lo hacen entre el público.

El espacio lúdico o gestual como el espacio creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, por su organización en el escenario.

El espacio textual como el espacio de la palabra considerada en su materialidad gráfica, fónica o retórica.

El espacio interior como el espacio escénico de un sueño, de una visión del dramaturgo o de un personaje [...]<sup>3</sup>

Para la obra musical, el espacio escénico es el más importante, porque es percibido por el espectador como escenario plásticamente construido para el espectáculo, y el desbordarlo le dio características especiales al trabajo de Stockhausen. Consideramos que el uso del espacio en este compositor alemán marcó su devenir artístico en dos dimensiones específicas que esta modesta investigación quiere resaltar. La primera es la tradicional, en la que el espacio teatral (el edificio, la sala) se presenta como lugar de exhibición de la obra, y la segunda la innovadora, en la que se concibe como un elemento compositivo importante cualquier otro y está al mismo nivel de la música.

Es importante señalar algunos antecedentes de expertos que han revisado la vida y obra de Stockhausen y con los que coincidimos en los enunciados que han establecido sobre la importancia del espacio en sus producciones artísticas. Por ejemplo, *Juego y Composición en la Música Aleatoria: un Análisis de Stimmung* de Karlheinz Stockhausen de Natalia Castellanos (2014), y también de esta autora el artículo *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea* (2005), en el que desarrolla el concepto de espacio en la música contemporánea a través de un rastreo histórico de la evolución de los lugares para la presentación de la música, partiendo de la Edad Media- periodo en el que las grandes catedrales fueron idóneas como escenarios, porque se construyeron teniendo en cuenta que tuvieran buena acústica para la reproducción musical- hasta la construcción del tema espacial en la contemporaneidad.

Algo similar nos presenta José Luis Baro en su texto *Espacio, tiempo y silencio. Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern* (2015) en el cual hace una aproximación al espacio físico en la música de estos dos compositores. Baro busca resaltar las cualidades estéticas

---

<sup>3</sup> Felisa de Blass, *El teatro como espacio*, Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, pp. 35 – 36.

de la música, y si bien no habla de las posibilidades de su representación, o explícitamente sobre las aportaciones de Stockhausen a la misma, si destaca la importancia del espacio arquitectónico en la música del siglo XX.

Específicamente sobre el uso del espacio en las obras de Stockhausen, encontramos artículos que fueron importantes para la construcción de este texto. Uno de estos es el de Pablo Espinosa titulado *La Música de los Sueños* (2009) publicado por la Universidad Autónoma de México, donde habla de la obra *Helicopter String Quartet* (*Cuarteto de cuerdas para helicóptero*, 1992-1993), categorizándola como revolucionaria, por ser la primera ejecutada en el aire, en la cual Stockhausen trastocó los espacios de presentación convencional para llevar la obra cada vez más arriba. En este artículo, Espinosa reafirma la relación establecida en las obras de este músico alemán, entre la historia de la pieza y el espacio en que se representa.

Por su parte, Vicent Minguet (2011) en *Mythologie In Musicis. Simbología e iconología en la música de Karlheinz Stockhausen: El ciclo Licht (1977-2003)*, hace referencia específica a cada uno de los movimientos de esta ópera, presentando un análisis detallado de su simbología, por ejemplo, el significado de cada uno de los días de la semana dentro de dicha obra, a lo que Minguet añadió cómo se usó y se pensó el espacio para cada segmento.

Ahora bien, en este artículo haremos un análisis de las obras: *Gesang der Jünglinge* (*El canto de los adolescentes*, 1956), *Der Kleine Harlekin* (*El pequeño arlequín*, 1987), *Musik für die Beethovenhalle* (*Música para el Beethoven Hall*, 1989) y *Helikopter – Streichquartett*. Piezas que, desde nuestro punto de vista, Stockhausen compuso meditando en la función del espacio y su concordancia con el resto de los elementos de la obra, apuntando a crear una experiencia estética en los espectadores, según las características del sonido y su relación con el espacio. Además, de acuerdo con la evolución creativa de este compositor, él buscaba mostrar formas totalmente diferentes de presentar una obra, por ejemplo, *Gesang der Jünglinge* es una pieza en la que el espacio funciona en torno al sonido; mientras que *Der Kleine Harlekin* es la más tradicional en su construcción tanto espacial como musical; y *Musik für die Beethovenhalle*, muestra una evolución en estas dimensiones (musical y espacial), aunque se desarrolle dentro de un escenario convencional. Además, también hablaremos del fragmento de la ópera *Licht, Helikopter – Streichquartett*, pieza que rompe los esquemas de los espacios tradicionales usados en una obra de arte musical.

### El problema del espacio en la música: *Gesang Der Jünglinge* y *Musik für die Beethovenhalle*

El espacio dentro de la música ha sido uno de los conceptos más importantes para propiciar en los espectadores experiencias estéticas intensas, porque a través de este

se pueden crear determinadas atmósferas que inciden en la forma en la que se percibe una obra musical.

Desde los inicios del teatro, ha sido muy importante la acústica en los escenarios. En la Antigua Roma se construían los teatros según los tratados de Vitrubio, quien se preocupaba por la circulación adecuada del sonido como una evidente necesidad para una representación teatral<sup>4</sup>.

En la Edad Media las iglesias se construían con buena acústica; por esta razón, era muy importante la ubicación del coro en las mismas para que el sonido tuviera buen tránsito. Luego, a mediados del siglo XVIII en el Clasicismo, se definió la distribución espacial de los instrumentos en una orquesta sinfónica. De acuerdo con esto, los instrumentos de vientos metal (trompetas, cornos, trombones, etc.) se usarían en espacios exteriores, contrario a las cuerdas y vientos de madera, los cuales se ubicarían en espacios cerrados.

A finales del siglo XVIII, con el nacimiento del concepto de música absoluta –según el cual la música es libre del compromiso de narrar algo, debido a la creencia de que este arte tiene su propio lenguaje que expresa niveles espirituales y rituales que no dependen de otras formas artísticas- el espacio en las obras musicales se consideró simplemente como un lugar de exhibición sin importancia y únicamente se creía que la música era la que podía generar emociones y una experiencia estética en el espectador.<sup>5</sup>

Pero a finales del siglo XIX, con la aparición del concepto wagneriano de obra de arte total, la importancia del espacio en las obras musicales volvió a replantearse como un complemento ideal de la música, y se consideró que los espacios de exhibición debían tener una función indispensable en las representaciones musicales. Esto ha tenido vigencia incluso en nuestra contemporaneidad, en la cual el desarrollo tecnológico ha permitido la invención de nuevas formas de emisión del sonido, lo que también ha obligado a la creación de nuevas formas de concebir los espacios de representación de obras musicales.<sup>6</sup>

¿Cuáles son las formas de concebir el espacio en las nuevas construcciones musicales y artísticas? Estaríamos hablando de dos tipos de espacio, uno que sirve netamente para la exhibición, es decir, lugares que solo tienen la finalidad de permitir la presentación de una obra artística y, por lo tanto, su diseño arquitectónico funciona para la exposición y, además, se presta para el montaje de cualquier composición artística; y el otro espacio se concibe como elemento compositivo, es decir, que está destinado a crear una afectación emotiva en el espectador, ya sea de forma directa o metafórica. Es importante resaltar que ese tipo de

---

<sup>4</sup> Lara Salvador, “El trazado Vitrubiano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos”, *Archivo español de arqueología*, 65 (1992), p. 153.

<sup>5</sup> Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, Barcelona: S.A. Idea Book, 1999, pp. 5-7.

<sup>6</sup> Natalia Castellanos, *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005, p. 68.

espacio está creado para una obra en específico, es decir, que no serviría para exhibir una pieza diferente a la adjudicada por el compositor.

El espacio como elemento compositivo en una obra musical está presente en la segunda mitad del siglo XX, cuando surgió una nueva forma de concebir la música y de presentarla, y esto se materializa en la obra de Karlheinz Stockhausen, quien a través de la creación de obras musicales pone en evidencia su concepto de integración de las artes, un uso innovador de los espacios teatrales y una concepción del espacio diferente a la académica.

Stockhausen en sus obras intentó construir una experiencia más allá de lo musical a través del espacio; por lo tanto, consideró necesario nutrirlas de otras artes. Como se podía ver en las óperas de Verdi, Bizet o Mozart, que trascendían los aspectos sonoros, dándole importancia a la representación teatral y convirtiendo los espacios de exhibición en parte fundamental de la producción musical, esto fue evolucionando con el tiempo, con el propósito de acentuar la experiencia estética del espectador cuando puede apreciar este tipo de obras en vivo.

En *Gesang der Jünglinge* (*El canto de los adolescentes*, 1956), los adolescentes Sadrac, Mesac y Abdénago quienes, por negarse a adorar a un ídolo de oro, fueron arrojados a un horno encendido por Nabucodonosor, según el libro *Daniel* del Antiguo Testamento de la Biblia. En esta obra según Alex Ross:

La música se construye en estratos a partir de la voz grabada de un niño corista cantando ¡*Preisest den Herrn!* o ¡Alabad al Señor! (...) La canción del niño se descompone en fragmentos fonéticos y se remezcla en el estilo de la *Musique Concrete*. Todo alrededor es una masa titilante de sonido electrónico, que va desde erupciones de ruido sintetizado, hasta frases inquietantemente semejantes a la voz. Niño y máquina se imitan mutuamente, uniendo mundos naturales y artificiales. Stockhausen reforzó el impacto de la obra al grabarla en cinco pistas: en el estreno en Colonia en 1956, el público se colocó dentro de un caldero pentafónico (...)<sup>7</sup>

Stockhausen en esta obra usó el sonido para transformar el espacio en una evocación de la iglesia en la Edad Media, con la finalidad de generar una apreciación religiosa<sup>8</sup> y

---

<sup>7</sup> Alex Ross, *El Ruido Eterno, Escuchar al siglo XX a través de la música*, Barcelona: Seix Barral, 2009, p. 489.

<sup>8</sup> En este periodo histórico, el espacio es usado en gran medida para el arte sacro, relegando el arte profano a espacios específicos del contexto popular, como las plazas de los pueblos. El arte correspondía a una forma de expresión prácticamente litúrgica, a modo de cualquier artefacto encargado de la adoración a las deidades propias de cada cultura, por lo tanto, se asume que los espacios en este contexto serían los litúrgicos. En este momento de la historia los espectáculos artísticos estaban limitados por la iglesia, sin embargo, no se puede negar la existencia de los momentos para el arte profano, como las pastorales, el sermón, monólogo... No se presentó un espacio teatral o una evolución del mismo, La exhibición de las artes en la Edad Media se daba en

despertar emociones en los espectadores, a quienes quiso sumergir en la historia de los adolescentes muriendo.

Mya Tannenbaum<sup>9</sup> cuenta que en una de las entrevistas realizadas al compositor, él hace referencia al proceso de composición de esta obra, para la cual se encerró en un bunker, con la intención de tener una idea de cómo se pudieron haber sentido esos adolescentes dentro del horno en que murieron quemados, acto que también puede interpretarse como una denuncia y crítica en contra del holocausto nazi de la Segunda Guerra Mundial que, ni siquiera los hornos crematorios pudieron borrar. Lo narrado por Tannenbaum nos confirma la intención de Stockhausen de buscar nuevas experiencias para crear su música y de la importancia que le otorga al factor escenográfico, lo cual será más evidente en sus obras más maduras.

En 1989, Stockhausen se encargó del montaje de una selección de sus obras con la intención de exhibirlas de manera simultánea en el *Beethoven Hall*, donde el espacio fue segmentado como en cualquier museo o galería de arte, pero con la diferencia de que, en lugar de exhibir pinturas, se presentaron las obras musicales seleccionadas por el compositor alemán. Al respecto de esta representación él señaló lo siguiente:

No es estrictamente una composición: organicé una selección de mis obras para que se realizaran simultáneamente en tres salas del *Beethoven Hall* en Bonn. Las presentaciones fueron cuidadosamente programadas para permitirle al público elegir su propio programa y moverse de un salón a otro durante las cuatro horas de la noche. Dentro de cada sala, las piezas se representaron de la manera habitual, con el público sentado en el piso en cómodas alfombras...<sup>10</sup>

En *Musik für die Beethovenhalle* (*Música para el Beethoven Hall* 1989) convirtió un espacio en múltiples salas de concierto, y le dio al público la libertad de moverse para disfrutar la obra de su preferencia, esto cambió la concepción de espacio en una presentación musical, ya que, a diferencia de otros espacios tradicionales, como el que se usó en *Gesang Der Jünglinge*, los espectadores se podían mover libremente. Stockhausen calculó que los intervalos de las obras coincidieran en los tres pasillos, para permitirle a la gente transitar de una obra a otra. Él decía que: “La idea era que mi música se experimentara como exhibiciones en un museo, y que aquellos que ya conocían ciertas piezas pudieran elegir escuchar otras que no conocían”.<sup>11</sup>

los templos, se presentan en el lugar de ubicación del coro, posteriormente saldrían a las puertas de las iglesias por razón de respetos a los oficios religiosos. Dentro de la iglesia. “eran tres los sitios para la celebración del drama litúrgico: ente el altar, bajo el coro y en el púlpito. De Blass, p. 49.

<sup>9</sup> Mya Tannenbaum, *Stockhausen, entrevista sobre el genio musical*, Madrid: Turner, 1985, p. 60.

<sup>10</sup> Robin Macoine, *Stockhausen. Lectures and Interviews*, London: Marion Boyars Publishers LTD, 1989, p. 156.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 150.

Lo que simboliza un espacio para conciertos en la música académica hace que el público se cohíba de realizar ciertas actividades, desplazamientos, sonidos, etc. Mientras que el montaje de las obras del maestro alemán en el *Beethoven Hall* hizo que el mismo espacio se encargara de liberar al espectador de la solemnidad y limitaciones que impone una sala de conciertos tradicional.

Algo que se pudo ver de forma muy clara en la pieza *Musik Für die Beethovenhalle* fue de qué forma el público al poder elegir qué obra escuchar, cambiaba la condición de la sala de conciertos, porque ya no estaba de manera pasiva frente a los intérpretes. Este efecto lo logró Stockhausen también en su obra *Sternklang* (Sonido de Estrella, 1971) que describe de la siguiente forma:

Es música de parque: el trabajo es realizado por cinco grupos instrumentales ampliamente separados en un parque, y el público puede moverse libremente durante la presentación. Pero me ha resultado obvio, a lo largo de las muchas actuaciones que he dirigido, que a medida que avanza la noche -una actuación que dura aproximadamente tres horas, de 9 a 12 de la noche, en una noche de verano, con luna llena- las personas se mueven cada vez menos, prefiriendo tumbarse en la hierba, y escuchar a un grupo durante veinte minutos o media hora, y luego tal vez pasar a otro grupo. Comienzan a entender que no importa dónde se encuentren, lo importante es escuchar la profundidad espacial de muchas capas de música a diferentes distancias (...) <sup>12</sup>.

En *Musik für die Beethovenhalle*, además, de las obras seleccionadas por Stockhausen, él incluyó una nueva composición llamada, *Fresco, Sonidos de pared para meditación* en la que participaron cinco grupos orquestales y tuvo una duración de más de cinco horas; de hecho, comenzó antes de que llegara el público y continuó durante toda la noche, aun incluso cuando varias personas ya se habían ido, esta obra se realizó en los vestíbulos del gran *Beethoven Hall*. Los cinco grupos orquestales estaban sentados a lo largo de las paredes del pasillo y tocaban mientras los oyentes pasaban. En la figura 1, se puede ver un boceto que muestra las diferentes posibilidades de ubicación para cada una de las orquestas dentro de ese imponente lugar.

*Frescos, Sonidos de pared para meditación* fue compuesta por Stockhausen exclusivamente para el espacio del *Beethoven Hall* y se concibió para mostrarse como la “pintura” más importante de esa suerte de exposición que fue *Musik für die Beethovenhalle*, obra en la que se usó el espacio de manera innovadora.

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p.159.



FIGURA 1. Boceto para ubicación de orquestas en *Beethoven Hall* <sup>13</sup>.

### Las artes escénicas en la obra de stockhausen: *Der Kleine Harlekin*

Una parte importante de la obra de Stockhausen se caracteriza por el uso de elementos del teatro, lo cual evidencia la relevancia que este compositor le dio al espacio. Su trabajo musical se nutrió de las corrientes teatrales de finales del siglo XIX y comienzos del XX, partiendo del movimiento simbolista y pasando por el futurismo, *happening*, *living* y *open*, entre otros; que prepararon el camino para la llegada a las artes escénicas de propuestas artísticas musicales como las de Karlheinz Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX.

<sup>13</sup> Fresco para cuatro grupos de orquesta: Todos los sonidos para la meditación, Stokhausen, imagen, 1969, <http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/fresco.html>



Además de su trabajo musical, este compositor alemán presentó obras en las que incluía todas las formas de arte -tal como hizo en el siglo XIX durante el Romanticismo, Richard Wagner (compositor, director de orquesta, teórico) quien se mostró siempre como un erudito en las artes por su manejo de teorías musicales y de otras expresiones artísticas como la poesía, la literatura y el arte dramático-.<sup>14</sup> Esto se justifica porque Stockhausen con sus proyectos artísticos tenía la intención de acabar con la independencia de las artes para lograr una conjunción entre imagen y sonido y crear una obra que abarcara la totalidad de las artes, pero no en la forma en que un bloque se une a otro, sino como una construcción conjunta que surge de un mismo espacio y contexto, lo que sería conocido como *Gesamtkunstwerk* (*Obra de arte total*<sup>15</sup>), una categoría que, en nuestra opinión, se puede aplicar para catalogar varios de sus trabajos.

Stockhausen, en *Originale* (1961, música teatral, con *Kontakte*) incluyó todo tipo de artistas -desde poetas, hasta actores- con la intención de construir una obra integral, (mostrando los rasgos característicos de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner), que posteriormente se convirtió en un filme, es decir, contribuyó a complementar la obra de arte total con un factor más, que no existía en el siglo XIX, el cine. Su intención era materializar lo sonoro a través de lo visual, “todo lo que ves es tan importante como lo que oyes”<sup>16</sup>, de esta idea nace lo que él denominó el teatro de la música o el teatro sonoro.

*Inori* (1973), obra para dos solistas (figura 2) quienes tienen la función de interpretar y representar los intervalos musicales con gestos:

El gesto correcto es absolutamente vital en *Inori*, porque en este trabajo los gestos corresponden exactamente a los intervalos y las proporciones de la música. Incluso hay un contrapunto entre el gesto y la música. Pero creo que el gesto y la danza son el origen de la música, y ciertamente quiero devolverle a la música esa condición de ritual donde todo lo que ves es tan importante como lo que oyes <sup>17</sup>

El ratificar la musicalidad de los movimientos corporales, fue una de las grandes aportaciones de Stockhausen a la inclusión de lo musical en el contexto de lo teatral, ya que, en algunos momentos de la historia, fue descabellado el pensar en esta posibilidad, tal como

---

<sup>14</sup> José A. Sánchez, *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal, 1999, p. 16.

<sup>15</sup> “Wagner había elaborado su teoría del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) apropiándose del concepto Schopenhaueriano de “genio” y aplicándose a sí mismo en cuanto creador de una obra resultante de la fusión de las diferentes artes, especialmente del arte dramático y el arte musical”. Sánchez, p. 16.

<sup>16</sup> Macoine, p. 45.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 46.

lo afirmó Arnold Schönberg (1928), para quien el sonido y los movimientos del cuerpo en un escenario eran incompatibles:

Pues realmente los medios de la escena no son sonidos y sería una “simple” arbitrariedad el que se quisiese construir, por ejemplo, una escala de la mímica o un ritmo de la luz.<sup>18</sup>

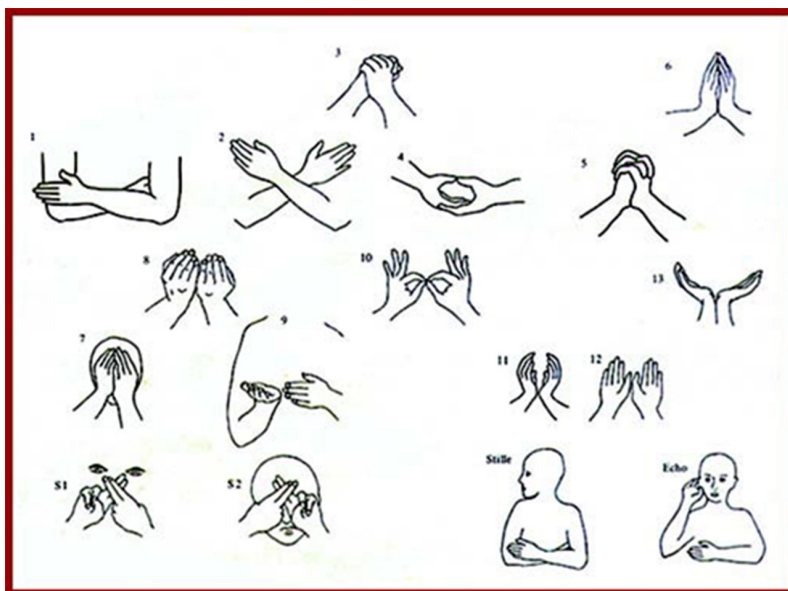


FIGURA 2. Esquemas de interpretación gestual en “Inori”<sup>19</sup>

Mientras que Stockhausen, no sólo trató de musicalizar movimientos y de darle corporeidad a los sonidos, sino que construyó una escala musical, que incluía intervalos con el gesto y posteriormente con el movimiento de todo el cuerpo. Consecutivamente, propuestas artísticas en las que se conjugan las artes escénicas y la música, se vería de nuevo en la obra de este compositor alemán, *Der Kleine Harlekin*, (*El pequeño arlequín*, 1987) obra para clarinete solista, donde el instrumentista está encargado de interpretar una intervención conjunta entre la música y la danza, de modo que la relación del intervalo musical no se presenta solamente con el gesto, sino que se muda a la corporalidad del instrumentista.

<sup>18</sup> Sánchez, p. 109.

<sup>19</sup> Los gestos de oración INORI, Nancy Wyle, dibujo, 1974, <http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/22.html>

Stockhausen proponía representaciones escénicas innovadoras que de alguna forma superaran las desgastadas representaciones escenográficas de la tradición operística europea. Lo que quería con sus óperas era lograr, no solo que cada elemento utilizado sea parte de la pieza, sino hacer música con los movimientos y de esta forma crear una obra en la que cada uno de los factores tuvieran un significado. Al respecto señaló que:

El público ya no soportará las mismas caras viejas y las posturas desgastadas del establecimiento de la ópera... sin importar lo que se esté cantando, extendiéndose primero con la mano izquierda, luego con la mano derecha, sin ningún significado. Esta incapacidad para moverse entre los intérpretes europeos tendrá que irse: lo que se necesita es un gesto de gran refinamiento, como en *INORI* o en mi ópera *LICHT*.<sup>20</sup>

Según una de las biografías de Stockhausen, la composición de *Der Kleine Harlekin* (El pequeño arlequín) fue un trabajo que le llevó varios años, en primer lugar, porque había pensado la pieza para ser interpretada por el clarinetista Antony Pay, algo que jamás llegó a realizarse. Sin embargo, durante un campamento en Darmstadt, conoció a Suzanne Stephens (clarinetista norteamericana a quien le dedicó cerca de treinta composiciones), ella mostró una mente abierta a nuevas ideas musicales y, en cierta medida, mejores recursos técnicos para la interpretación de una obra de la calidad que imaginaba el músico alemán. En principio *Der Kleine Harlekin* se trataba de una obra que mezclaba la danza y la interpretación instrumental del clarinete, compuesta una parte en Marruecos y otra en una isla cercana a Nicaragua. Esta composición tenía una duración de más de una hora, lo cual se convirtió en un reto físico para la intérprete, quien a pocas semanas de su estreno tuvo complicaciones que le impidieron ejecutarla, razón por la cual Stockhausen se vio en la obligación de reducir la duración de esta pieza.<sup>21</sup>

Para el montaje del *Der Kleine Harlekin*, Suzanne Stephens (figura 3) tuvo la necesidad de tomar clases de danza en el estudio de ballet del *Conservatoire Darius Milhaud* de *Aix-en-Provence* porque, a diferencia de otras piezas musicales, en esta ella tenía que tener un manejo adecuado del cuerpo y del escenario:

La danza inicial de Arlequín parece representar la parte meditativa y trascendental del concepto de espiral. Girar mientras se dibujan anillos concéntricos alrededor del escenario crea el efecto de Arlequín 'bajando del mundo de las alturas', en una manera hipnótica y encantadora. Susan Bertoia, mi asesora de movimiento corporal en el proyecto *Harlekin*, añade un significado más a los enumerados por Macoine: el momento justo del nacimiento. Cuando un bebé nace, de

---

<sup>20</sup> Macoine, p. 148.

<sup>21</sup> Santiago Martínez, *Influencias de la práctica coreográfica y gestual de la commedia dell'arte en la interpretación musical de Der kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen y sus efectos en la memorización de la partitura*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015, p. 81.

manera natural, siempre se le gira tirando suavemente del cuerpo de la madre. Un bebé llega al mundo girando, lo que ayuda a salir del entorno de seguridad y entrar en el mundo exterior. Esta asociación me llamó especialmente la atención en relación a la primera aparición de Arlequín al inicio de la obra, cuando el personaje ‘renace en una nueva forma (...)’<sup>22</sup>



FIGURA 3. Suzanne Stephens durante el montaje de la obra.<sup>23</sup>

En *Der Kleine Harlekin*, Stockhausen se vio obligado a construir no solo una partitura con indicaciones musicales, sino con instrucciones para los movimientos del cuerpo (figura 4) y el uso del espacio, las cuales se tomaron en cuenta para el diseño del montaje de la siguiente forma:

---

<sup>22</sup> Stockhausen citado por Martínez, *Influencias de la práctica...* p. 114.

<sup>23</sup> Suzanne Stephens como Harlekin, Wolfgang Kieseberg, fotografía, 1976, <http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/25.html>



FIGURA 4. Stockhausen explicando movimientos corporales de la obra.<sup>24</sup>

Arlequín entra bailando por la derecha, dando vueltas rápidas con movimientos circulares hacia su derecha y llega frente al público tocando lo siguiente. (...) En las notas largas el talón golpea el suelo y la punta levantada, luego, con el mismo pie hace un movimiento en el suelo o el aire (la pierna apoyada algo flexionada y los codos hacia adelante). Vuelta al centro. Caminar en grandes zancadas, saltar sobre la punta de los pies. 'Amplio' significa mucho más lento, nota por nota, gestos amplios. Muchos cambios de dirección. Una pierna en el suelo, la otra atrás y arriba en el aire, mantener la posición. Bajar la otra pierna al suelo. Bailar en movimientos circulares hacia la izquierda del escenario (...) Con libertad dar pasos de baile, moverse en círculo al centro y atrás del escenario llegando con el perfil izquierdo hacia el público y mantenerse en la pierna izquierda. Saltar sobre la pierna izquierda. Mantenerse un tiempo sin moverse, dibujar un lento movimiento curvo con la pierna derecha hacia delante. Al mismo tiempo, pivotar el pie izquierdo 90° a la derecha. La espalda queda hacia el público (...)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Stockhausen instruyendo a Suzanne Stephens para "Der kleine Harlekin" en Aix-en-Provence, Ralph Fassey, fotografía, 1977, <http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/25.html>

<sup>25</sup> Martínez, pp.88-91.

*Der Kleine Harlekin*, puede considerarse como una de las obras más convencionales de las que fueron seleccionadas para ser analizadas en este estudio, ya que, en cuanto a la música, se basa en un dueto, es decir, en la unión de la ejecución de un instrumento musical con movimientos corporales influenciados por la danza. Además, la importancia de esta pieza, hablando de la dimensión espacial, puede que no se considere tan trascendental como otras que se revisaran posteriormente, ya que se produjo con la intención de adecuarse a los espacios teatrales tradicionales. Como Stockhausen mostró en sus indicaciones, la representación de esta obra se hacía siempre frente a un público que se encontraba en actitud contemplativa.

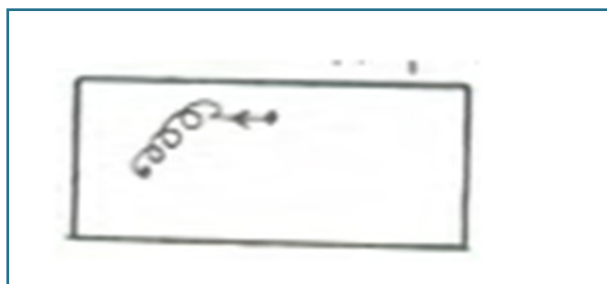


FIGURA 5. Diagrama de campo escénico, uso de espacio en la obra.<sup>26</sup>

### La música operística: *Helikopter – Streichquartett*

Las características naturales de la ópera evidencian que sus mayores intereses están en la interpretación musical. Pero al estar permanentemente en función de una historia específica, modifica la intención estética que la música tiene, y se le suma una labor representacional y esta, a su vez, se nutre de recursos de otras artes como el teatro, la danza, la plástica, incluso la arquitectura, por lo que el uso del espacio se hace indispensable en esta práctica. De esta manera, afirmamos la dependencia tan estrecha que existe entre las artes escénicas y el espacio.

La ópera por sus características naturales le da mucha importancia a la interpretación musical, de hecho, al tener un carácter narrativo, en algunos casos sacrifica el potencial estético de la música. En la representación de una ópera vemos la conjunción de diversas manifestaciones artísticas como el teatro, la danza, la plástica e incluso la arquitectura, por lo tanto, el uso del espacio es muy importante para este género musical.

<sup>26</sup> Martínez, p. 90.

La ópera es la representación de una historia por lo general de carácter dramático a través de la interpretación vocal e instrumental<sup>27</sup> y se caracteriza por su complejidad armónica y melódica y, en cuanto al montaje y la escena, por su lujosa ornamentación, ya que es un arte que nació con la intención de mostrar el poder económico de una minoría adinerada de Florencia.<sup>28</sup> La evolución de este arte se dio en paralelo con el cambio de la música en general a través del tiempo.

En la contemporaneidad, la inclusión de la música atonal, de la música electroacústica, o la aparición de instrumentos no convencionales en la ópera, no significó que esta dejara de usar los espacios tradicionales para su representación. Sin embargo, esto ocurrió con la obra más majestuosa de Stockhausen, *Licht, die sieben Tage der Woche* (*Luz, los siete días de la semana*, 1977-2003) con una duración aproximada de 36 horas, compuesta por siete movimientos, uno correspondiente a cada día de la semana. En esta ópera el compositor alemán hizo una exploración bastante amplia por los espacios de representación, desde los teatros tradicionales donde el espectador es ajeno a la obra, hasta el uso de espacios nada convencionales que adquirieron tanta relevancia como la música misma<sup>29</sup>. De hecho, en esta obra se llevó el escenario a lugares muy alejados de la tierra.

Ejemplo de esto es la tercera parte de uno de los movimientos de la ópera *Licht, die sieben Tage der Woche*, titulada *Helikopter – Streichquartett* (1992-1993) (Helicópteros y cuarteto de cuerdas).

La creación de esta obra nació de un sueño que tuvo Stockhausen en el que cuatro instrumentistas de cuerda transmitían sus interpretaciones a través de unos monitores, mientras tocaban en cuatro helicópteros; luego de este sueño, durante un recorrido durante el río Rin, y como una extraña coincidencia, vio cuatro helicópteros y tomó esto como una señal de que debía hacer realidad su fantasía.

---

<sup>27</sup> Esta es una forma musical nacida en el barroco, “con la obra *Daphne y Orfeo*, a fines del siglo XVI, como producto de “una serie de ingredientes que el Renacimiento funde en su hervor” fue creada en Florencia, Italia, por una agrupación de literatos dedicados al estudio de las humanidades llamados “La Camerata Fiorentina” como un intento de recrear la tragedia griega, sin embargo, la aparición de la ópera, se le atribuye a Claude Monteverdi. Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea. II. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1988, p. 17.

<sup>28</sup> La primera ópera reconocida como tal, “*Eurídice*” de Jacopo Peri, se estrenó en 1600, durante la boda de María de Medici con Enrique IV. César Oliva y Francisco Torres, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p. 261.

<sup>29</sup> Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1977-1984. Band 13: Interpretation*, Köln: DuMont Buchverlag, 1989, pp. 69-71.



FIGURA 6. Despegue de los cuatro helicópteros<sup>30</sup>.

La interpretación de esta pieza se basa en los movimientos de los helicópteros (figura 6), la elevación de estos se acompaña de lentos glisandos con tremolo (efectos musicales) que van subiendo de registro poco a poco simulando su velocidad de ascenso, lo cual genera una sensación de movimiento, esto se puede interpretar como una representación ordenada de alturas sonoras. Los instrumentistas luego de su interpretación comienzan a descender y este descenso también se acompaña de glisandos, esta vez bajando el registro. Al finalizar, los músicos regresan al escenario.

La utilización de los monitores para que los músicos tuvieran contacto con el director y transmitir su interpretación al público que estaba en un teatro fue vital, al igual que el uso de metrónomos para lograr la coordinación de los intérpretes. Además, es importante mencionar que esta presentación se convirtió en un filme, realizado por *Medici Arts*, bajo la dirección de Frank Scheffer.

En esta obra la transmisión de las imágenes a través de monitores fue muy importante para que los espectadores pudieran ver la interpretación instrumental de la pieza, ya

---

<sup>30</sup> Helikopter-Streichquartett (Helicopter Quartet) - Karlheinz Stockhausen, video, 2012, 0'08" The Elysian Quartet performing in 2012 in Birmingham, UK. For the version where they talk about the piece before and after, <https://www.youtube.com/watch?v=7ykQFrL0X74>.





que, cuando los músicos ascendían, obviamente se hacía imposible observar su actuación. En esta presentación se quiso que la audiencia fuera testigo de cada uno de los movimientos, tanto del camino de los músicos hacia los helicópteros, su despegue, la interpretación dentro de las naves y, por último, su descenso a tierra (figura 7).

**FIGURA 7.** Intérpretes de la obra *Helikopter-Streichquartett* en el montaje realizado en 2012<sup>31</sup>

*Helikopter – Streichquartett* fue la primera en la historia en tomar como escenario el aire, las nubes, sin embargo, Stockhausen tenía la intención de llevar más allá el espacio de interpretación de esta pieza y llegó a decir “en el futuro espero que pueda ejecutarse esta obra con objetos voladores que floten más arriba”.<sup>32</sup>

La presentación de esta obra se valió de cámaras y micrófonos para cada uno de los músicos y también con el fin de transmitir el sonido de las hélices, monitores que transmitían lo que hacían los músicos y los helicópteros, y una consola *multitrack* que fue manejada

<sup>31</sup> *Helikopter-Streichquartett* (Helicopter Quartet) - Karlheinz Stockhausen, video, 2012, 5 '02" The Elysian Quartet performing in 2012 in Birmingham, UK. For the version where they talk about the piece before and after, <https://www.youtube.com/watch?v=7ykQFrL0X74>

<sup>32</sup> Pablo Espinosa, “La Música de los Sueños”, *Revista de la Universidad de México*, 65 (2009), p. 109.

por el mismo Stockhausen, para lograr mezclar el sonido de todo el conjunto, tanto del cuarteto como de las naves.

En esta propuesta artística, el audaz compositor alemán tomó el espacio aéreo como escenario principal, sin embargo, los espectadores se encontraban dentro de un teatro observando a través de unos monitores cada una de las particularidades de esta obra, por lo tanto, si bien en esta pieza musical encontramos elementos compositivos innovadores en la música, la relación entre el público y la obra siguió siendo la tradicional, aunque al final la audiencia pudo compartir sus experiencias y comentarios con el compositor.

## Conclusiones

Con el propósito de explicar el uso del espacio en las propuestas artísticas de Stockhausen, fue necesario reseñar y analizar sus obras más emblemáticas para afirmar que el aporte de este gran compositor, con respecto al uso del espacio en la música, es haberlo concebido como un elemento vital para la composición que incide directamente en la experiencia estética de los espectadores, a pesar de que a la hora de representar sus piezas musicales también hizo uso de los escenarios tradicionales.

En la obra de Stockhausen, el espacio se convirtió en un factor importantísimo para la creación, tal como se evidenció en la pieza *Gesang der Jünglinge* (El Canto para adolescentes de 1956) donde al recrear una atmósfera del Medioevo permitió que los espectadores se relacionaran afectivamente con la obra, o en la ópera *Licht, die sieben Tage der Woche* (Luz, los siete días de la semana 1977-2003) donde el espacio es un elemento compositivo:

Ahora compongo los espacios en los que imagino que se está ejecutando mi música. Los sonidos se escuchan afuera, luego alguien viene a un balcón, y luego se mueve al centro de la sala y canta un diálogo..., y así sucesivamente<sup>33</sup>

Esta composición espacial se desarrolló en varias de sus propuestas artísticas, *Musik Für Die Beethovenhalle* (Música para el Beethoven Hall de 1989) montaje en el que hizo una selección de sus obras para que se interpretaran simultáneamente en tres salas, la intención era que el espectador decidiera en cuál obra fijar su atención.

En general, podemos considerar los lugares de presentación de todas las obras reseñadas aquí como espacios tradicionales para el espectáculo musical, es decir, el público se encuentra frente a la obra, pero en algunas de sus piezas, Stockhausen estableció otros parámetros para la presentación y aprovechamiento de los espacios.

---

<sup>33</sup> Macoine, p. 146.

*Der Kleine Harlekin* (El pequeño arlequín) fue la obra más convencional de las analizadas para esta investigación, tanto a nivel musical, como escenográfico, lo cual muestra una etapa en la que el compositor estaba más preocupado por el montaje musical y teatral que por el espacial. Al respecto él expresó lo siguiente: “*Harlekin* debe ser interpretado y bailado en un escenario, y la audiencia no debería moverse durante la presentación” (...) <sup>34</sup>

De acuerdo con los convencionalismos de la representación de obras musicales, los espectadores en su mayoría deben estar dentro del auditorio, en expectativa frente a la interpretación de los músicos con la intención de dejarse afectar por el poder de la música. Sin embargo, Stockhausen buscó cambiar esto en varias de sus obras, es decir, quiso que el espectador pudiera decidir sobre cómo y dónde apreciar sus propuestas artísticas, ejemplo de esto fue *Musik für die Beethovenhalle*, montaje en el que, de acuerdo con sus palabras:

“ (...)el público puede moverse, o al menos escuchar la música desde perspectivas diferentes, pero igualmente legítimas (...)” <sup>35</sup>.

De esta manera, Stockhausen le dio la posibilidad al espectador de escoger cómo observar esta obra, lo cual causó una variación no solo visual, sino también auditiva, ya que la sonoridad variaba según la posición del oyente y permitió también nuevas formas de sentirla.

Esto también lo logró en *Alphabet für Liège* (*Alfabeto para Liège*, 1972), propuesta artística en la que presentaba una serie de obras con la intención de emular la exhibición de un museo y que describió de la siguiente forma:

Había catorce salas, y el público se movía de habitación en habitación, de una exposición a la siguiente, y siempre podía escuchar la música: no había puertas cerradas y las habitaciones estaban dispuestas como un laberinto (...). <sup>36</sup>

Estas dos obras son ejemplos de cómo Stockhausen usó los espacios escenográficos y logró que el espectador tuviera una interacción diferente con la representación musical, pudiendo elegir qué escuchar de una forma consciente, pero pudiendo percibir de forma inconsciente las capas musicales restantes que también formaban parte de la totalidad de la obra.

Stockhausen, además de usar de forma tradicional el espacio escénico, lo incluyó como *parte* de sus propuestas artísticas, es decir, que al igual que el sonido o cualquier otro elemento escenográfico, el espacio fue concebido con el propósito de generar una experiencia sensorial plena en el espectador.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 160.

Ahora bien, nos parece pertinente mencionar que a lo largo de la historia de la música a las creaciones musicales se les ha dado ciertos valores cualitativos según las sonoridades representadas en las escalas y tonalidades: las mayores, con la intención de generar en el oyente sensaciones que podrían catalogarse como “positivas” (alegría, emoción, amor, júbilo) contrario a las menores, a las que se le atribuyen características “negativas” (tristeza, nostalgia, etc.)<sup>37</sup>

En el siglo XX la música comenzó a interesarse y a preguntarse cómo representar las emociones que las escalas clásicas y los sonidos tradicionales no pueden traducir, tales como la ira, la desesperación, la euforia, etc.<sup>38</sup> y específicamente Stockhausen representó con la creación de obras basadas en la electroacústica, serialismo y música concreta, esas emociones. Además, se dio cuenta de que, para llevar a un espectador a la comprensión total de sus creaciones, era necesario recurrir a otro tipo de elementos, en este caso el espacio, para suscitar una experiencia sensorial y estética intensa. Tal como lo hizo en *Helikopter – Streichquartett*, (Helicópteros y cuartetos de cuerda)

Stockhausen propuso para la exhibición de esta obra un auditorio, y el público, por lo tanto, permanecía allí como en cualquier otra presentación artística, pero utilizaba unos monitores para apreciar lo que sucedía en la representación de esa pieza que tenía el espacio aéreo como su elemento más importante, porque la interpretación musical se hizo dentro de unos helicópteros en vuelo.

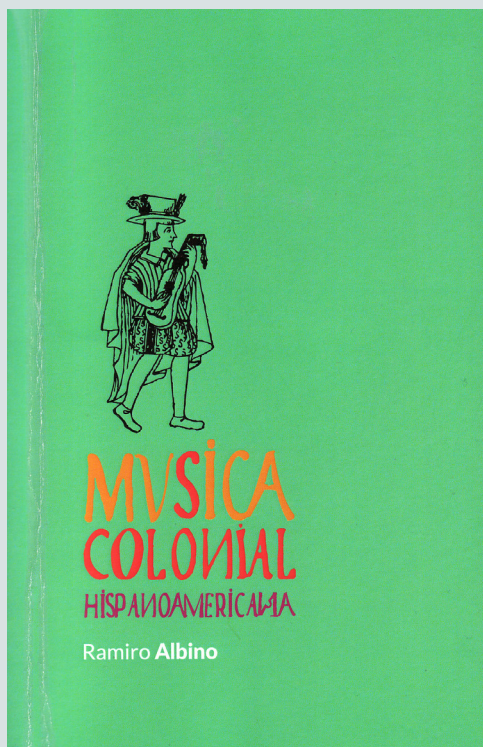
En fin, en *Helikopter – Streichquartett*, Stockhausen convirtió el espacio aéreo en una representación del espacio más allá de la tierra, y según nuestra opinión actualizó de esta forma el concepto de *obra de arte total*.

---

<sup>37</sup> Cesar González, “La música en la Grecia antigua”, en *Acta Poética*, 24 (2003), Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, p. 94.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.95.





Ramiro Albino,  
*Música colonial  
hispanoamericana*,  
Mendoza: [Ed. del autor],  
2016, 278 pp.

## ¿Para quiénes y cómo escribimos hoy sobre (historia de la) música?

EGBERTO BERMÚDEZ

*Profesor titular  
Universidad Nacional de  
Colombia, Bogotá*

Dos reseñas recientemente aparecidas –que recibí al comenzar la pandemia– me llevaron a finalizar otra del libro de Ramiro Albino (n. 1970) que había apenas comenzado<sup>1</sup>. A esta decisión contribuyeron las reflexiones surgidas con la lectura del libro reseñado en

<sup>1</sup> Juliana Pérez, 'Comentarios sobre Una historia de la música colonial hispanoamericana de Leonardo Waisman', *Revista Musical Chilena*, 73, 232 (dic. 2019), pp. 138-46 y Javier Marín López, 'Una historia de la música colonial hispanoamericana: Waisman, L. J.', (2019), Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 480 pp.', *El oído pensante*, 82 (agosto 2020-enero 2021), pp. 207-17, a quienes agradezco el envío de sus textos. Agradezco también a Ramiro Albino quien en 2017 - a su paso por Bogotá- me obsequió su libro, y que a pesar de que quise comentarlo inmediatamente, sólo puedo hacerlo ahora. Existe además una muy breve reseña (identificada con dos iniciales y no fechada) del libro de Albino, ver R. B. 'Reseña: "Música colonial hispanoamericana" de Ramiro Albino', en Centro Universitario de Estudios (CUDES), Instituto de Cultura, <https://institutodecultura.cudes.org.ar/articulo/resena-musica-colonial-hispanoamericana-de-ramiro-albino/>.

ambas, el reciente trabajo de Leonardo J. Waisman (n. 1947). En los párrafos siguientes me concentraré en el trabajo de Albino incluyendo comentarios sobre el de Waisman dadas las coincidencias en las características y temática de ambos textos<sup>2</sup>. A esto se añade la muy reciente aparición del trabajo de Laura Fahrenkrog dedicado al Paraguay durante este mismo periodo, que incluiré en estos comentarios gracias a la diligencia de [amazon.com](http://amazon.com)<sup>3</sup>.

## I

La primera reflexión es sobre el público al que se dirigen estos trabajos, todos orientados hacia un periodo específico de nuestra historia de la música. Ni Pérez ni Marín -los autores de las reseñas que menciono- profundizan sobre este asunto pero afortunadamente Albino y Waisman aclaran para quién escriben. Waisman (p. 11) considera que su lector ideal debe contar con conocimientos 'básicos de armonía y de historia de la música europea'. Por su parte, Albino (p. 15) entre líneas revela que se dirige ante todo a sus colegas intérpretes, pues espera que las ideas expuestas en su trabajo puedan guiarlos en sus 'ensayos sobre la reconstrucción de un inmenso pasado sonoro'. Albino también incluye los interesados en la música colonial cuando desea que su libro les pueda ayudar en sus 'exploraciones'. En otro aparte (p. 30), Albino va un poco más allá y explica, incluyéndose, que su libro se dirige a quienes

'hacemos y escuchamos' ese repertorio<sup>4</sup>. Waisman añade que escribe para el músico profesional y el estudiante de música aunque suponemos que sus lectores pueden incluir también a melómanos o aficionados con conocimientos básicos de música. A diferencia de Albino, Waisman no considera los intérpretes en forma explícita; y además, así se trate de profesionales o aficionados, el tema especializado de estos libros (la música en América Latina entre los siglos XVI y XIX) limita notablemente el número de quienes puedan interesarse en ellos. Desde otra perspectiva, Fahrenkrog aclara que desea contribuir a 'la historia cultural y social del Paraguay' (p. 41). Sus lectores son muy diferentes a los de Albino y Waisman, aunque es posible que en una librería o biblioteca, algún estudiante de música o aficionado curioso se interese por este libro, simplemente atraído por las palabras 'cantores' y 'prácticas musicales' de su título.

Examinando un poco estos públicos -y comenzando por Colombia- notamos que los músicos profesionales, estudiantes de música y melómanos que moderadamente conozcan de armonía y contrapunto constituyen un sector muy reducido. En la Universidad Nacional de Colombia, por ejemplo, los estudiantes del Conservatorio de Música representan sólo el 0,01% del total de estudiantes de la Sede de Bogotá. Ahora bien, en cursos experimentales orientados a estudiantes universitarios con algún nivel de educación musical y que no estudian música, se ha constatado que a pesar de que no son muchos, constituyen un número relativamente significativo pues añaden un 10%

<sup>2</sup> Leonardo J. Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019, 477 pp. Agradezco a Néstor Dueñas (Bogotá) el haberme obsequiado este trabajo después de un viaje a Buenos Aires.

<sup>3</sup> Laura Fahrenkrog Cianelli, *Los 'indios cantores' del Paraguay. Prácticas musicales y dinámicas de movilidad en Asunción colonial (siglos XVII-XVIII)*, Buenos Aires: SB, 2020.

<sup>4</sup> Ramiro Albino, 'Profesionalizar el deseo/Ramiro Albino' *TEDxPaseoAlameda*, 29 de abril, 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=sNrQns7JduE&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=sNrQns7JduE&feature=emb_logo), agradezco a Juliana Pérez (São Paulo) el haberme indicado esta fuente.

al exíguo número de estudiantes de música<sup>5</sup>. En general, en 2018-19 se contaba con poco más de 3 000 estudiantes de música en todo el país, de los cuales una tercera parte estudiaba en Bogotá<sup>6</sup>. Si bien éstos tienen los conocimientos básicos de armonía y de teoría musical que hemos mencionado, la experiencia en las clases de historia de la música con ellos indica que menos de la tercera parte estaría potencialmente interesada en libros como los que comentamos.

En México, donde se cuenta con algunos estudios estadísticos, sucede algo semejante. En 2010, las personas cuya ocupación incluía la música, sin importar su profesión y educación, eran un 0,857% del total de población de casi 112 millones de habitantes. Esas cifras también mostraban el crecimiento registrado en esa década, pues en 2000 se registraban alrededor de 14 000 profesionales de la música y una década después este número se había triplicado y llegaba a los 44 000, los cuales, no obstante, sólo representaban un

0,39% del total de la población<sup>7</sup>. Necesitaríamos muchos más datos para llegar a conclusiones más sólidas, pero es posible que la conclusión fuera la misma: también en México la demanda de libros especializados en música es muy baja.

Otra manera de analizar el alcance de los libros de Albino, Waisman y Fahrenkrog, es considerar su tiraje promedio, muy difícil de estimar hoy pues esos datos no se consignan actualmente en las publicaciones. Sin embargo, la experiencia generalizada en el medio latinoamericano -excluyendo Brasil y posiblemente también Argentina- indica que 300 ejemplares serían suficientes. Otros datos confirman la precaria situación de lectura en nuestro medio, muy acentuada el terreno de las humanidades. Argentina, Brasil, Colombia y México en ese orden son los cuatro principales mercados del libro en la región. Mientras que en México al año solo se invierten en compra de libros USD\$ 3.89, en Argentina se invierte casi el triple, USD\$ 11.38; sin embargo, ambos niveles son muy bajos con respecto a España donde se gastan USD\$ 53.16. En América Latina el número de títulos anuales también es muy bajo y Argentina y Uruguay, los líderes de la región, publican menos de siete títulos por cada 10 000 habitantes, cantidad que se reduce casi a la mitad en Brasil (4,2), en Colombia sólo llega a 3,8 y en México a una cuarta parte (2,0)<sup>8</sup>. Curiosamente -y volviendo a nuestros primeros argumentos- esto coincide a grandes rasgos con el número de matriculados en la universidad en Colombia para 2018-19, es decir cinco por cada diez mil habitantes. Si en nuestra

---

<sup>5</sup> Estos datos seguramente han variado desde marzo de 2020 con el confinamiento, restricciones y el cambio de métodos de enseñanza durante la pandemia COVID-19, pero se estimaba que el primer semestre de 2020 había alrededor de trescientos estudiantes matriculados en pregrado en música en el Conservatorio de Música (uno de las unidades de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional). El curso en cuestión no fue ofrecido para ellos sino para estudiantes de otras carreras; de alrededor de cien, treinta tocaron en el concierto final, esto lo que un aumento de 10% en las personas que pueden hacer una presentación musical dentro de la universidad. Agradezco a Mario Sarmiento (Maestría en Musicología, Universidad Nacional, Bogotá) por la indicación de algunas de estas fuentes. estadísticas

<sup>6</sup> Colombia, Ministerio de Educación Nacional, Sistema General de Información de la Educación Superior (SNIES), en <https://snies.mineduccion.gov.co/portal/ESTADISTICAS/Bases-consolidadas/> Para Colombia en 2017-19, sobre un total de 2'300.000 estudiantes universitarios en todo el país, una escolaridad universitaria del 0,046% per capita, es decir, aproximando, cinco de cada diez mil habitantes.

---

<sup>7</sup> Rocío Guadarrama Olivera, 'Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México', *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, 3, 2 (julio-diciembre 2013), pp. 192-216 (pp. 200-01).

<sup>8</sup> José Diego González, Rüdiger Wischerbart, *El espacio iberoamericano del libro 2018*, Bogotá: CERLALC, 2019, pp. 29 y 76.



región leemos muy pocos libros, sin duda leemos mucho menos sobre música.

Pero aún en este universo de muy pocos lectores, estos libros son necesarios. Ahora bien, lo mencionado indicaría que los trabajos introductorios, informados y de tono divulgativo siguen siendo los más útiles para hacer crecer, o al menos mantener ese público, que debe incluir a quienes antes coleccionaban discos y grabaciones y que hoy acumulan en su computador videos y archivos musicales con los repertorios musicales que prefieren. Si salimos del terreno del pop y de Beethoven, en cuanto a música latinoamericana, sin duda, el repertorio anterior a 1800 es el más conocido, especialmente entre el público joven. Ante esto, la lectura del libro de Albino lleva a dos paradojas: a) los profesionales e intérpretes, quienes comprenden mejor las preguntas planteadas por su autor, no encuentran suficientes soluciones; y por otra parte b) los melómanos y aficionados no encuentran en este trabajo un panorama introductorio y suficientemente general que les permita acercarse por primera vez al tema, con todos sus vericuetos e interrogantes.

Albino ya se había preocupado por un público más amplio en su trabajo anterior *Guía para disfrutar más de la música antigua* de 2015, su primer libro publicado con el sistema de 'crowdfunding'. No he tenido acceso a este trabajo pero sus objetivos se exponen en una de sus reseñas. Dice Albino que su *Guía* fue escrita 'pensando en el público, no en los especialistas sino en aquellos que disfrutan de los conciertos, discos o videos...'<sup>9</sup>. No hay duda de que al menos

un capítulo orientado hacia estos lectores le hubiera venido muy bien a su segundo libro.

No hay que buscar mucho para constatar que en nuestro medio no hemos contado con trabajos de divulgación de calidad en el terreno de la música. Además, los libros que comentamos y muchos otros corroboran que nuestra musicología se ha desarrollado y comienza a tener cada vez mejores resultados; sin embargo, las tesis de grado, artículos y capítulos en compilaciones no pueden llenar en forma adecuada el vacío de la divulgación musical. No concuerdo con Pérez y Marín quienes consideran que el libro de Albino es un trabajo de divulgación<sup>10</sup>. Gran parte de su contenido podría serlo, pero su tono general y sus aspectos más interesantes se orientan al debate argumentativo en el terreno de la musicología. Sin embargo, ninguno de los dos filones del libro, ni el divulgativo ni el musicológico, recibe adecuado tratamiento y desarrollo en su escrito<sup>11</sup>.

## II

El libro de Albino está estructurado en doce capítulos sin numeración (identificados aquí del I al XII), de extensión variable y que oscilan entre cinco y treinta páginas de un libro de bolsillo (12 x 17.5 cm o antiguo 16<sup>o</sup>) tamaño que a nivel internacional ha

[en-proceso-de-crowdfunding/](#) Ver también Daniel Varacalli Costas, 'Reseña: *Guía para disfrutar mas de la música antigua* por Ramiro Albino, edición del autor', *Revista del Teatro Colon*, 119 (agosto-septiembre 2015), p. 94, también en <http://ramiroalbino.blogspot.com/2015/09/resena-de-mi-libro-en-la-revista-del.html>

<sup>10</sup> Pérez, p. 138 y Marín, p. 207 n1.

<sup>11</sup> En 'Un siglo de enseñanza de la Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música y la Universidad Nacional de Colombia, 1910-2010', actualmente en elaboración, se exploran para el caso de Colombia, las características y diferencias de los trabajos de periodismo y divulgación en música y los estrictamente musicológicos.

<sup>9</sup> 'Una "Guía para disfrutar mas de la música antigua" en proceso de Crowdfunding', Jueves 19 de febrero de 2015, [musicaantigua.com](http://www.musicaantigua.com). *Espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750*, en <http://www.musicaantigua.com/una-guia-para-disfrutar-mas-de-la-musica-antigua->

perdido vigencia en las últimas décadas. Además de la lectura normal, Albino propone una lectura alternativa en su 'Índice misional' (p. 11) orientada a quien sólo le interese 'leer sobre la música en las reducciones de los jesuitas'. El material de esta segunda lectura incluye ocho apartados, que generalmente son las secciones finales de la mayoría de los otros capítulos, además de dos capítulos enteros (IV y X), sobre los que volveremos más adelante.

Teniendo en cuenta el número total de páginas y si excluimos los tres primeros capítulos (pp. 19-66) dedicados a aspectos terminológicos, culturales e históricos, lo escrito sobre las misiones jesuitas constituye casi el 40% del material total de la obra. Albino mismo corrobora su especial interés en el repertorio jesuita en una charla de 2018 (disponible en [youtube.com](https://www.youtube.com)) donde narra su búsqueda de fuentes musicales e históricas y la conformación de un grupo profesional con financiación adecuada para interpretarlas y realizar conciertos y grabaciones<sup>12</sup>. Sin embargo, uno de los primeros problemas que presenta esta narrativa es su intento de extrapolar lo copiado sobre el tema jesuita a un campo más amplio y de cobertura latinoamericana.

Si la música de los jesuitas es su principal foco de atención, el otro es el villancico, aceptado como otra de las 'especificidades' latinoamericanas para la música de este periodo. Con estos dos ejes temáticos y una bibliografía que pudiera haber sido más completa, Albino esboza su visión de las líneas fundamentales del funcionamiento de la música en la región. En esto coincide con Waisman cuya Tercera parte (pp. 97-240) está dedicada al desarrollo de los mismos temas, sección que según

indica su autor (p. 14) finalizó en 2014 y sirve de complemento a las otras dos partes de su libro, publicadas previamente en 2004 y 2009<sup>13</sup>.

Consciente de la proliferación de información en nuestra era digital y con el fin de incorporar estudios recientes, Albino propone un blog que acompañe la lectura de su libro con el ánimo de acopiar nueva información sobre maestros de capilla, datos biográficos, obras, etc.. Este blog puede ayudar al lector curioso, pero es fácil constatar que muy pocas veces los lectores pasamos de la lectura de un libro a la inmediata consulta en Internet. Ahora bien, si el lector llega al blog, el autor enfrenta el problema de mantenerlo actualizado y si lo actualiza frecuentemente comienza a tener otros problemas<sup>14</sup>. En su caso, Albino convoca a los lectores a colaborar enviando información, procedimiento que funciona al comienzo pero que tiende a perder su ímpetu y crea a su vez la necesaria y ardua tarea de verificación de la idoneidad y credibilidad de sus muy variadas fuentes.

Para referirnos a la lectura doble arriba mencionada son necesarias algunas consideraciones sobre el diseño del libro. En el terreno de la música, uno de los primeros ejemplos de una lectura doble se presenta en *La musique: les hommes, les instruments et les ouvres*, obra colectiva publicada en dos volúmenes en 1965 por Larousse bajo la dirección del organista, educador y musicólogo Norbert Dufourcq (1904-90)<sup>15</sup>. Allí, la lectura doble era posible por la presencia de dos narrativas separadas, una principal y otra en recuadros con diferente tipografía e impresos sobre un fondo

<sup>12</sup> Ramiro Albino, 'Profesionalizar el deseo', *loc.cit.*

<sup>13</sup> Ver también Pérez, p. 140. y Marín, p. 208.

<sup>14</sup> Albino, p. 231 y <http://maestrosdecapilla.blogspot.com/>

<sup>15</sup> Norbert Dufourcq (ed.), *La musique: les hommes, les instruments, les ouvres*, Paris: Larousse, 1965, 2 vols.

de diferente color, en los que se desarrollan desde cortas biografías hasta cortas monografías.

Además, la obra de Dufourcq es el primer escrito general de historia de la música -de tono divulgativo- en que aparece la música colonial de América Latina. Las secciones relacionadas con la música española estuvieron a cargo del crítico, medievalista y musicólogo argentino Daniel Devoto (1916-2001) quien también se encargó de aquellas dedicadas a América Latina junto con el musicólogo y crítico brasileño Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-92). Dicha obra fue traducida al castellano y publicada en cuatro volúmenes en Barcelona por Planeta en 1982<sup>16</sup>. Entre 1966-68 el mismo Corrêa, Andrés Pardo Tovar (1911-72) y Robert Stevenson (1916-2012) aportan capítulos sobre América Latina a dos obras colectivas publicadas en Francia, ambas muy significativas para nuestra magra bibliografía<sup>17</sup>. Todas estas obras desempeñaron un importante papel de divulgación del repertorio colonial latinoamericano previamente desconocido.

<sup>16</sup> L. H. Corrêa de Azevedo, 'América', *La música: los hombres, los instrumentos, las obras*, N. Dufourcq (ed.), Barcelona: Planeta, 1982, I, pp. 50-56; Daniel Devoto, 'La América latina', *ibid.*, 4, pp. 323-39. Sobre Corrêa de Azevedo ver Jairo José Botelho Cavalcanti, *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: História, ideologia e sociabilidade*, São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo/Departamento de Música, 2011 y sobre Devoto, José Luis Moure, 'In memoriam Daniel Devoto', *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 67, 265-66 (julio-diciembre 2002), pp. 309-15.

<sup>17</sup> L. H. Corrêa de Azevedo, 'Le chant de la liberté: Compositeurs de l'Amérique latine à l'époque des luttes pour l'Indépendence, Hymnographie patriotique', *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris: Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1966, I, pp. 259-79, R. Stevenson, 'Les musiques incas et aztèques et leur survivances', *Encyclopédie des musiques sacrées*, Ed. Jacques Porte, Paris: Éditions Labergerie, 1968, I, pp. 105-16 y Andrés Pardo Tovar, 'L'Amérique latine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle', *ibid.*, II, pp. 510-21 y 'L'Amérique latine de la fin du XVIIIe siècle à nos jours', *ibid.*, III, pp. 253-65.

Regresando al trabajo de Albino, ante la disyuntiva de las dos lecturas, ya sea que optemos por la lectura 'jesuita' o por la 'no jesuita', encontramos el problema de las numerosas citas de otros autores intercaladas en el texto. Albino incluye más de cien textos de diferente extensión y que en su mayoría corresponden a trabajos musicológicos; aunque también hay otros de ensayistas, escritores y aún fuentes primarias del periodo colonial, en especial testimonios jesuitas. Pasando por alto la discusión sobre la heterogeneidad de sus fuentes, muchas de estas citas no están debidamente conectadas con el texto principal y otras son muy extensas y desvían la atención del argumento comentado. En su sistema de citación, Albino no adhiere a la tradición de escritura académica, es decir citar un texto e incorporarlo a su narrativa discutiéndolo, corroborando o refutando su contenido con argumentos de la misma índole. Tampoco se ajusta a esta práctica su sistema bibliográfico, que se torna reiterativo y en muchos casos nunca incluye la información completa. Los largos textos citados a que nos referimos hubieran podido convertirse en textos contextuales, diferenciándolos del texto principal, siguiendo el uso de la obra de Dufourcq. Sin embargo, el pequeño tamaño de libro no lo hubiera permitido.

Los aspectos de historia intelectual y social de los primeros dos capítulos además de ser pertinentes han merecido y seguirán mereciendo atención. Por predilección del autor, estos se concentran en las fuentes jesuitas y Albino recalca el orden y la calidad de esta documentación (p. 69) algo en lo que se debería insistir en otros trabajos para explicar el 'jesuitocentrismo' de muchos de ellos. Esta sección es una de las que más se aleja del tono de un libro de divulgación y sus planteamientos son un buen punto de partida para la discusión de la fase temprana de la actividad musical de los jesuitas

en aquellas regiones. En esta temática, Albino confluye con el trabajo de Fahrenkrog, otro caso de la centralidad de la actividad de los jesuitas en la música de este periodo. Por cierto, trabajos recientes concluyen que ya a finales del siglo XVI los jesuitas habían establecido redes (en Europa y sus misiones fuera de ella) y se habían hecho acreedores a una gran reputación global en cuanto al uso de la música en su proyecto evangelizador y contra-reformista<sup>18</sup>. La música en el trabajo misional de los jesuitas adquiere un realce global y examinando cualquiera de los casos puntuales en América, pasa inmediatamente a un papel protagónico. Aquí, hubiera sido útil adoptar el amplio marco en que hoy se trabaja este tema y referirse a trabajos como el de Alfred E. Lemmon (n. 1949) quien en las décadas 1970-90 publicó diversos trabajos sobre el extenso trabajo musical de la Compañía de Jesús en América Latina<sup>19</sup>.

En los capítulos siguientes, Albino reitera las ya mencionadas singularidades latinoamericanas, el aporte local a la música y el debate sobre la existencia de compositores indígenas. En lo que se

refiere a la interpretación de música europea por parte de indígenas y negros (p. 106) se concentra en estos últimos alegando fuentes insuficientes en el caso de los indígenas. Sin embargo, el trabajo en que basa sus hipótesis para la música afroamericana es de carácter general y sus conclusiones son muy tentativas<sup>20</sup>. Una mejor búsqueda de bibliografía hubiera podido aportar más información sobre este tema. Aquí, Albino aporta algunas citas de autores jesuitas poco conocidas y muy relevantes cuya lectura seguirá suscitando variadas interpretaciones.

En el capítulo IX Albino discute la presencia simultánea de instrumentos musicales indígenas y europeos, lo que atribuye al aislamiento y a la flexibilidad del experimento social jesuita (p. 122). Sin embargo, hubiera sido deseable profundizar en este asunto y mencionar los trabajos básicos al aspecto, entre ellos los de Lange<sup>21</sup>. Lo mismo ocurre con Fahrenkrog, quien la primera vez que menciona a Lange (p. 211) le achaca la lectura

<sup>18</sup> Daniele V. Filippi, 'Ask the Jesuits to Send Verses from Rome': The Society's Networks and the European Dissemination of Devotional Music', en *Exploring Jesuit Distinctiveness: Interdisciplinary Perspectives on Ways of Proceeding within the Society of Jesus*, Ed. Robert Aleksander Maryks, Leyden; Brill, 2016, pp. 62-80.

<sup>19</sup> Alfred E. Lemmon, 'Jesuits and Music in Mexico', *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 46 (1977), pp. 191-98; 'Jesuits and Music in the Provincia del Nuevo Reino de Granada', *AHSI*, 48 (1979), pp. 149-60; 'Pedro Murillo Velarde y la música filipina', *Heterofonía*, 13 (1980), pp. 23-26 y 'Jesuit Chroniclers and historians of Colonial Spanish America', *Inter American Music Review*, (1989), pp. 119-29. Ver también T. Frank Kennedy, 'Music and Jesuits: Historiography, and a Global Perspective', *Journal of Jesuit Studies* 3, 3 (2016), pp. 365-76 y Daniele V. Filippi, 'Retrieving the Sounds of the Old Society: For a History of Historiography on Jesuits and Music', *Jesuit Historiography Online*, [https://referenceworks.brillonline.com/entries/jesuit-historiography-online/retrieving-the-sounds-of-the-old-society-for-a-history-of-historiography-on-jesuits-and-music-COM\\_192554](https://referenceworks.brillonline.com/entries/jesuit-historiography-online/retrieving-the-sounds-of-the-old-society-for-a-history-of-historiography-on-jesuits-and-music-COM_192554)

<sup>20</sup> Eduardo A. Rodríguez, 'Había una vez u ritmo ... de lo negro al mestizaje e la América colonial (trabajo inédito)', no se incluye ninguna información adicional en la bibliografía y suponemos que tiene que ver con la charla 'Había una vez un ritmo', dictada por Eduardo Rodríguez en la Escuela de Arte de Berisso, el 6 de septiembre de 2017, ver <https://www.facebook.com/events/escuela-de-arte-de-berisso-montevideo-y-11/habia-una-vez-un-ritmo-eduardo-rodr%C3%ADguez-en-la-escuela-de-arte/123633358281355/>

<sup>21</sup> Francisco Curt Lange, 'El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767). Los bienes musicales y la constancia de su existencia a través de los inventarios practicados', *Revista Musical Chilena*, 40, 165 (enero-junio 1986), pp. 4-58; 'Segunda Parte', *Revista Musical Chilena*, 45, 178 (julio-diciembre 1991), pp. 57-98; Leonardo Waisman, "Ich bin Missionar, weil ich singe, spiele und tanze", *Martin Schmid als Musiker*, en *Martin Schmid (1694-1772): Missionar-Musiker-Architekt. Ein Jesuit aus der Schweiz bei den Chiquitos-Indianern in Bolivien. Ausstellung in Historisches Museum Luzern, 15. Juni bis 11. September 1994*, Ed. Eckhart Kühne, Luzern: Historisches Museum, 1994, pp. 55-64 y E. Bermúdez, 'La música en la misiones Jesuitas en los Llanos Orientales colombianos, 1725-1810', *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, 5, (1998-99), pp. 143-66 y 306.

‘algo equívoca’ de los documentos. Es cierto que Lange no conoció ni consultó los documentos del Archivo Nacional de Asunción, pero eso no hace equívoca la lectura de los que sí estudió y publicó. Por el contrario, para poder resaltar el contenido musical de los nuevos documentos aportados por Fahrenkrog y otros es necesario verlos en el contexto de la amplísima bibliografía existente, recogida en trabajos bibliográficos como los de Gerardo Huseby (1943-2003) y Aníbal Cetrangolo (n. 1948)<sup>22</sup>. En el caso de los instrumentos, además de los ya citados vale la pena mencionar el trabajo de Waldemar A. Roldán (n. 1927) directamente relacionado con algunos de los documentos trabajados por Fahrenkrog<sup>23</sup>. En el campo de los instrumentos, Albino no presenta mayor elaboración aunque frecuentemente los menciona de paso. Waisman tampoco les dedica un apartado, aunque gracias a su índice (pp. 465-66) se puede verificar su uso y ubicación geográfica y el período al que se refiere cada mención. Una de las virtudes de este capítulo de Albino (pp. 197-214) es que puede fácilmente funcionar como resumen del libro pues allí se enumeran y explican los estilos musicales europeos presentes en las Américas a lo largo del periodo tratado.

En el capítulo XI, que usa como subtítulo y cita un par de versos del himno nacional colombiano de 1880, Albino considera en forma muy somera al

<sup>22</sup> Ver Gerardo V. Huseby (ed.), ‘Bibliografía musicológica latinoamericana’ No. 1 Primera parte, *Revista Musical Chilena*, 46, 177 (enero-junio 1992), pp. 13-143; No. 1 Segunda parte, *Revista Musical Chilena*, 46, 178 (julio-diciembre 1992), pp. 9-89; No. 2, *Revista Musical Chilena*, 48, 181 (enero-junio 1994), pp. 13-128 y Aníbal Cetrangolo y Roberto Giuliani (eds.), *Bibliografía de la música colonial latinoamericana*, Padua: Sociedad Española de Musicología/Istituto per lo studio della musica Latino-americana durante il periodo coloniale (IMLA), 1992.

<sup>23</sup> Waldemar A. Roldán, *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*, Buenos Aires: El Ateneo, 1987.

tránsito entre la colonia y las nuevas repúblicas<sup>24</sup>. En esta sección también queda corta la información bibliográfica pues no se incluyen las regiones en que más se ha investigado, Venezuela y Brasil, que sólo cita de paso en referencia a los conflictos por las misiones jesuitas (p. 129). Obviamente un tratamiento más completo debe incluir la música en los Estados Unidos, Canadá y el Caribe para lo que resultan muy útiles los trabajos de Daniel Mendoza de Arce (n. 1940)<sup>25</sup>.

Por último, otro aspecto llamativo en estas publicaciones es que dos de ellas hayan seleccionado para la portada y títulos, la caligrafía del manuscrito de la extensísima carta ilustrada dedicada a Felipe III (1578-1621) por Felipe Guamán Poma de Ayala (c. 1535-c.1616), finalizada en Lima alrededor de 1615 y que hoy se conserva en la Biblioteca Real (Det Kongelige Bibliotek) de Dinamarca (Copenhague)<sup>26</sup>. En el caso de Fahrenkrog, la

<sup>24</sup> La cita llamará la atención de cualquier colombiano pues solo uno de los versos citados por Albino se canta actualmente. Sobre el himno, Oreste Sindici (1828-1904) autor de la música y el varias veces presidente Rafael Núñez (1825-94) autor de la letra ver Antonio Cacua Prada, *Sindici o la música de la libertad. Centenario del Himno Nacional*, Bogotá: Universidad Central/ICELAC, 1987.

<sup>25</sup> Daniel Mendoza de Arce, *Music in Ibero America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (MD): The Scarecrow Press, 2001 y *Music in North America and the West Indies from the Discovery to 1850. A Historical Survey*, Lanham (MD): The Scarecrow Press, 2006, Sobre el primer trabajo ver Marisa Restiffo, ‘Reseña: Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (Maryland) and London, The Scarecrow Press, 2001, xviii, 723 pp., bibliografía e índices’, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 24 (2010), pp. 439-52. Mendoza de Arce, formado en derecho y ciencias sociales en Montevideo, su ciudad natal, llegó a los Estados Unidos en 1972 y se desempeñó como profesor de sociología y antropología en el William Paterson College de Paterson (NJ) y como profesor de cultura hispánica en la Governor’s State University, University Park, Illinois, hasta su retiro en 1995.

<sup>26</sup> Det Kongelige Bibliotek, *El sitio de Guamán Poma. Un Centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague*, <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/>

portada incluye uno de los grabados (y un detalle) de la *Rhetorica christiana* del mestizo mexicano, misionero franciscano y grabador Diego de Valadés (1533-c.1582), publicada en Perugia en 1579, edición rara de la que el Archivo Nacional de Asunción conserva una copia<sup>27</sup>. En todos los casos el tema de las ilustraciones se relaciona con el uso de la música en la evangelización de los indígenas con intención de situar una vez más las especificidades de la música colonial latinoamericana ante los repertorios europeos, pero en la mayoría de los casos, viéndolas por fuera del inmenso corpus de otros estilos musicales contemporáneos en Europa y provenientes de situaciones coloniales semejantes en diferentes partes del mundo. Además, en los siglos XVI y XVII, el villancico era una ‘especificidad’ española (y portuguesa hasta 1640) también en el contexto musical europeo. Desde Nápoles, el músico y teórico italiano Pietro Cerone (1566-1625) lo recalca en 1613 al referirse a la popularidad de los villancicos, aludiendo a que aun aquel que no asistía a la iglesia ningún día del año, se tomaba la molestia de ‘levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos’<sup>28</sup>.

### III

A manera de conclusión, haremos algunos comentarios sobre los aspectos que Albino toca

[info/es/frontpage.htm](http://info/es/frontpage.htm) ver ‘Bibliografía’, <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/biblio/index.htm> Sobre este documento existe también una extensísima bibliografía, disponible en el sitio que esta Biblioteca dedica exclusivamente a la versión digitalizada del manuscrito.

<sup>27</sup> Diego Valadés, *Rhetorica Christiana...*, Perugia: Pietro Giacomo Petrucci, 1579. Algunos de los grabados están firmados por ‘D. Valades’ o ‘Didacus Valades’, f. 107 y R. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 162-63.

<sup>28</sup> Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro...*, Nápoles: Juan Bautista Gargano, Lucrecio Nucci, 1613, pp. 196-97.

de paso, no formula o no desarrolla, pero que son claves para el debate actual y futuro sobre este tema. Los principales son tres: a) la cobertura geográfica y cultural del discurso histórico sobre la música colonial, b) la presencia de una tradición musical viva en todo el continente, que en este caso se refiere a grupos indígenas de Paraguay, Argentina y Bolivia y c) la necesidad de considerar las tradiciones interpretativas creadas desde la década de 1960, materializadas en cientos de grabaciones (LPs, CDs, DVDs y ahora videos y archivos sonoros en internet) con el repertorio de este periodo.

a. La ampliación de la cobertura geográfica ha sido y será el resultado de la paulatina superación de la inercia del nacionalismo y localismo en nuestras investigaciones. En 1994 comentaba Manuel Carlos de Brito (n. 1945) que se consideraba un musicólogo periférico cuyos temas de estudio no formaban parte del mainstream de la musicología y que la dinámica de reproducción de la musicología de ese momento lo llevaba a pensar que esta situación no cambiaría rápidamente<sup>29</sup>. La situación ha cambiado, pero no tanto como quisieramos y Brito acertaba al indicar que la música clásica (erudita, culta, docta o como se le llame) ha sido siempre una tradición internacional y en consecuencia proponía –recordemos de nuevo, en 1994– que superando nuestro regionalismo, la comunidad musicológica internacional podría comenzar a ‘aceptar una visión más universal de la historia musical de occidente’<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Manuel Carlos de Brito, ‘El rescate de la música del periodo colonial: Una perspectiva luso-brasilera’, *Revista Musical de Venezuela*, 16, 34 (1997), pp. 137-46 (143-45).

<sup>30</sup> Brito, p. 145.

No estamos de acuerdo con Waisman (p. 168) cuando afirma que los grandes relatos de historia de los estilos musicales ‘se han tornado inadmisibles’. A pesar de que aceptemos que estos son problemáticos, polémicos y sin duda muy difíciles de materializar, sus orientaciones y logros siempre podrán discutirse. Y claro, afortunadamente habrá siempre muchas propuestas. Por esa razón, desde hace cuarenta años ha habido varios proyectos de historias ‘globales’ de la música o de la música ‘en la vida del género humano’ –como se formularon al comienzo<sup>31</sup>, de las que siempre hemos formado parte. Estos esquemas ‘vertebrales’ son especialmente útiles para las obras de carácter divulgativo, que como al comienzo se dijo, son tal vez las más necesarias en nuestro medio.

b. El segundo aspecto se refiere a la confluencia de musicología y etnomusicología en trabajos históricos sobre este periodo. En el capítulo X (pp. 217-24) Albino menciona la continuidad de la tradición musical colonial hasta hoy, haciendo énfasis en la diferencia entre los casos de Paraguay y Bolivia. Aquí vale la pena anotar que el proyecto de Waisman comenzó como un esfuerzo conjunto entre etnomusicología y musicología para abordar tanto las partituras como la música que continuaban haciendo los indígenas que las habían custodiado

<sup>31</sup> Aquí no es posible reseñar todas estas iniciativas pero entre las primeras está la propuesta de Barry S. Brook (1918-97) para la UNESCO a comienzos de la década de 1980 y entre las últimas, la coordinada por Reinhard Strohm (n. 1942) y que obtuvo el Premio de la International Balzan Prize Foundation en 2012. Ver Malena Kuss, *Music in the Life of Man. A World History*, IMC/Unesco, *Work in Progress, Volume IV: Latin América and The Caribbean: Part 1*, Paris: IMC/Unesco, 1983 y R. Strohm, ‘Introduction’, y ‘My Work and Worries in Music History’, *Balzan Prizewinners’ Interdisciplinary Forum 2012, Rome, 15 November 2012 - Accademia dei Lincei*, <https://www.balzan.org/en/prizewinners/reinhard-strohm/rome--15-11-2012-forum-strohm>

durante siglos. Irma Ruiz (n. 1938) quien dirigió el proyecto en sus etapas iniciales lo dejaba muy claro en varios de sus trabajos<sup>32</sup>. Sin embargo, no hay presencia del indígena actual en las tres obras que comentamos. Desde la década de 1950, en el caso de Paraguay es tangible pero marginal en la obra de Boettner, se relega a un papel de fuente para las operaciones identitarias de Colman y en el caso de las misiones jesuitas de Bolivia solo figura en forma prominente en la publicación de la exposición dedicada al misionero jesuita, arquitecto y músico suizo Martin Schmid (1694-1772) en el Museo Histórico de Lucerna (Historischen Museum Luzern) en 1994<sup>33</sup>. El editor de este trabajo, Eckhart Kühne, combina exitosamente las aproximaciones antropológica e histórica para darnos –en especial por su excelente documentación fotográfica– una visión más amplia del pasado jesuita y de sus cambios y continuidades hasta hoy. También Piotr Nawrot (n. 1955) se ha aproximado a la tradición viva y a propósito de la edición e interpretación de la famosa pieza “Dulce Jesús mío” con una sección

<sup>32</sup> Irma Ruiz y Gerardo V. Huseby, ‘Pervivencia del rabel europeo entre los Mbiá de Misiones (Argentina)’, *Temas de etnomusicología*, 2 (1986), pp. 67-106; Irma Ruiz, ‘Herederos de la colonización jesuítica: El caso de los Chiquitanos’, *Revista Musical de Venezuela*, 16, 34 (mayo-agosto 1997), pp. 7-20 y Gerardo Huseby, “Welche alle instrument ich gemacht”. Die Musikinstrumente und Orchester der Chiquitomismission’, *Martin Schmid (1694-1772): Missionar-Musiker-Architekt. Ein Jesuit aus der Schweiz bei den Chiquitos-Indianern in Bolivien. Ausstellung in Historisches Museum Luzern, 15. Juni bis 11. September 1994*, Ed. Eckhart Kühne, Luzern: Historisches Museum, 1994.

<sup>33</sup> Kühne, ed., ver nota anterior y Juan Max Boettner, *Música y músicos del Paraguay*, Asunción: Autores Paraguayos Asociados, 1956, Alfredo Rolando Ortiz, *Latin American Harps. History, Music and Techniques for Pedal and Non Pedal Harpists*, Corona (CA): [Edición del autor], 1992, 3rd. Ed. y Alfredo Colman, *The Paraguayan Harp: From Colonial Transplant to National Emblem*, Spencertown (NY): Custos/Music Word Media Group, 2012.

de texto en lengua chiquitana, realizó trabajo de campo en San Antonio de Lomerío<sup>34</sup>.

c. Albino insiste en la reconstrucción sonora de las partituras, indicando que es necesario (p. 91) 'intentar reconstruir o al menos crear hipótesis sobre la manera de hacer música de aquellos indios convertidos, a la luz de sus convicciones'. En la segunda parte del capítulo XII (pp. 238-46) hace un recuento muy somero de lo que han sido estas reconstrucciones materializadas en grabaciones, comenzando con aquellas de los años ochenta. Las conclusiones de Albino para esta década hablan de 'anarquía' en las propuestas de reconstrucción sonora y de un estrecha relación entre musicólogos e intérpretes que ha cambiado en las décadas siguientes, en las que Albino observa el surgimiento de los grupos latinoamericanos y la tendencia al exotismo. Ahora bien, estas conclusiones tendrían que reconsiderarse a la luz de la poca información disponible, por ejemplo, la lista de sesenta y siete grabaciones analizadas por Tello en su trabajo sobre los villancicos de la colección Sánchez Garza<sup>35</sup>. En esta lista, que cubre un periodo de treinta y cinco años, su distribución por décadas es la siguiente: 1970s (1,5%), 1980s (13,4%), 1990s (46,2%) y 2000s (38,8%); lo que nos lleva a pensar que las tendencias realmente significativas (con casi 85%) son aquellas de la última década del siglo XX y la primera del siguiente.

Esto reitera -como bien apunta Marín- la necesidad de un verdadero estudio de la discografía

existente sobre este repertorio; así como el análisis del uso de fuentes históricas y criterios musicológicos en su realización. En su trabajo, Marín insiste en que este corpus de grabaciones no ha recibido atención de conjunto y se concentra en la década entre 2006-16 donde encuentra que se ha querido acentuar la 'diferencia latinoamericana' con el exotismo como símbolo de 'esencialismo y autenticidad' (p. 293). En el amplio repertorio que considera, Marín identifica por un lado las grabaciones que antes y ahora siguen el modelo europeo y por el otro, recalca la continuidad y amplitud del proyecto K 617 de Alain Pacquier iniciado en 1990. Otro filón destacado por Marín es el 'sonido Savall' replicado en el 'sonido Elyma' y luego continuado por Capella Mediterránea; y en el extremo opuesto, la tendencia dominante a mediados de la segunda década de este siglo, marcada por la fusión, el crossover y orientada a la 'Early World Music'<sup>36</sup>.

Tello se mueve en un terreno muy diferente y se centra en las versiones grabadas de algunos villancicos de la colección de partituras del convento de la Santísima Trinidad de Puebla (conocida como Sánchez Garza, nombre del anticuario y coleccionista que la vendió en 1967 al estado mexicano)<sup>37</sup>. Sus comentarios se basan en cincuenta y tres piezas individuales consideradas por fuera del plan y concepto del disco al que pertenecen. Tello no identifica las tendencias de ese conjunto de grabaciones y encuentra en su lugar, 'gran independencia

<sup>34</sup> Maria Eugenia Soux, 'Notas críticas de la transcripción', en Piotr Nawrot et al., *Pasión y Muerte de N. S. Jesucristo. Música de los Archivos Coloniales de Bolivia, Siglos XVII y XVIII*, La Paz: Cooperación Española en Bolivia/Fundación Boliviana para la Música, 1997, pp. 15-45 (p. 36).

<sup>35</sup> Aurelio Tello, 'Fonografía de la Colección Sánchez Garza', *Heterofonía*, 142 (enero-junio 2010), pp. 91-154 (pp. 100-17).

<sup>36</sup> Javier Marín, 'Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales', *Revista de Musicología*, 39, 1 (enero-junio 2016), pp. 291-310 (pp. 293, 295, 297 y 305).

<sup>37</sup> Sobre dicha colección ver Aurelio Tello 'Prólogo', en Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales y Barbara Pérez, *Colección Sánchez Garza: Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*, México: INBAL/CENIDIM, 2008, pp. 17-28.



... de lo que ofrece la musicología'. Sin embargo, su ejercicio se orienta más hacia la crítica que a la musicología aunque en su valoración de dichas versiones trata de incluir criterios musicológicos como el análisis de las ediciones que se usaron y el aporte que los directores y grupos hicieron al texto musical que interpretaban. Sin embargo, predominan las apreciaciones propias de la crítica de conciertos o de discos y así, Tello encuentra algunas estéticamente vergonzosas, otras sin ninguna gracia, ingenuas o 'naif'; y otras emocionantes, magistrales y que encarnan algo que no define pero que exalta como 'el más puro estilo del barroco hispanoamericano' del siglo XVII<sup>38</sup>. Albino podría haber aportado a esta discusión, exponiendo las premisas y conceptos que sirvieron de punto de partida para sus tres grabaciones realizadas entre 2003 y 2010<sup>39</sup>.

Volviendo ahora a los comentarios del comienzo, algo notorio en el libro de Albino es la ausencia de un esquema histórico básico que pueda servir de hilo conductor para su discurso. Sus opciones hubieran podido ser: la trayectoria de los estilos musicales, la investigación musicológica sobre éstos, o el desarrollo histórico de las reconstrucciones musicales plasmadas en ediciones y grabaciones de las fuentes musicales existentes. Sin embargo, Albino decide combinarlos en un único discurso cronológico que no permite explicar si-

multáneamente esos tres aspectos del repertorio que considera.

Al centrarse en el repertorio jesuita, Albino pudo ser más explícito en insistir en que se trata de un repertorio disputado por diferentes agencias nacionales a veces convergentes y a veces no, basadas en diferentes hitos históricos: la territorialidad actual de la antigua provincia del Paraguay (Paraguay, Argentina, Brasil, Bolivia y al comienzo Chile); la centralidad de Córdoba debida a la presencia de Zipoli; la actual supervivencia de miles de partituras en Bolivia; y sobre todo dos aspectos nuevos, el emergente localismo indígena frente a esas agendas nacionales y por otro el surgimiento de un nuevo revival del 'latinoamericanismo' musical.

El primero y hasta ahora uno de los pocos trabajos que intentó dar una visión de conjunto sobre el tema que tratamos lo constituyen los primeros tres capítulos de *Music in Latin America: An introduction* de Gérard Béhague (1935-2005) de 1980 (traducido en 1983), que ni Albino ni Fahrenkrog consideran y sólo Waisman cita de paso en una nota (p. 73)<sup>40</sup>. En esas cien primeras páginas (un poco menos de un tercio del total del libro que cubre hasta mediados del siglo XX) hallamos los datos básicos conocidos sobre la música en las misiones y en las catedrales, la música teatral y las pocas fuentes de música instrumental del periodo colonial. Este trabajo satisface a varios públicos y con él las bibliotecas universitarias cuentan con

<sup>38</sup> Tello, 'Fonografía', pp. 98, 124-5, 133, y 137.

<sup>39</sup> Capilla del Sol. Conjunto de Música Barroca del Museo Fernández Blanco, *Música barroca de América del Sur. Selección de la grabación en vivo de los conciertos n° I y II* CD s.n., Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 2003; *Concierto... 28 de mayo de 2005, Parroquia Mater Admirabilis*, Buenos Aires, CD, s.n., Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 2005 y *Como pudieran en cualquier catedral. Una misa en las reducciones jesuíticas del oriente boliviano*, CD, s.n., Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco/Mecenazgo Buenos Aires/Fundación YPF, 2010.

<sup>40</sup> Gerard Béhague, *Latin American Music. An introduction*, Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1980, Prentice Hall History of Music Series, editor H. Wiley Hitchcock (1923-2007); traducido al castellano como *La música en América Latina (Una Introducción)*, Trad. Miguel Castillo Didier, Caracas: Monte Ávila, 1983. Incluye un Prefacio (pp. 13-16) con un párrafo añadido sobre la traducción y su publicación.

una narrativa musicológica que sitúe la música de América Latina en un marco internacional. Además su mayor valor es precisamente ese carácter musicológico, que Behague esperaba fuera una contribución para músicos y musicólogos (p. x) sin perder de vista el aficionado (layman) y además, que como narrativa basada en fuente primarias, sirviera de estímulo para jóvenes investigadores. Como síntesis, el trabajo de Behague sigue siendo un excelente punto de partida para cualquier trabajo detallado y lamentablemente, y a pesar de su aporte, no contó con reseñas significativas en el circuito musicológico norteamericano y europeo y solo fue valorado en el contexto de la emergente proyección internacional de la musicología latinoamericana<sup>41</sup>.

Otro trabajo útil en este sentido es el de Pardo Tovar de 1968, arriba citado, que circuló muy poco en nuestro medio. Antes que Béhague, Pardo Tovar adopta una visión geográfica amplia, incluye a Brasil y en sus dos partes sintetiza los resultados de los trabajos de Lange, Stevenson y otros creando un breve panorama introductorio muy adecuado al tono de dicha obra sobre música religiosa, lamentablemente como dijimos, de muy poca circulación. En 1984, Stevenson publicaría dos breves capítulos sobre música del período colonial en América hispánica y Brasil para *The Cambridge History of Latin America*<sup>42</sup> cuya inten-

ción también era divulgativa y que orientó hacia un público universitario interesado en general en América Latina.

En cuanto a los textos de divulgación dedicados a las tradiciones musicales nacionales, no podemos profundizar en el aporte de trabajos de divulgación como *Oyendo a Chile* (1979) de Samuel Claro Valdés (1934-94) o en el caso de Colombia, *La música en Colombia* (1970) concebido y publicado por el emigrado español Clemente Airó (1918-75)<sup>43</sup>. En cuanto a las obras recientes de la historia de la música con un ámbito general, dos extremos muy contrastantes están representados por los trabajos de José Miguel Wisnik (n. 1948) en Brasil y de Pola Suárez Urtubey (1931-2021) en Argentina<sup>44</sup>. Sin embargo está claro que hay muy pocos trabajos de esta índole y que necesitamos algunos más.

Los libros de Albino, Waisman y Fahrenkrog constituyen aportes significativos a nuestra bibliografía musical. Es muy probable que después de

*History of Latin America, 2. Colonial Latin America*, Ed. Leslie Bethell, Cambridge: CUP; 1984 (varias reediciones hasta 2008), pp. 771-98 y 799-804.

<sup>43</sup> Samuel Claro Valdés, *Oyendo a Chile*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979, 3a. ed. 1997 y Clemente Airó (ed.), *La música en Colombia*, Bogotá: Editorial Iqueima, 1970; separata de la *Revista Espiral. Letras y Arte*, Nos. 116-17 (sept.-dic. 1970), pp. 3-89. Los colaboradores en esta publicación fueron Clemente Airó, Guillermo Abadía (1912-2010), José I. Perdomo Escobar (1917-80) y Hernando Caro Mendoza (1927-2004). Sobre Airó ver Sergio Pérez Álvarez, 'Semblanza de Clemente Airó', *EDI RED*, 2017, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX- XXI), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx2g1> y Alberto Bejarano, 'La utopía en la revista bogotana *Espiral* (1944-75) de Clemente Airó', *Nómadas*, 47 (octubre 2017), pp. 97-106.

<sup>44</sup> José Miguel Wisnik, *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*, Sao Paulo: Companhia das Letras, 2004, 2a.ed., 3a. reimpresión (primera edición 1989, segunda ed. 1999) y Pola Suarez Urtubey, *Historia de la música*, Buenos Aires: Claridad, 2007. Agradezco a Nina Sánchez (Buenos Aires) el obsequio de este último trabajo.

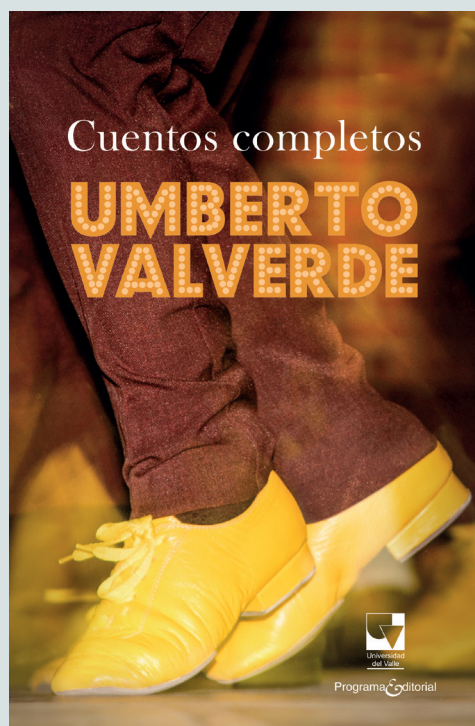
<sup>41</sup> Luis Merino, Reseña: *Gerard Béhague, Music in Latin America...*, *Revista Musical Chilena*, 34, 151 (julio-sept. 1980), pp. 61-3; Juan Orrego Salas, Review: *Music in Latin America...*, *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 1, 1 (Spring-Summer, 1980), pp. 114-117. Aurelio de la Vega, 'Review Music in Latin America: An Introduction. by Gerard Béhague', *Hispanic American Historical Review*, 60, 4 (Nov., 1980), pp. 731-732 y Martin Schwarzenlander, 'Gerard Béhague, Music in Latin America...', *Österreichische Musikzeitschrift*, 37, 2 (1982), pp. 124-5.

<sup>42</sup> Robert Stevenson, 'The music of Colonial Spanish America' y 'A note on the music of Colonial Brazil', *The Cambridge*

leerlos un estudiante de música intente tocar este repertorio con las partituras y grabaciones que pueda conseguir, como hicieron muchos antes y después de Albino. Como dijimos, estos textos también despertarán interés entre estudiantes y estudiosos de las humanidades y ciencias sociales. No obstante, los coleccionistas de discos de música colonial, que los hay, o los simples aficionados a la música y fans de los grupos que todavía existen, no encontrarán cómo conectar las ideas allí expuestas con lo que oyen frecuentemente, pues ninguno de los tres se refiere al repertorio grabado o recomienda una mínima lista de discos o referencias a las plataformas de streaming para hacer audible su contenido. Como sugerencia final, para una segunda edición (o en otro libro) Albino podría retomar el camino de su primera obra: se necesita un pequeño volumen que se llame *Guía para disfrutar más de la música colonial latinoamericana*. Albino es músico de fuertes convicciones en sus versiones, extrañamos su voz, en este libro hubiera podido escribir más sobre la música que él mismo interpreta.







Umberto Valverde, *Cuentos completos*.  
Cali: Programa editorial Universidad del Valle,  
2019, 292 pp.

## CUENTOS PELIGROSOS

RICARDO SÁNCHEZ ÁNGEL

*Profesor emérito  
Universidad Nacional  
de Colombia  
Profesor titular  
Universidad Libre*

Los cuentos de Umberto Valverde (*Cuentos completos*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2019) vuelven a leer, ahora reunidos en un volumen editado por la Universidad del Valle después de cinco décadas, resulta gratificante. Hay que decir que resisten el paso del tiempo, manteniendo su fresca narrativa y su sensibilidad que se proyecta hasta nuestros días. Los que destacaron la obra de Valverde, Álvaro Mutis, Manuel Mejía Vallejo, Jacques Gilard, Oscar Collazos, Eduardo Aguilar y Roberto Burgos, escritores de consagrada actividad y logro, dieron en el blanco. A esto se suma la aparición de *Reina rumba*, consagrada por las opiniones de Guillermo Cabrera Infante. Se trata de una breve y notable obra de juventud. Lo que viene luego es otro cuento, el del giro de *Quítate de la vía perico*. Darío Restrepo Henao, autor del logrado prólogo a los cuentos de Valverde, destaca su importancia en la cultura popular de Cali y en el universo de la música internacional, al igual que sus virtudes literarias.

Las claves de los cuentos del *Bomba Camará* están en Cali, el barrio obrero y la microbiografía del autor, que para la época se condensa en la ilusión de la revolución y la soledad, a lo que se suma su atrevimiento de escritor. Son las claves de contexto, las del texto son el ritmo de la prosa, la poesía en ciertas frases y fragmentos y la frescura de los ambientes: la calle, el barrio, el bar, la gallada.

El viaje a Nueva York, en *La calle mocha*, está como hilo conductor hacia el cosmopolitismo y las ansias de libertad. Es la nostalgia, la evocación, la que da permanencia a esta literatura. Lo que permite poetizar la cruda realidad que se lee con la ilusión de los tiempos de juventud, divino tesoro que se va para no volver, de acuerdo con el verso de Rubén Darío.

*Bomba camará* es literatura popular por el lenguaje que elabora e incorpora: los dichos, el hablado, la memoria oral, la música, el fútbol como en *Un faul para un pibe*. También por las historias que cuenta y que circulan como bochínche caleño, lo que resume la algarabía de la calle y el barrio. Los cuentos de *Bomba camará* son de formación sentimental de infancia y adolescencia, en los ambientes en que nació y creció Umberto en el seno de una familia proletaria. Son auténticos y referidos a su biografía.

Se trata de una historia del barrio donde la literatura narra lo que la historia no logra: la vida cotidiana, privada, las costumbres en común. Aquí está la música que opera como texto-contexto, siendo como afirma Álvaro Mutis, afroantillano argentino mexicano. A lo que hay que añadir, a los Beatles, nombrados por Umberto, y el Rock and roll. Síncrismo cultural, amasijo de distintas voces en que la africanía y las Antillas, en una circularidad envolvente le dan a nuestra Rumba su fuerza, su potencia dominante.

La música en el *Bomba camará* es memoria, educación sentimental, lenguaje en que se condensa la sabiduría del juglar que se vuelve canto coral y baile de todos. Música que es liberación, camino regio al erotismo y que teje promiscuidades. Sexo violento, prostibulario y amoroso. Un cuento, *Esa otra muerte*, el de los putos jóvenes homosexuales y asesinados, es una exploración a la corrupción y está inspirado en hechos criminales. El erotismo del cuento es intenso y la trama se vuelve un asunto tenebroso: un cuento peligroso, a las honduras de la condición humana. Ese lenguaje intenso de los cuerpos, magia para los sentidos embelesados, está incorporado al *Bomba camará* con gran eficacia narrativa. Los cantantes son héroes y las canciones himnos, odas a la alegría o a la tristeza, a veces relacionados.

Tal vez este libro es fundador literario. Al igual que Cabrera Infante lo afirma a propósito de *Reina Rumba*, ese tesoro de la vida cultural musical de Cali y del universo del Caribe y Nueva York, simbolizado en Celia Cruz que es la santa, la diosa tutelar de Umberto Valverde desde siempre.

Se trata de una literatura realista, lejos de la copia, y que trasciende la crónica periodística. Su estética es volver metáfora y poesía la vida cruel e ilusionada de las gentes del común. *Bomba camará* supera la tentación del naturalismo narrativo y la idealización de esas realidades que enfrenta. Valverde, al mismo tiempo que ennoblece la historia del Barrio Obrero, ejerce una dura crítica social, mostrando y demostrando que lo popular maravilloso, rico en vivencias, también es miserable. La otra cara del Barrio Obrero.

En el *Bomba* hay una poética del barrio y de las muchachas en flor. Una narrativa salpicada de picaresca como en *Los inseparables*, con juego de billar y sobre todo con la terrible costumbre de la violación por tres jóvenes de una muchacha

virgen, el ritual macabro de la “vaca muerta”. Es la pandilla y la delincuencia juvenil, la música cantada, bailada, recordada, recitada, orquestada y personal. Que se vuelve ritual intenso, iniciación del trato, la amistad y el sexo, cuya infidelidad es la tarjeta de presentación. Es el baile en los salones y que define a *Domingo Sonoro*, el último cuento del *Bomba*.

Las mujeres pueblan el *Bomba* como lo harán, y de manera superlativa, *En busca de tu nombre*. Con una exploración psicológica, poniéndose en la piel de ellas en sus variadas conductas humanas, atrapadas en la vida familiar, con los amoríos liberadores que educan sentimentalmente, van asumiendo una visibilidad entre la ternura y la provocación para el lector masculino y seguramente para las mujeres. Este sustrato femenino, este interés en centrar su personalidad, constituye una de las dimensiones decisivas de lo logrado por esta literatura, de su verdad y veracidad.

*En busca de tu nombre* vienen a ser unos cuentos que mantienen la pericia técnica, lo acertado del tono realista poético del *Bomba*. Pero al mismo tiempo es una ruptura en tanto literatura de transición generacional y geoespacial. Son jóvenes universitarios y bachilleres intelectuales, activistas políticos y sindicales. Son nuevas relaciones sociales y culturales frente a las que el escritor, desafiado en su identidad, se afianza a ella. Con lo originario, lo barrial, lo que viene del *Bomba* y que está cantado por Roberto Ledesma en el bolero popular “yo soy así... y nunca cambiaré”.

La metamorfosis del carácter generacional impacta el mundo sentimental de *En busca de tu nombre*, donde se va volviendo un imperativo el de tomar en serio a las mujeres. Este toque de feminismo del autor hace que el lenguaje poético enamore al lector. Las muchachas en flor de Val-

verde, imaginadas y reales, son las deseadas por la generación de jóvenes de esos tiempos.

A través de la mujer se descifra la compleja relación humana porque es más cálida y transparente. Su propósito en los distintos nombres es buscar a una de ellas y que resultan varias. La intensidad de *Rosa*, el último de los cuentos de *En busca de tu nombre*, es impactante, es un momento sublime en esta narrativa. Valverde logra, a través de la ensoñación del moribundo en una narración onírica, recrear el asesinato político de Francisco Garnica, líder comunista disidente. La tortura, la destrucción del cuerpo a culatazos y bayoneta calada recrea la mentalidad de los militares y las élites, que viene de la Violencia anterior.

El asesinato de Garnica y Carlos Morales conmovió a la opinión pública que lo conoció gracias a la denuncia vigorosa del concejal Elías Salazar García, quien a la postre también fue asesinado. Valverde realiza el ritual literario de un duelo, que es el de *Rosa*, la compañera de Paco y de todos los jóvenes rebeldes de entonces.

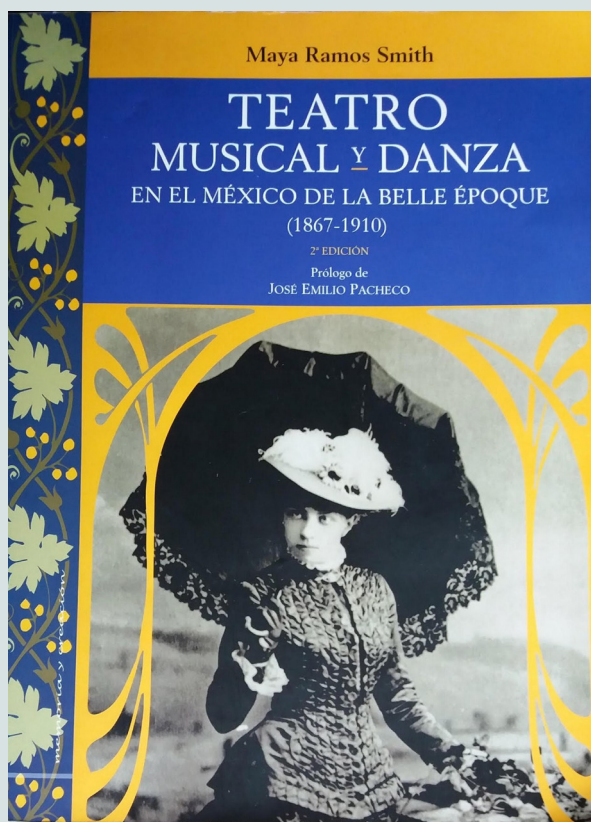
Este cuento que se publica ahora y que el duende de la censura o el descuido lo excluyó de la edición de la Universidad de Antioquia (1976) y de Colcultura (1980), es el punto culminante que le da sentido a la intensidad narrativa. *Rosa* viene a ser el cuento que globaliza el sentido del libro y es antológico en el género.

La formación sentimental en los cuentos de *En busca de tu nombre* se expresa de manera plástica en las distintas circunstancias de este joven protagonista en su relación con las mujeres que incluye a una profesora seducida al adulterio como ocurre en *Verano*. O ese cuento narcisista de macho herido que reprocha y censura la independencia de la bella joven en *Lelé* y que retrata con exactitud un momento y unas circunstancias de la vida del



escritor: una experiencia, la del rechazo, decisiva en la formación sentimental.

Caigo en cuenta que el poeta Carlos Jiménez Moreno en su libro *La travesía del ojo* (Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992) recogió el asunto dramático del crimen de Garnica en un bello poema. Sobre el poema y el libro escribí en el prólogo un juicio estético de sus calidades. El cuento de Umberto y el poema de Carlos se emparentan, se acompañan en el torbellino de la sensibilidad literaria de época y muestran la lealtad de estos jóvenes a las raíces de su ciudad con sus costumbres en común, su vida cotidiana y la trascendencia de los afectos.



Maya Ramos Smith,  
*Teatro musical y danza  
en México de la belle époque  
(1867-1910).*

México: Escenología Ediciones,  
2013, 2ª ed., 358 pp.

CAROLINA CORREA DURÁN  
*Centro de Documentación  
Musical, Biblioteca  
Nacional de Colombia*

A partir de fuentes contenidas en periódicos como, artículos, anuncios clasificados, críticas de espectáculos realizados en la ciudad de México, además de más de un centenar de fuentes secundarias, en este libro la autora propone una reconstrucción de la historia de la danza y del teatro musical en México entre 1867 y 1910. Sus fuentes también incluyen investigaciones históricas acerca de las artes escénicas, biografías, programas, crónicas, iconografía y correspondencia, gracias a las cuales el texto ofrece una serie de reconstrucciones históricas adicionales relacionadas con varios agentes sociales, políticos y culturales. Entre ellas podemos mencionar la historia de los teatros y auditorios en México, las políticas para la promoción de las artes, la historia de la crítica de espectáculos en prensa, las transformaciones del público y dinámicas de promoción

y la circulación de las compañías artísticas, entre otras. Por su parte, la extensa revisión de prensa recopilada en este trabajo —ejemplar— justifica un importante número de citas textuales que permite un acercamiento a la manera como pensaban los críticos y el mismo público, además lleva al lector a establecer un contacto directo con el lenguaje usado en la época para denominar los diferentes agentes del medio artístico.

*Teatro musical y danza en el México de la belle époque* cuenta con una primera edición impresa en 1995, la cual obtuvo el premio Arnaldo Orfila Reynal concedido en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en ese mismo año. La segunda edición, además de incluir la mención a dicho reconocimiento, y el prólogo original de la autora, incorpora un nuevo prólogo de José Emilio Pacheco y una ampliación de la reconstrucción biográfica asociada a los bailarines más reconocidos en México entre 1867 y 1910. La estructura general del texto se evidencia en una extensa tabla de contenido conformada por veintidos capítulos divididos en dos grandes partes: “El posromanticismo 1867-1879” y “La belle époque 1880-1910”. Al interior de cada sección hay un número equitativo de capítulos organizados en orden cronológico y enfocados hacia el desarrollo de un hecho o personaje relevante que durante este periodo.

El elemento que engrana toda la información es el notable conocimiento del área por parte de la autora, hecho determinante para definir el uso dado a los datos recopilados y el enfoque de la narración. Ese conocimiento provoca un sesgo de la investigación hacia la historia de la danza más que la historia del teatro musical —sin desconocer que hace referencia a temas como la opereta, la zarzuela, las variedades, las revistas, las comedias de magia e incluso el teatro dramático. Aunque

el título sugiere una historia del teatro musical y de la danza en México, esta narración plantea en realidad la historia de la danza y su relación con el surgimiento de otros tipos de espectáculos.

Junto a las descripciones de géneros, compañías de danza, del mercado del espectáculo y de las respuestas de los públicos, este libro incluye un componente biográfico significativo. Las historias de vida de importantes bailarines y bailarinas, directores de compañías de danza, coreógrafos y empresarios del espectáculo conforman la reconstrucción de un contexto artístico enmarcado en los triunfos y fracasos de las puestas en escena, así como las transformaciones que sufrió la relación entre las artes y la sociedad mexicana durante el periodo denominado *La belle époque*.

La autora resalta las historias de vida de Giovanni Lepri (c.1828-c.1890) y su hija Amalia Lepri (1860- 1926) —importantes referentes para la danza en México— ya que describe sus procesos de formación artística, desempeños profesionales y migración desde Italia a México, luego su traslado a Estados Unidos y finalmente de retorno a México. Sus trayectorias ejemplifican las dinámicas de un entorno en que la movilidad de los artistas —y del arte en sí mismo— fue un elemento promotor de la difusión de obras y compañías extranjeras que llegaron al país con montajes que tuvieron gran éxito.

Ramos también describe la llegada de innovaciones tecnológicas a la escena y su papel determinante para el surgimiento de algunos géneros, artistas solistas e incluso compañías enteras, quienes contaban con un sello característico gracias al uso de estos recursos. Después de ser exitosos en Europa, los espectáculos llegaban a México donde estas transformaciones surtían efecto en la concepción de otros nuevos y en la actitud del público frente a ellos. **espectáculos.** Las audiencias

cada vez eran más exigentes y selectivas respecto a las funciones por las que pagaban, hecho que permite documentar la historia de la competencia entre teatros.

Es importante resaltar cómo el texto describe la manera en que se constituyó el canon europeo del ballet en Europa y como la representación en México de obras como *Don Quixote* (1871), *Don Juan* (1869) o *Giselle* (1841), entre muchas otras, tuvo incidencia en la construcción del canon del mismo género en el entorno latinoamericano de ese momento. La reproducción de muchos de esos títulos por diferentes compañías a finales del siglo XIX y durante la primera década del siglo XX, contribuyó a formar un público que contaba con referentes previos y podía ser crítico con los montajes, vestuarios, puestas en escena y en especial, con las actuaciones de los solistas. Las compañías que llegaban al país ofrecían presentaciones excepcionales de sus bailarines en obras ya reconocidas, hecho que fomentó la preferencia de los mexicanos por los artistas extranjeros y que llevó a que el público y la crítica subestimara los artistas locales, no sólo en cuanto a sus capacidades profesionales sino también en lo que se refiere a la función de de la apariencia física dentro de este tipo de espectáculos.

Este comportamiento del público y de la crítica obedece al proceso de inserción de las tradiciones de la danza europea en Latinoamérica y en particular en México. La primera sección del libro describe este proceso haciendo énfasis en las transformaciones que sufrió la danza en cada contexto, particularmente en aspectos como el vestuario, la textura de las bailarinas y la degradación del papel de bailarín principal que llevaría a la desaparición de la figura masculina en el mundo de la danza clásica. La connotación

social de los bailarines y su reemplazo por bailarinas en travesti es un tema tratado en profundidad por la autora, quien establece un paralelo entre el comportamiento de las audiencias en Europa y en México frente a este asunto.

En cuanto al teatro musical, el texto hace especial énfasis en la inclusión o supresión de secciones bailadas en géneros como la zarzuela, las comedias de magia, la opereta o las variedades. También trata de la transformación que sufrió el papel de los bailarines en estos tipos de espectáculos y de la importancia – o irrelevancia– que el mismo medio artístico dio a los bailarines profesionales en comparación con los aficionados. Ramos describe el modo en que las compañías convocaban a personas del común –incluso mendigos– para que conformaran los cuerpos de baile. De esta forma expone la poca importancia que el público y los dueños de las compañías daban a los montajes con buena técnica dancística en un contexto con predilección por las opciones que generaran mayor ganancia con menor inversión. Esta dinámica provocó una posterior reacción de las compañías, quienes optaron por realizar costosos montajes profesionales que implicaban incrementos en la boletería.

Los cambios que trajeron las inversiones en artistas reconocidos, cuerpos de baile, coreógrafos, tecnología, vestuarios y escenografía, así como la repercusión de estos cambios en la relación entre el público y los espectáculos por medio de la boletería, se puede analizar gracias a la información contenida en este texto. Sin embargo, éste no incluye una cuantificación de esta información, pero sí una descripción cualitativa de estas transformaciones. La autora describe el tipo de relaciones que establecían los artistas con el público y la manera en que los estereotipos

físicos eran sumamente influyentes al momento de valorar las puestas en escena. El lenguaje usado en las críticas publicadas, lejos de ser sutil, es despectivo y contribuyó a fortalecer la prevalencia de estereotipos artísticos en la sociedad mexicana.

Una de las principales conclusiones de este libro es el límite difuso entre teatro musical y danza. Estos dos tipos de espectáculo parecen compartir muchas características, no sólo en la manera en que fueron concebidos sino en sus requerimientos técnicos, temáticas, vestuarios, guiones y público asistente. En ese sentido, la primera inquietud que deja el texto al lector es acerca de la definición y conceptualización de cada tipo de espectáculo, ya que tanto la danza como el teatro musical se rigen por un guion teatral y contienen narrativas a través del baile. Si bien es difícil establecer la diferencia entre estas dos expresiones artísticas, la autora pudo haber presentado un análisis crítico al respecto, hecho que habría justificado el enfoque de su narración e, incluso, el título del libro. Aun así, prefirió abstenerse y dejarlo al lector.

Un segundo tema relevante tiene que ver con la relación entre lo propio y lo extranjero en un entorno latinoamericano y la valoración que el público otorgaba a la 'procedencia' en el arte. Hacia el final del texto, Ramos expone varios ejemplos de bailarines mexicanos que lograron romper estos esquemas al incursionar en el medio artístico tanto en México como en otros países. También narra la culminación de las historias de vida de Amanda y Giovanni Lepri dando a su labor artística una trascendencia en el tiempo gracias a los testimonios de sus descendientes y también a fuentes iconográficas. El libro contiene dos grandes secciones que recopilan estas, con más de cincuenta fotografías de teatros, artistas y documentos, las cuales son especialmente útiles para comprender las descrip-

ciones de la autora acerca de la transformación de vestuarios, la fijación social de los estereotipos físicos de los bailarines y la escenografía.

En términos generales —y a manera de conclusión—, el libro ofrece una valiosa reconstrucción del contexto histórico, social y artístico, que permitió el surgimiento y desarrollo del teatro musical y la danza en México en el periodo descrito. Es un texto que evidencia un dedicado trabajo de recopilación y tratamiento de un extenso número de fuentes, con el cual la autora logra extraer una gran cantidad de información para la reconstrucción histórica. A modo de complemento, hubiese sido de gran utilidad incluir algunas tablas que permitieran observar de manera concreta y organizada algunos de los datos descritos en el texto, sin embargo, este hecho no resta valor a la organización del contenido. Finalmente, en muchas oportunidades hubiera resultado interesante contar con un punto de vista más crítico de parte de la autora, quien con su amplio conocimiento hubiese podido poner en evidencia su posición frente al desarrollo de algunos hechos relevantes a los que se refiere. No por esta razón, el libro deja de ofrecer una amplia y detallada perspectiva del universo demarcado en su título.



# 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 pertenecen 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 diferenciarán 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 números 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 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 mundial,

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.



---

IMAGEN DE PORTADA:  
Portada, *El Zancudo*,  
AÑO II, Mes III, Número 12