

**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

**ÁLVARO MEDINA**

PhD. Profesor Pensionado  
Universidad Nacional de Colombia

**FERNANDO QUILES GARCÍA**

PhD. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla,  
España

**FABIO RODRÍGUEZ AMAYA**

PhD. Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

**AMPARO VEGA ARÉVALO**

PhD. Universidad Nacional de Colombia,  
Bogotá, Colombia

**ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO**

JAIME RAMÍREZ CASTILLA  
Facultad de Artes, Pontificia Universidad  
Javeriana, Bogotá, Colombia

**MARIO SARMIENTO RODRÍGUEZ**

Conservatorio de Música,  
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

**AMPARO VEGA ARÉVALO**

Instituto de Investigaciones Estéticas,  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de  
Colombia, Bogotá.

**JOSE LUIS CASTILLO HIGUERA**

Egresado Maestría en Musicología,  
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

**CORRECCIÓN DE ESTILO**

MAURICIO POMBO

**DISEÑO**

JUAN LUIS RESTREPO VIANA

**ASISTENCIA EDITORIAL**

GINA PAOLA CORTÉS

**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)



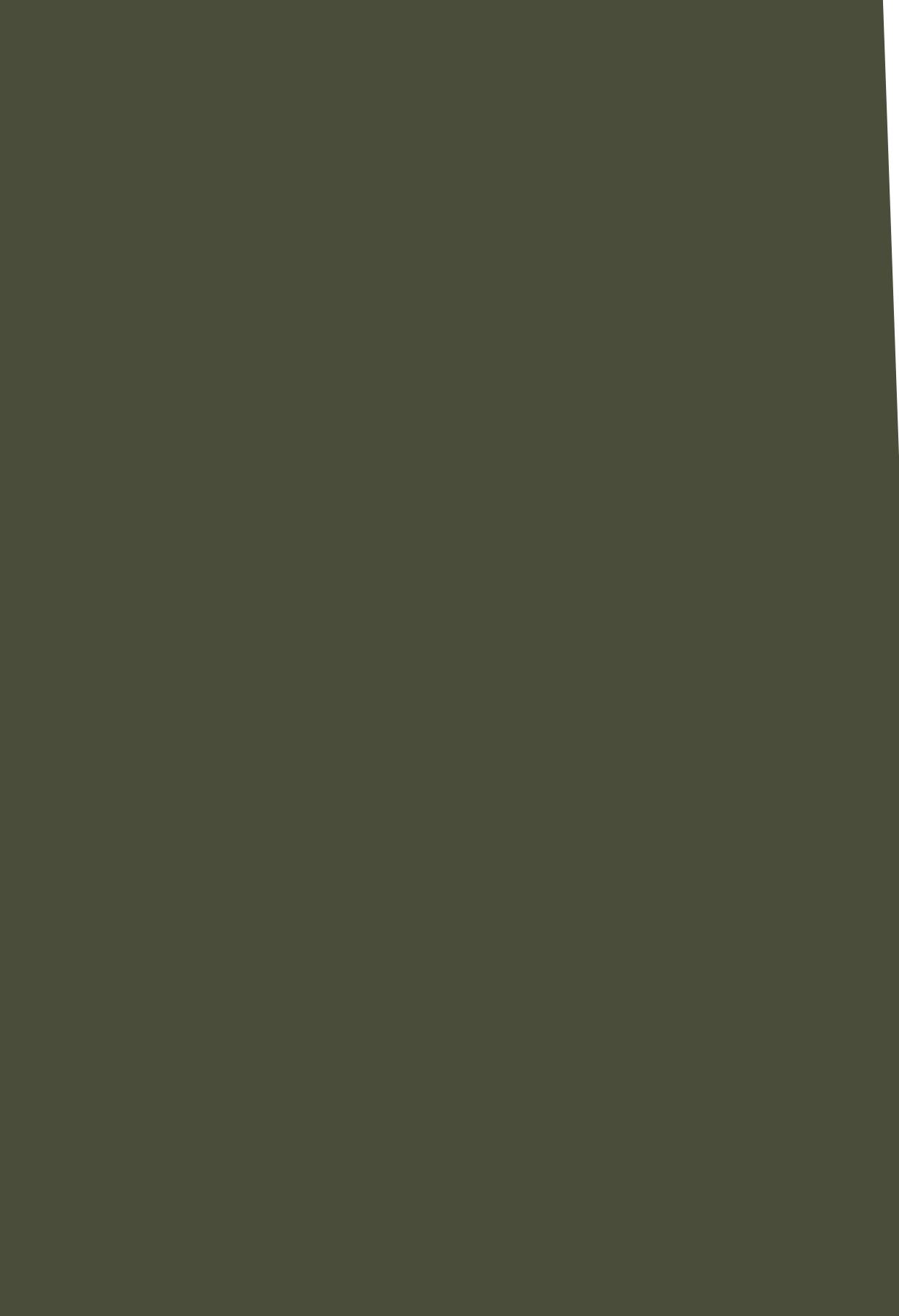
**Catalogación en la publicación  
Universidad Nacional de Colombia**

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

# Contenido

**ENSAYOS.**  
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE  
Vol. XXVII, Número 44, enero-junio 2023  
ISSN 1692-3502  
Ens.hist.teor.arte

- Artículos**
- ARTES VISUALES** 7  
El dibujo: espacio sin tiempo,  
tiempo sin espacio  
*Fabio Rodríguez Amaya*
- MÚSICA** 41  
Canciones, discos y repertorios:  
Leonardo Álvarez (1967-71)  
*Carlos Mario Benítez*
- 79 Noticias sobre Toribio Segura en Nueva York  
y Filadelfia, 1827 – 1831  
*Hugo Quintana*
- 109 Sobre la existencia o no de una  
musicología latinoamericana  
*Alejandro Vera*
- Ensayo - reseña**
- 125 Blas Atehortúa, música de cámara y  
ediciones musicales  
*Egberto Bermúdez*





# Fabio Rodríguez Amaya

fabiorodriguezamaya@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Fabio Rodríguez Amaya, "El dibujo: espacio sin tiempo, tiempo sin espacio", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVII, No. 44 (enero-junio 2023), pp. 7-38.

<https://10.15446/ensayos.v27n44.114369>

### RESUMEN

Reflexiones personales sobre la creación artística centradas en el dibujo. Este texto fue originalmente presentado en *El dibujo: Reflexión, Expresión y Práctica*, XIII Congreso de Arte Internacional en el Caribe, realizado en Cartagena (Colombia), el 7, 8, y 9 de octubre de 2021, auspiciado por la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar y la Universidad de Cartagena. El escrito recurre a algunos textos críticos que no se citan literalmente, cuyos autores, después de cada apartado, aparecen identificados con sus iniciales.

### PALABRAS CLAVE

Arte del siglo XX y XXI, Colombia, Fabio Rodríguez Amaya.

### TITLE

*Drawing: space without time, time without space.*

### ABSTRACT

Personal reflections on art centered on drawing. This text was originally presented at *El dibujo: Reflexión, Expresión y Práctica*, XIII Congreso de Arte Internacional en el Caribe, held in Cartagena Colombia on October 7, 8, and 9, 2021, sponsored by the Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar and the Universidad de Cartagena. This piece makes use of critical texts that are not quoted literally; after each passage their authors are duly identified with their initials.

### KEY WORDS

Colombia, 20th and 21st Century art, Fabio Rodríguez Amaya.

Pintor y escritor colombiano, es Maestro en Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Desde 1975 reside en Italia. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Bérgamo, ha sido asesor de importantes casas editoriales italianas para la publicación de más de cincuenta autores latinoamericanos (Álvaro Mutis, *Summa de Magroll el Gaviero*; Jorge Luis Borges, *Obra completa*, y Álvaro Cepeda Samudio, *Obra literaria*, edición crítica, Archivos-Unesco, entre otros). Desde 1967 trabaja ininterrumpidamente como pintor, dibujante y grabador y ha participado en numerosas exposiciones colectivas y bienales. En curso de publicación por Tusquets el tríptico de novelas: *Abuelo Macedonio* (2023), *Abuelo Antonio, Papá Paz*.

# El dibujo: espacio sin tiempo, tiempo sin espacio<sup>1</sup>

Fabio Rodríguez Amaya

Solo en dos ocasiones, forzado por las circunstancias, me he aventurado a pensar, de manera parcial y por escrito, mis labores del taller.<sup>2</sup> Las reflexiones fragmentarias y, de seguro, incongruentes que me propongo hacer, se basan en mis quehaceres de toda una vida en campo artístico (la pintura, el dibujo y el grabado) y literario (la escritura ensayística y la escritura narrativa). A ello sumo conversaciones silenciosas con la poesía, el arte de Oriente y Occidente, más los textos visuales y escritos de maestros latinoamericanos y de otras latitudes. En el ámbito de este congreso me motiva el diálogo que sostengo con la obra de Frances Yeats, *El arte de la memoria*, Dore Ashton, *La leyenda del arte moderno*, Italo Calvino, *Lezioni americane* y, no en último lugar, Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*<sup>3</sup>. Permítaseme, pues, enunciar, no como verdades absolutas sino como petición de principio,

<sup>1</sup> Este texto fue originalmente presentado en *El dibujo: Reflexión, Expresión y Práctica*, XIII Congreso de Arte Internacional en el Caribe, Bellas Artes y Ciencias de Bolívar/Universidad de Cartagena, Cartagena de Indias, 7, 8, y 9 de octubre de 2021

<sup>2</sup> “Amaya: pintar desplazamientos mínimos” en (Silvana Serafin, ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Udine: Forum, 2011, pp. 229-246; Fabio Amaya, “Hay otro: quien ve”, en *Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representación del ojo en el mundo hispánico*, Eds. Antonella Cancellier, Carmelo Spada, Padova: Cleup, 2022, pp. 27-42.

<sup>3</sup> Frances Yates, *The Art of Memory*, London: Routledge and Keegan Paul, 1966; Dore Ashton, *The fable of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1991; Italo Calvino *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano: Mondadori, 2003 y Linda Hutcheon, *A theory of adaptation*, London: Routledge, 2006.

seis constataciones: 1. se piensa y se sueña por imágenes. 2. El dibujo es inmediato, libre, directo, sin velos. 3. El dibujo es expresión, cognición e imaginación. 4. El dibujo es texto, es escritura, y vector de informaciones por ser un documento. 5. El dibujo, ligero y dinámico, es trasiego del pensamiento por medio de trazos y de formas. 6. El dibujo es poesía de lo invisible. 7. El dibujo es uno y múltiples cronotopos.

Pensando el dibujo lo primero que acudió a mi mente, visual, auditiva y verbalmente fue TRASEGAR; verbo que expresa con exactitud la acción múltiple de verter, tratar, transportar, pasar, cruzar, atravesar, mezclar, conjuntar, transvasar (etc.). Trasegar de la mente al soporte con la mediación del ojo y la mano, la sensibilidad y la cultura. Prefiero trasegar a transvasar por la modulación fónica que me resulta hermosa, amén de la antigüedad del vocablo cuya acción impone una infinitud de verbos como pueden ser: re-CONOCER, re-PRODUCIR, re-FIGURAR, re-PRESENTAR, res-TITUIR re-TRATAR, re-INVENTAR...

Consciente de que somos palabra, TRASEGAR me remite, sea al oficio más remoto de la especie humana: la alfarería, sea a uno de los oficios aledaños: la vinificación. Pienso en el mito de Pigmalión, el escultor hechizado de amor por la bellísima mujer que él mismo había esculpido; invito a leer lo que testimonia Plinio en el libro XXXV de su *Naturalis Historia* sobre el nacimiento del retrato en Corinto, por mano del alfarero Butade Sicionio; recuerdo a menudo lo ocurrido en Xibalbá y en los montes de Zagreos<sup>4</sup>, y la importancia de la libación. Los dos oficios implican un trasiego; con el primero, la alfarería, nace la **re-PRESENTACIÓN** artística, el retrato, debida a una intensa necesidad de presencia dictada por la nostalgia y esa imposibilidad que es el amor por una ella, ausente, de un él, presente; con el segundo, se experimenta la ebriedad: capaz de acallar el dolor, estimular el espíritu a la imaginación y alegrar el alma al fin de aligerar la vida dura de nosotros, los humanos. Converdrán que este doble efecto: imaginar y trascender implica un estado de alteración de la conciencia sin ingerir substancia alguna y nos coloca en el único reino posible del hombre: el de este mundo. Se trasciende pues lo cotidiano, gracias al ejercicio y al acto de construir con la belleza, no con la guerra, la violencia y la devastación.

Esta premisa, para hilar la **re-presentación** (el texto) y el verbo trasegar con las acciones de verter y traducir. Una cadena consecuencial necesaria para hablar de arte,

---

<sup>4</sup> Zeus, transformado en serpiente, sedujo a su propia hija Perséfone cuando era ya reina del inframundo. Ésta tuvo a Zagreos, lo confió a Apolo y los Curetes con la esperanza de hacer del niño su heredero. Éstos lo ocultaron en los bosques del monte Parsano. Hera, celosa, envió a los Titanes en su búsqueda. Encontraron al niño usando juguetes y sonajeros, lo descuartizaron, devoraron sus miembros a excepción del corazón, que Apolo (o Atene, según la versión) logró salvar. Zeus se tragó el corazón del niño y así le hizo nacer por segunda vez, bajo el nombre de Yaco (de ahí una etimología propuesta para el nombre de Dioniso: 'dos veces nacido'). Los Titanes, por su parte, fueron fulminados por Zeus y de sus cenizas y de los restos de Zagreos nació la humanidad. El dibujo del Popol Vuh es más sencillo y de seguro más a medida de hombre, pacífico y bello. Porque si en Grecia en el principio era el Caos, en Abya Yala, Tahuantisuyo o Anahuac que se quiera, era el Silencio...

literatura, cine y los nuevos media, que vehiculan las expresiones del espíritu y la sensibilidad humanas, materializados en un texto, a través del acto y del ejercicio de la belleza. Ya no, quizás, de ELABORARLA materialmente como era de uso corriente hasta hace muy pocos años solo por la mano del artista. Lo anterior explicaría por qué a la raíz de la cuestión se halle la locución latina del poeta Quinto Orazio Flacco: *Ut pictura poësis* que literalmente en nuestro idioma significa: “la poesía es como una pintura” o “una pintura es como una poesía”. Un enunciado que nos adentra en el espacio-tiempo del mito hecho con los mismos términos, 1500 años antes por el poeta chino Sung Tun' Po<sup>5</sup> y, exactamente 1500 años después de Orazio, declinada por Leonardo da Vinci en: “La pintura es poesía muda; la poesía es pintura ciega”.<sup>6</sup>

Válida síntesis, si se recuerda que apenas a partir de mitad del siglo xv el dibujo adquiere estatuto de sentido, autonomía propia. Además, promueve la publicación de cientos de teorizaciones, también sobre la práctica y las muchas técnicas, en tratados que inician con Ghiberti, Filarete, Lomazzo, Vasari (“el dibujo es el fundamento de todas las artes y los trabajos manuales”) y Leonardo (“en el principio es el dibujo y el color, la inmediata reproducción de la idea, del pensamiento porque es más abstracta que la obra realizada y sirve para conocer el mundo por medio de la razón y el método científico, pues solo la experiencia da certidumbre y es fuente de verdad”). Teorías sintetizadas por Romano Alberti en 1604, en un decálogo sobre el oficio del buen dibujo y Federico Zuccari en 1607, cuando habla de la existencia del Dibujo interno o espiritual que precede al Dibujo externo o material; el primero angélico, divino y humano, dividido este en moral y artificial y, a su vez, el moral en virtud y bien, el artificial en natural y artístico.

Déjese decir también que no es menos fascinante el debate teórico-filosófico sobre la espacialidad, la temporalidad y la relatividad (Fraise, Browder, Pöpel, Nuttin) por las luces que esta última ha esparcido sobre estos oficios. No acaso el dibujo-poema más exacto, sintético y bello del siglo xx es:  $E = mc^2$ . Y data de 1905, cuatro años antes del Manifiesto Futurista con que se sancionaba el nacimiento de las vanguardias artísticas y preanunciaba épocas fértiles y, al tiempo, caducantes para el arte en Occidente. Pues las profundas transformaciones del modelo epistemológico en las disciplinas científicas, generaron una crisis de la representación.

Lejos estoy de adentrarme en la complejidad derivada de axiomas, teoremas y fórmulas matemáticas en apariencia tan abstractos, pero sí en el de pensar el dibujo (no en el dibujo): la materialización de una idea, la concretización de una imagen, la traducción de una fantasía que no siempre aparece o se revela nítida y, sea en la mente del dibujante, si es un auténtico

---

<sup>5</sup> Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, México: Joaquín Mortiz, 1979, p. 220.

<sup>6</sup> Leonardo da Vinci, *I pensieri*, Firenze: Giunti Nardini, 1977, p. 41.

artista-poeta<sup>7</sup>, sea en la del científico, desencadena un sistema de asociación y concatenación de signos, hasta lograr dar forma a una, entre las infinitas, de lo posible y lo imposible. El privilegio es sin duda el del dibujo: el artista lo vierte en trazos, el poeta en palabras, el músico en sonidos, el científico en fórmulas, cada uno con sus códigos que han tenido un comienzo, mas no llegan nunca a su fin. De ahí, no obstante el caos actual, la perenne vigencia del arte y de la ciencia que imponen hablar de tiempo y espacio, sabiamente condensado en el neologismo CRONOTOPO, por el formalista ruso Michail Bajtin.<sup>8</sup>

Dicho esto, me instalo en el tema del congreso a partir de una experiencia incompleta, de un sueño irrealizado, de mil preguntas sin respuesta: la convergencia e interacción en el dibujo, con referencia al que se produce entre arte y literatura. Es decir, el trasegar entre, 1º los signos de la representación, los signos de la escritura y los símbolos de la imaginación; 2º la amalgama de los géneros, los lenguajes y las poéticas. Es decir, de las diferentes modulaciones de la expresión: el dibujo – por extensión la pintura, la escultura, el grabado –, la literatura en su vasta amplitud y la fotografía, con el cine, la televisión, los *media* y la red digital, en sus innúmeras variables y variantes. En suma, del auténtico mestizaje –no hibridación<sup>9</sup>– que conforma el texto dibujado, pues al final el TEXTO es único, sea danzado, pintado, grabado, cantado, esculpido, dramatizado, multimediado, filmado, representado o escrito.

## 0. Premisa

“Antes del primer trazo, surgió la mirada del artista. Y al cabo del trabajo por éste cumplido, aparece la mirada del espectador. Ambas constituyen una sumatoria de espacio, tiempo y velocidad, reunidos en una interacción necesariamente dinámica. Y ambas son cambiantes. El dibujo, en este caso, constituye un espacio privilegiado dentro de un campo

---

<sup>7</sup> Entiendo por “poeta” a “esos hombres que con su arte inauguran una época, con su sensibilidad la cuentan, con su inteligencia la leen y gracias a la invención de un mundo y de un hombre nuevos la recrean”. Fabio Rodríguez Amaya, “De juglares y narradores en Colombia: los años Setenta, tan cerca y tan lejos de Macondo”, *Periplo colombiano*, Erminio Corti, Fabio Rodríguez Amaya Eds., Bérgamo, Bérgamo University Press-Sestante, 2014, p.5.

<sup>8</sup> Michail Bajtin, *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi, 2001, pp. 230 y ss. En filosofía, la unidad ideal y metafísica del espacio y del tiempo. En física, espacio a cuatro dimensiones, cuyos puntos, o eventos, los marcan tres coordinadas espaciales y una temporal (el instante en que se verifica el evento), multiplicada por la velocidad de la luz para que esta tenga las dimensiones de una extensión; ha sido incorporado en la teoría de la relatividad para formalizar el vínculo entre las medidas del espacio y las del tiempo.

<sup>9</sup> Palabra que me produce urticaria por lo de la “esterilidad” cromosómica de las mulas y los mulos (de asno y yegua).

perceptivo”.<sup>10</sup> No acaso, “El estilo de ensueño es la única forma posible de ser, su única versión concebible”.<sup>11</sup>

No sé de dónde provienen el ensueño o la visión que donan vida al dibujo, la pintura y la escritura: si de la luz o de la sombra. O de los sueños y las intuiciones. O de las presencias y las ausencias: la única forma posible de ser. Porque siempre *Hay otro*: quien ve. Quien dibuja es un vehículo que recibe el dictado en la vida vivida, en la agonía, en el murmullo, en el silencio. Soy un aspirante artista, que dibuja, que pinta, que mira la literatura. Quien no duda de que: “Las ideas no son de nadie. Andan volando por ahí, como los ángeles” y “Cuanto más transparente es la escritura más se ve la poesía”,<sup>12</sup> como recitan en la ficción personajes sin estirpe, pero míticos, agobiados por la calura y obnubilados por la luz enceguecedora que despedía el espejo de acero en que se había convertido ese día el mar de los caribes.

Ahora bien, la traducción y la adaptación, que ya de por sí implican un trasiego, son de largo uso y consumo, desde antes de Orazio. Y no creo que a la expresión humana con valores estéticos y éticos (“perdurables” para mi maestro, el poeta Jorge Zalamea), se pueda aplicar categorización alguna o se pueda elaborar un ranking y una indización como sí sucede en las disciplinas científicas, técnicas y los deportes. Trocar ideas y sentimientos en un tren poético o una narración, en una de las 7000 lenguas habladas en el mundo es parecido, pero distinto a verterlos en un texto dibujado, en un acto pictórico. En suma, en una realidad visual. Lo cual no significa que una de las dos sea subalterna o inferior respecto de la fuente original. Traducir, re-conocer, interpretar, leer, adaptar, re-interpretar x, que en la fuente pertenece al género, modalidad y lenguaje y, no significa alterar, disminuir o pervertir sus valores y características originales, para que el resultado x1, que al final se manifiesta en y/o con un lenguaje y1, sea de subestimar o despreciar, negándole los valores adjuntos, innovadores y originales que genera dicha operación.

---

10 Gabriel Saad, *Fabio Amaya, Per un'architettura della solitudine*, Milano: Mudima, 2020, p. 17.

11 Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), Buenos Aires: Corregidor, 1975, p. 140.

12 D. Toribio de Cáceres y Virtudes y Abrenuncio de Ca Pereira Cao, en Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Buenos Aires: Sudamericana, 1994, p. 36.

## 1. Un re-inicio: La caída



FIGURA 1. Fabio Amaya, *La caída*, Técnica mixta s/lienzo, 198x198 cm, 1989.

Entre el sueño y la vigilia, una energía guía el ojo y la mano, la mina de grafito, la pluma o el pincel, hacia el abismo de la página o hacia el lienzo. No es gratuito que el recorrido de los cuerpos errantes (cuerpos a veces naufragos, cuerpos atravesando la materia, cuerpos abandonados o enclaustrados en sí mismos), se inicie con el titulado *Caída* de 1989 de la serie “Silencios”. Pintura que marca en Milán la re-novación de mi trabajo iniciado en Bogotá

en 1969. En dos por dos metros, *La caída* delimita un espacio y detiene un tiempo en el que todo y nada puede suceder: un combate, un encuentro, un abrazo. El derrumbe, la condena. En esa porción limitada de cuatro metros cuadrados se concentra, quizás, un universo. Los colores que dibujan la figura solitaria componen también el espacio que la circunda. Alguna vez de visita en mi taller los poetas españoles Carlos Bousoño, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines y el cubano Pablo Armando Fernández, hablaron del tiempo y el espacio, de la lejanía, de la cercanía, del tiempo y de las distancias que se requieren para ver y mirar mi pintura. En el dibujo no, allí todo es neto.

En contraste con el movimiento en el espacio, el estatismo en el tiempo de un cuerpo inerte domina una escena nocturna, matérica y policroma. Los colores que determinan los límites del área oscura o luminosa son tres: el ocre, el ultramarino y el naranja. No son los de un cuerpo cuando se ve, pero quizás sí, cuando se mira. La urgente ausencia de contraste entre las pinceladas y los campos de color se enfatiza por la acumulación de materias. Y por una paleta que suma verdes, ocres, tierras y naranjas oxidados. Las pinceladas y brochazos de *Pensando en Gabriella* aquí se vuelven más abiertos y dilatados como para acoger cualquier tipo de volumen. En realidad, la línea es todavía visible, pero el estatismo de la imagen permite una apertura hacia las masas. Esta solución, acompañada por una paleta oscura y en extremo delicada en la composición, aparecerá también en las series de los Narcisos y los Ícaros, pero pronto ceden el paso a una nueva modalidad expresiva.

En el dibujo es apenas un segmento. En la profundidad que circunda al cuerpo que pende es posible soslayar otra figura, desenfocada: la una en caída y nítida, la otra en ascenso y ofuscada: como si la condición de una se reflejase en la otra, volcada, sólo después de una juiciosa observación. Insisto en la expresión en el umbral del dolor y del placer, tanto en el ascenso como en la caída. Bien dice Macedonio: “sin los ensueños, sin la fantasía es mucho el dolor”.(GS-SF)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Este ensayo recurre a algunos textos críticos que no se citan literalmente, cuyos autores, de aquí en adelante y después de cada apartado, aparecen identificados con sus iniciales así: AA: Alfredo Antonaros, FA: Fabio Amaya, GB: Giovanni Bottiroli, SF: Sean Funes, PM: Pablo Montoya, GS: Gabriel Saad y PV: *Popul Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, Ed. Michela E. Craveri, México: Universidad Autónoma de México, 2013.



FIGURA 2. Fabio Amaya / Augusto Rendón, *El rapto de las sabrinas*, Grafito, trementina y petróleo s/papel, 304 X 133,5 cm. 1989

## 2. Los temas



FIGURA 3. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

Decir de un pintor que es materialista significa incurrir en el vasto ámbito de las redundancias. Porque tanto el dibujo, como la pintura, el diseño y la escultura, son esencialmente materiales. Cada dibujo, cada grabado, cada cuadro, es un nuevo objeto que viene a incluir su realidad material entre los múltiples objetos que pueblan el mundo. Cuando se mira un dibujo se suele olvidar que todo empezó con un papel, una pintura con un lienzo. Nada más que una superficie plana, que adquiere sentido y presencia en su forma primera. Es necesario imaginar esta etapa inicial. Y compararla inmediatamente con lo que se tiene ante los ojos. Y se ve. Esta metamorfosis es obra de un obrador y da testimonio del trabajo singular que éste ha cumplido, es a la vez un documento. Allí donde pone el ojo aplica el trazo, el golpe de buril, el toque de color. Crea entonces un espacio-tiempo singular. Porque ese toque de mano atrapará, minutos, horas, años más tarde otra mirada, la del espectador, y excitará entonces su sistema nervioso, su sensualidad. Ésta, a su vez, despertará la humana sensibilidad y contribuirá a desarrollarla. El aporte material del pintor ha transformado una materia neutra en algo visible. Las materias modelan los espacios; los trazos del dibujo y el pincel esculpen los tiempos del único signo de mis faenas en el taller: el cuerpo humano, desnudo, íntegro; el cuerpo acariciado, recorrido, vivido; el cuerpo, mapa de sentimientos, pasiones, deleites y penas. Quizá dibujo, grabo y pinto para combatir una soledad atávica y antigua. Quizá por la urgencia de contrarrestar la violencia humana que me circunda y agobia. O por ser el modo personal de mirar y de ver al mundo. O de verme, de mirarme a mí mismo, de verme en ese espejo que es el Otro, mi otro yo, quien me ve, me mira, me observa en su mudez. No con la mirada de Narciso, mas sí con su voz grave, que deviene la voz de los silenciados. Mi trabajo nace de lo espacios y tiempos de pertenencia física, espiritual y cultural. Mi Homérica latina mestiza, la que sí tiene historia y pasado, la de los indios, los negros, los blancos y los amarillos; la del acero, la cruz y el holocausto. En seis grandes temas:

El primero es el del movimiento vital de cuerpos en el espacio, es decir los espacios en torno a la figura, y ésta(s) como constructora(s) de espacios y de tiempo.

El segundo enfrenta una cuestión fantasma subyacente al autorretrato,

El tercero es el de la multitud, entendida como extensión y multiplicación del estado de soledad.

El cuarto es el del viaje dantesco, que deviene núcleo central de mi trabajo.

El quinto encara el problema de la narración en el espacio o sea la definición temporal de las imágenes.

El sexto aborda la naturaleza de la existencia humana, entendida en sus orígenes como irreversible caída en el mundo. (FA-GS)



FIGURA 4. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 5. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

### 3. A propósito de *Ícaro en fuego* y *Caída de Ícaro*



FIGURA 6. Fabio Amaya, *Ícaro en fuego*, Técnica mixta s/lienzo, 160x120 cm, 2005

Sobre el fondo azul de un cielo ligeramente oscurecido en medio de la tarde viva, con el sol agonizante, las manchas ocres, grises, pardas se alzan como hojas otoñales impulsadas por el viento. Este podría ser el íncipit de una novela de final impredecible, ya que advierte que algo sucede o va a suceder, es decir, que el mecanismo de una narración ha echado a andar como un reloj y se debe, por lo tanto, estar atentos a la acción que va a desarrollarse a continuación. Pero resulta que ante este Ícaro en fuego no estamos leyendo un texto literario, sino un texto pictórico. La imagen es estática, sin embargo, vibra, se anima. El suspense queda planteado y solo quedará claro si se intenta mirar, de otro modo, el cuadro. ¿Es posible describir la imagen que se observa en este lienzo? ¿O acaso el cerebro y el nervio conspiran contra el ojo que avizora? Si se ve, se dirige hacia la sombra. Si se mira, se desplaza



FIGURA 7. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

hacia la luz. Los colores del espacio sin tiempo que la acogen son los suyos propios. Las materias del tiempo sin espacio que la modelan son las suyas propias. Sin líneas que la dibujen, la imagen es dinámica. Mas, sin embargo, fluctúa, se detiene. Ante quien contempla, se yergue en suspenso. ¿O se trata del umbral entre la vista y la mirada? Quizás, si se mira, señala el punto en que casi se está dentro de un espacio, sin tiempo. Quizás, si se ve, revela el valor mínimo de la magnitud a partir de la cual se produce la caída, debida a la soberbia. O, si se mira, predomina el efecto de estatismo que el pintor, prolongando su sueño en el pulso firme, lanza como un reto. El Ícaro en suspenso se desvanece, prisionero en la trama



de manchas, líneas y colores que lo trazan. Contemplar la figura de rasgos humanos que las manchas velan es ver las manchas que, esparcidas, esconden, ocultan o escamotean la figura. La vista ¿o es la mirada? oscila entre la figuración y la abstracción. El ojo se escinde, sin violencia. La mirada quiebra los espacios, los reúne y en la mente ¿o es en el alma? el universo se amalgama. Como el hombre, no como el dios, cuerpo y alma se congregan en la conciencia del mirar, en la obnubilación del ver. Como Ícaro, todo permanece en la ambigüedad de la vivido, la otra cara del sueño. Como Ícaro, todo se disuelve en la ambigüedad de lo imaginado, la otra cara de la vigilia.

En un espacio posible en la economía del espacio, con su rostro enmarcado por la cabellera, ella, desdeñosa, en un ojo de buey inexistente, más real, observa sin ver al espectador quien, simultáneamente, al verla, ¿en qué plano? tiene ante sí a Ícaro. Ya vencido, al caer de su presumible vuelo sideral, extiende su brazo y abre la mano no en busca de apoyo sino suplicante, como desvela su mirada. Las alas desleídas trazan un vacío y este proyecta una sombra imposible ¿en otro vacío? De la sombra a la luz el mito eterno se humaniza: Ícaro incorpora una amplia luz limitada por el rectángulo que lo separa ¿de otro blanco, de otro espacio? ¿real o imaginario? El asunto de quien dibuja ¿no es acaso el de ver la realidad, no a través de una lente o con la mirada del estulto, sino de ver la imagen que de ella se refleja en el espejo cóncavo, como propone Calvino al hacer la lectura del mito de Perseo cuando enfrenta la Medusa. “Con los mitos no hay que tener prisa, es mejor dejar que se asienten en la memoria, detenerse a meditar sobre cada detalle, razonar sin evadir su lenguaje de imágenes. La lección que se puede extraer de un mito está en la literalidad de la narración, no en lo que se le agrega desde fuera”.<sup>14</sup> Lo evidencia David Hockney en su inmejorable lectura sobre el uso de aparatos ópticos en la pintura figurativa de Occidente.<sup>15</sup> Solo así, con la mirada oblicua, la imagen proyectada por el espejo cóncavo o la cámara lúcida, como experimentó el pintor inglés, es posible captar lo nimio, lo simple, lo sencillo que es en realidad como la complejidad de lo real compone el mundo, sin recurrir a los máximos sistemas. Se me hace siempre urgente la necesidad de conjunción entre lo estático y lo dinámico, lo invariable y lo fluctuante, lo banal y lo trascendente. Tal y como ambicionaba Calvino: que Epicuro y Lucrécio, Pitágoras y Ovidio no sean más partículas dispersas y antagónicas, que el *Rerum natura* y las *Metamorfosis* confluyan en un único punto y, en esa conjunción, el ser de nuestro tiempo encuentre la vía que fuera truncada por el peso del capital, el poder y la violencia. Así, la materialidad del arte y la literatura en el sentido amplio de la palabra, se fundaría en la poesía de la nada, en la poesía de lo invisible. En suma, en la poesía de la “infinita potencialidad de lo inasible”<sup>16</sup> y en su esencia mítica, no en el mito. Los trazos en manos del artista, las letras en manos del poeta volverían a ser, como lo fueran para Lucrécio, átomos en continuo movimiento o, para Galileo, un instrumento insuperable de comunicación. Enunciarlo era osado, concretarlo es el reto. (ÁM-FA).

---

<sup>14</sup> Coi miti non bisogna avere fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio d’immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori. LA, p. 9

<sup>15</sup> David Hockney, *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*. [ed. orig. Thames & Hudson Ltd. London, 2001], Milano: Electa, 2002.

<sup>16</sup> En suma, en la poesía de la “infinita potencialidad de lo inasible”, Italo Calvino, *Lezioni americane*, p. 9.

4. A propósito de *Qui vid'í gente più ch'altrove troppa.*  
Inferno, VII, 25 *Paraíso del infierno – imploración –*



FIGURA 8. Fabio Amaya, *Paraíso del infierno – imploración –* De la serie “Mirando a Dante”, Técnica mixta s/ lienzo, 198x147,5 cm, 1993

Mi viaje dantesco comienza en 1993 con este trabajo que considera la multitud al poblar la superficie de personajes y la colma en diversos planos de una escena nocturna. Las imágenes permanecen fluidas. Es como si ya hubieran sido revocadas, antes de su aparición. Van y vienen. Su existencia es del orden del grito o del éxtasis, es decir, de "estados" reticentes del *principium individuationis*. Poco importa que, en un área determinada, un rostro se vuelva reconocible. Las líneas se van liberando de su función de separación como acontece en el dibujo monocromático. Al igual que en una metáfora, las palabras viven en un flujo que hace que los límites semánticamente rígidos desaparezcan, así como una metáfora no puede entenderse examinando las palabras una por una y suprimiendo su integración. Sería absurdo no ver en los rasgos fluidos de los rostros y los cuerpos que emergen, el movimiento que las elimina. Aquí los cuerpos no se esconden, se disuelven. En las áreas donde emerge la figura humana, la línea se ha convertido en otra cosa: no se ha hecho más

tenue, no se ha debilitado, pero aparece incluida en el color. Es en mi pintura el umbral; un lugar de iniciación, la zona donde se produce un descubrimiento. Donde se revela un enigma. Donde el secreto asoma y una verdad se abre ante ese otro que es quien ve. El umbral justamente, por estar forjado con la noción de tránsito, nombra algo fundamental para enseguida sumir a quien mira en la incertidumbre. Esa realidad se expresa a partir de una especie de imprecisión. O de una resolución formal establecida desde la irresolución. Al ver estas figuras desnudas, desvanecidas y materializadas, en un fondo de colores fulgientes, pregunto si aquí hay un camino para recorrer. Sí hay una semántica dicha. Sí hay una orientación formulada. Si estas caídas, estos vértigos, estos éxtasis, estas apariciones vienen de algún lado o van hacia otro. Resuenan en mi sangre, en nuestra memoria despedazada, hecha de manchas y estallidos de color, en el dolor y la violencia plurisecular. De este modo fragua el uso alternado de la línea, el color y la palabra muda que interactúan en mi mente, como búsqueda perpetua de las figuras, de las cosas, de los objetos, y como adecuación a la variedad infinita de ellas. Traducido, significa que el ejercicio del dibujo, tanto como el de la palabra, es ejercicio de la crítica, búsqueda de conocimiento, de saber y, en un estadio superior, ejercicio de la libertad imaginativa. Sucede cuando quien redacta deja todo a merced de la imaginación, a la velocidad de captación, a la rapidez de la concatenación, con las cuales al tiempo que crea imágenes inéditas e innovadoras, les asigna un sentido ineluctable. (FA-GB-PM)

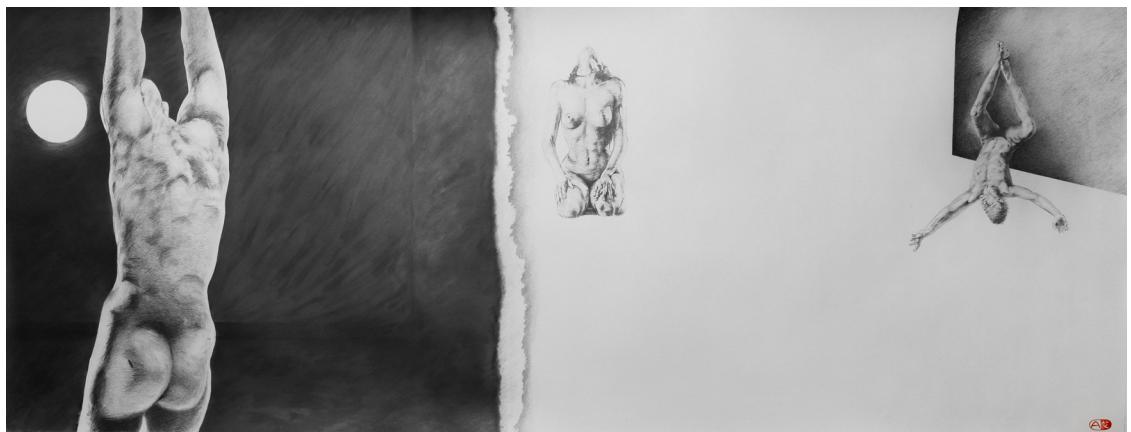


FIGURA 9. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 10. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 11. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

## 5. A propósito de *Autorretrato en llamas*

*Poi vidi gente che di fuor del rio [...] e allor fu la mia vista più viva. Inferno,*  
xlii, 118 - xix, 54

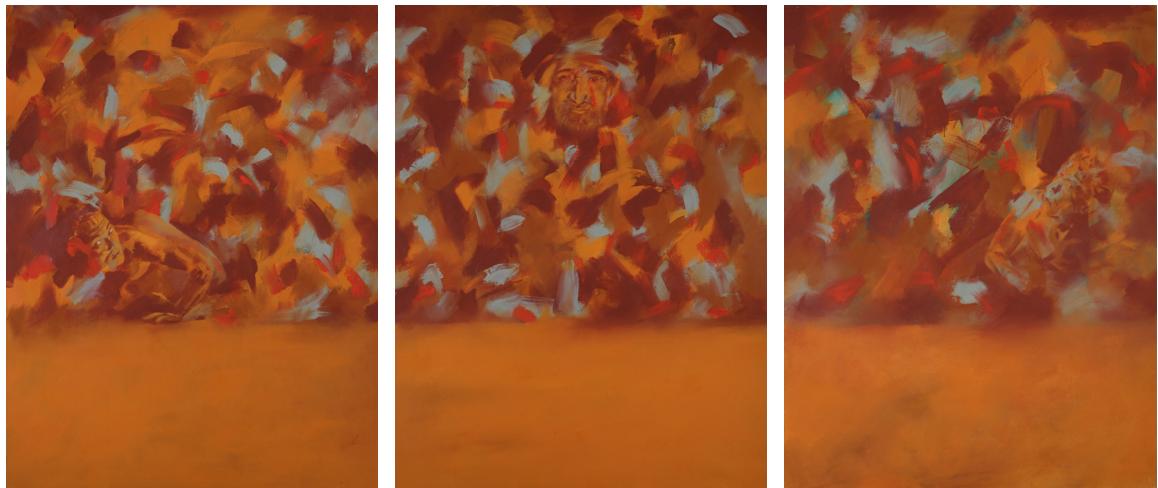


FIGURA 12. Fabio Amaya, *Autorretrato en llamas*, de la serie “Mirando a Dante”, Técnica mixta s/lienzo, 120x160 cm, c/u, 2004

Estático, suspendido, en el centro, mira el mundo. Descendió por el viscoso camino que conduce a Xibalbá, de pendientes calinosas muy en declive. Las lamas le veían agobiado por el mucho dolor de mundo y de universo. Vislumbré que mi destino era de hierro y vidrio, no de oro y agapanto. Y mi cárcel era perdurable. Porque era mi misma vida con la misma alma, pero el fluido y los humores discrepantes. Todo, me resultaba incomprensible y estrafalario, era un continuum ilimitado, como las células que configuran un dios aun por encarnarse y los cuerpos celestes en su infinitud irreducible al Big Bang. Habiendo descendido así, desnudo llegué al borde de los, en creciente, ríos encantados de barrancos llamados Barranco Cantante Resonante. Barranco Cantante, que pasé sobre ríos encantados con árboles espinosos; innumerables eran los árboles espinosos, que pasé sin hacerme daño. En seguida llegué al borde del río de la Sangre, y allí pasé sin beber. Llegué a otro río, de agua solamente; no habiendo sido vencido, lo pasé también. Entonces llegué allí donde cuatro caminos se cruzaban: allí fueron vencidos todos, no yo, allí donde cuatro caminos se cruzaban. Un camino rojo, un camino negro, un camino blanco, un camino amarillo; cuatro caminos. Fueron muchos los lugares de tormento y los castigos que atravesé: el primero era la Casa oscura, en cuyo interior sólo había tinieblas; el segundo era la Casa del frío, donde un viento frío e insopportable soplabía en su interior;

el tercero era la Casa de los jaguares, donde los jaguares se revolvían, se amontonaban, gruñían y se mofaban; el cuarto era la Casa de los murciélagos, donde no había más que murciélagos que chillaban, gritaban y revoloteaban en la casa; el quinto se llamaba la Casa de los cuchillos, dentro de la cual sólo había navajas cortantes y afiladas. Más una sexta casa llamada la Casa del calor, donde sólo había brasas y llamas, dagas y espadas. Viví ese mundo de locuras que, por allá, en la decadente Europa, Virgilio y sus antepasados helenos llamaban el Hades. Y el divino poeta, haciendo caso a las enseñanzas de la Roma cristianizada y prisionera del monoteísmo, cantó en los cánticos de su Comedia. El Infierno donde, allende la muerte, se torturan eternamente, hasta el infinito sin estrellas, las almas o los humores y las sin sustancias de todos los soberbios del mundo. Ese espacio sin tiempo, por perenne, huero e inexistente que los hijos de la tribu elegida llaman Gehenna, Hinnom y Sheol, los griegos Tártaro, los nórdicos Helheim, She'ol o Kever como usan sus religiones, los rojo amarillos budistas Naraka y los chinos Ditu. Nosotros humildemente le decimos Xibalbá o Inframundo.



FIGURA 13. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel,  
225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 14. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

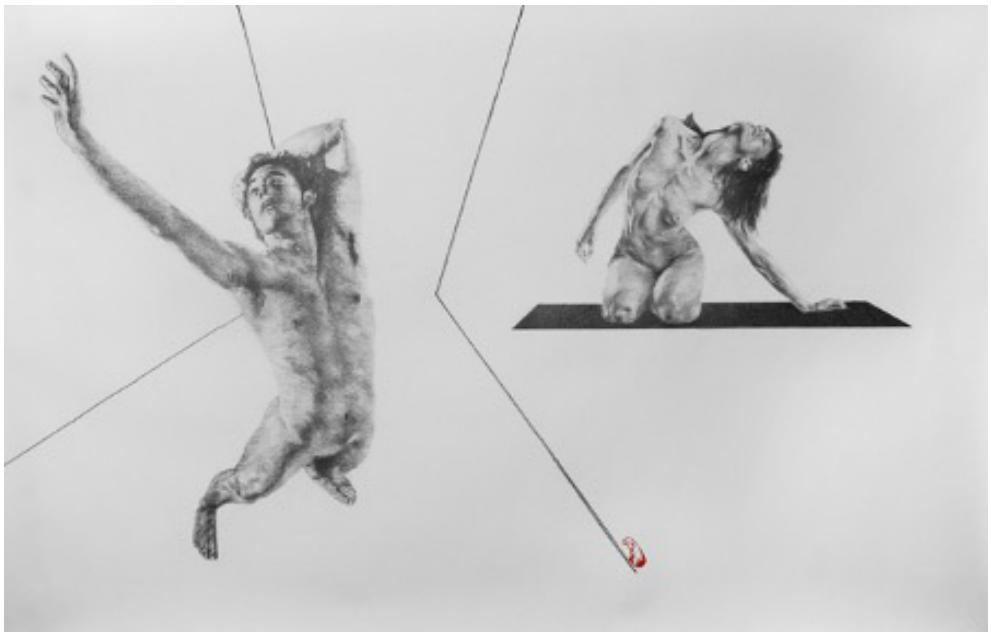


FIGURA 15. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

En la lección del título “Rapidità”, Calvino implica a sus lectores en un sabio recorrido que hace desde la antigüedad hasta finales del siglo xx. Inicia con el lema: “Festina lente” (apúrate lentamente) que Svetonio refiere haber escuchado proferir al emperador Augusto (en realidad lo dijo en griego: σπεῦδε βραδέως). Esa “intuición fulmínea” del emperador había aparecido encarnada por una pareja de dualidades, compuesta por Hermes-Mercurio y Saturno-Cronos, semejantes a las de las parejas de dioses-hermanos o gemelos en los mitos precolombinos del Popol-Vuh. De ahí en adelante reaparece de manera episódica a través de la visión científica y barroca de Lucrecio y Ovidio; del *correre e discorrere* (curso y discurso) de Galileo; de las digresiones de Diderot y Sterne; de la poesía de Leopardi o De Quincey; del expediente conjetural de Borges; del abracadabra sustantivo y lúdico del poco re-conocido maestro del humor y de la síntesis Tito Monterroso. Calvino me permite también entender otros sentidos y sus conceptos hermanos: desde la velocidad, hasta el movimiento que se desprende de la imagen, pasando por la agilidad, la rapidez, la mutabilidad, la desenvoltura, las distancias. Sin olvidar lo que son conceptos, imágenes y realizaciones de la nano tecnología aplicada a la comunicación, el byte, el chip, el hardware y el software. Más todos los progresos derivados de la informática, los viajes espaciales, el tele transporte y la ingeniería biónica, destinados al acto comunicativo instantáneo. De eso todos hablan y nada se saben pues a la masa se nos conceden, a mala pena, los ya pedestres WhatsApp, email, internet y Skype que, a propósito, tienen drogada y sometida la sociedad del mundo entero por efectos del nuevo esclavismo que llaman globalización y nadie osa llamar mono imperialismo del dinero, la violencia y el terror. Ahora bien, si en la lírica la rima define el ritmo y en la épica la métrica, en la narrativa de imaginación, es natural que al ser modelada con un flujo de palabras, sean algunos eventos a rimar y a ritmar entre ellos. Ritman y riman en el dibujo, la pintura y la escultura por la cadencia y consonancia de los efectos de contracción y dilatación del tiempo y del espacio; por las emociones que tienen vivo el deseo ver o de escuchar lo que sigue, por llegar al final de la visión o de la historia; por obra de las atmósferas y las sugerencias, los plenos y los vacíos, los blancos y los negros; como corolario de aquello que provocan lo inusitado, lo sorpresivo, lo cómico, lo lúdico, lo onírico, lo paradójico. Riman gracias a la velocidad física o mental de quien construye el texto. (FA-AA-PV)

## 6. A propósito de *Secreto del espejo*

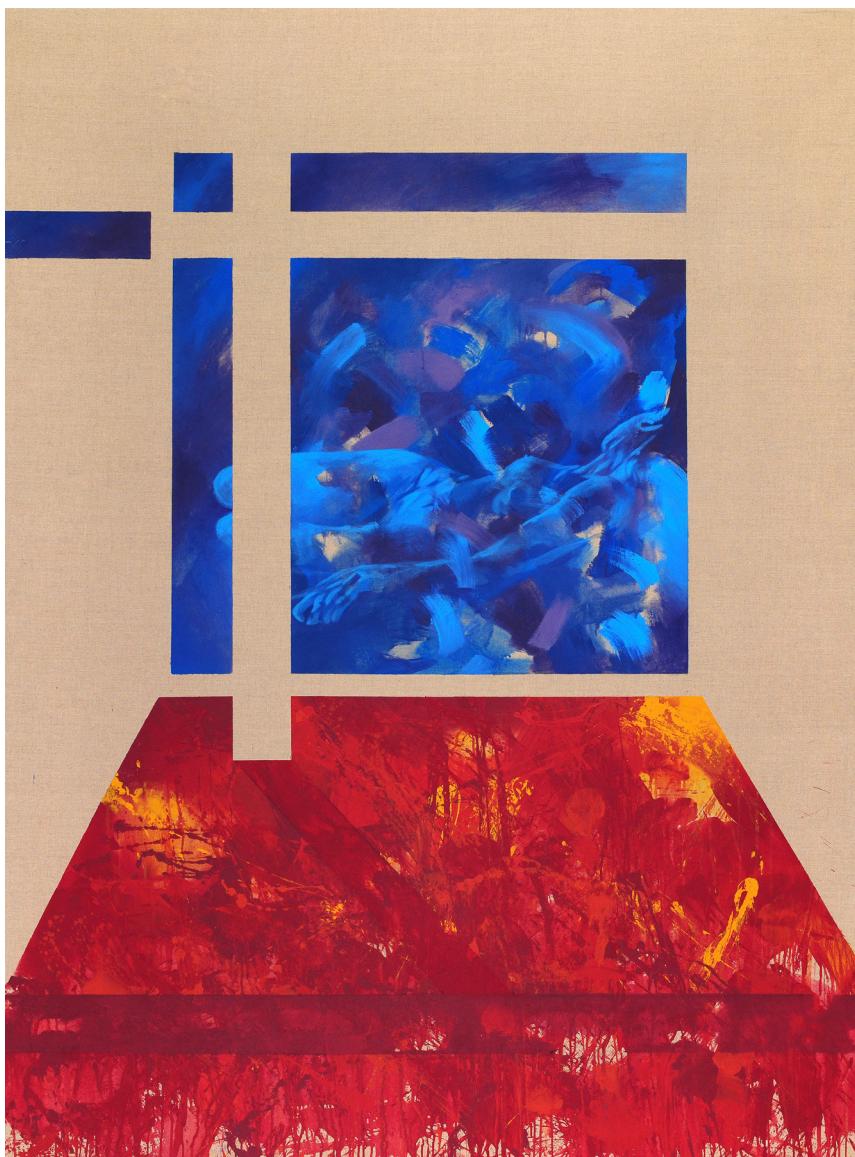


FIGURA 16. Fabio Amaya, *Secreto del espejo*, Técnica mixta s/lienzo, 147,5x198 cm, 2008

Desaparecer entre bastidores, renacer en el reflejo es una nueva propuesta. *Secreto del espejo*, muestra un personaje femenino del que no se ve el rostro, abandonado sobre una suave nube monocromática: el clasicismo de esta postura, indudable evocación del ícono que es la Venus de Velázquez, está naturalmente diluido, en parte, por las hendiduras del vórtice polícromo que la genera. No en el espacio espeacular sin espejo, ni en el tiempo inexistente del olvido y de la imagen. Solo en la presencia que es ausencia en el espacio y es vértigo y es nada. El secreto del dibujo lo sintetizan cuatro enunciados: denso y leve; conciso y exacto; memorable y memorioso; inmediato y único. Y, agregaría, disculpen el italiano, es *icástico*.<sup>17</sup> Lo cual plantea la relación cíclica que existe entre lo visual y lo verbal. Mejor aún, la cuestión irresuelta si es de lo visual® a lo verbal o de lo verbal® a lo visual o son simultáneas o yuxtapuestas una con la otra. No es difícil entender que no se trata de otra cuestión que de la dualidad realidad objetiva (**concepto**) ↔ visión (**imagen**). La primera se percibe, se registra, se asimila en condiciones de calma (o dicho impropriamente, de ‘normalidad’), mientras la segunda, en un estado de alteración de la conciencia, en la vigilia o sin hacer uso de sustancia alguna (el *raptus* latino, la noche oscura del alma de los místicos, la inspiración de los románticos, la revelación, el trance del chamán) lo decía hace unos minutos, **como** una de las condiciones óptimas para la labor artística.

Todo esto para justificar una afirmación que tiene que ver lo que es rigurosamente materialista y sensorial: la imagen se produce por generación espontánea, mientras el concepto requiere el concurso del pensamiento lógico-discursivo. Luego, y era lo que había intuido cuando escribí en mi cuaderno la frase del comienzo, pero que no había traducido antes de ahora: la fantasía figural, la imagen, son lo opuesto pero complementario al enunciado conceptual, a la formulación científica que es especulativa, a la filosofía que es abstracta. Y sin jerarquía alguna.

Claro es que se trata del enunciado conceptual *pictura poesis* que se pierde en la noche del tiempo y formulara Quinto Orazio Flacco, en el siglo I a.C. Fascinante, si se piensa en las implicaciones que reviste para la fatiga artística y literaria. Si se piensa en las desequilibradas alucinaciones expresionistas de Jerónimo el Bosco, Miguel Ángel, Goya, Xul Solar, Obregón y Bacon o en las equilibradas visiones armónicas de Rafael, Leonardo, Velázquez, Matisse, Brancusi y Barradas.

Calvino cita a uno de mis ensayistas preferidos y teórico del arte y la literatura del que aprendo siempre: Jean Starobinski, quien en *La relation critique* (1970) habla del imperio del imaginario, donde existe desde la primera modernidad una “comunicación con

---

<sup>17</sup> **icástico** agg. [dal gr. εἰκαστικός «rappresentativo», der. di εἰκάζω «rappresentare»] (pl. m. -ci). – Che descrive, rappresenta o ritrae nei tratti essenziali, e quindi in modo efficace e spesso asciutto, tagliente: *stile i.*; *espressioni i.*; *una descrizione icastica*. Avv. **icasticamente**, in modo realistico; con immediatezza, con efficacia rappresentativa: *descrivere icasticamente*. Trecani. *Vocabolario online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/icastico/>

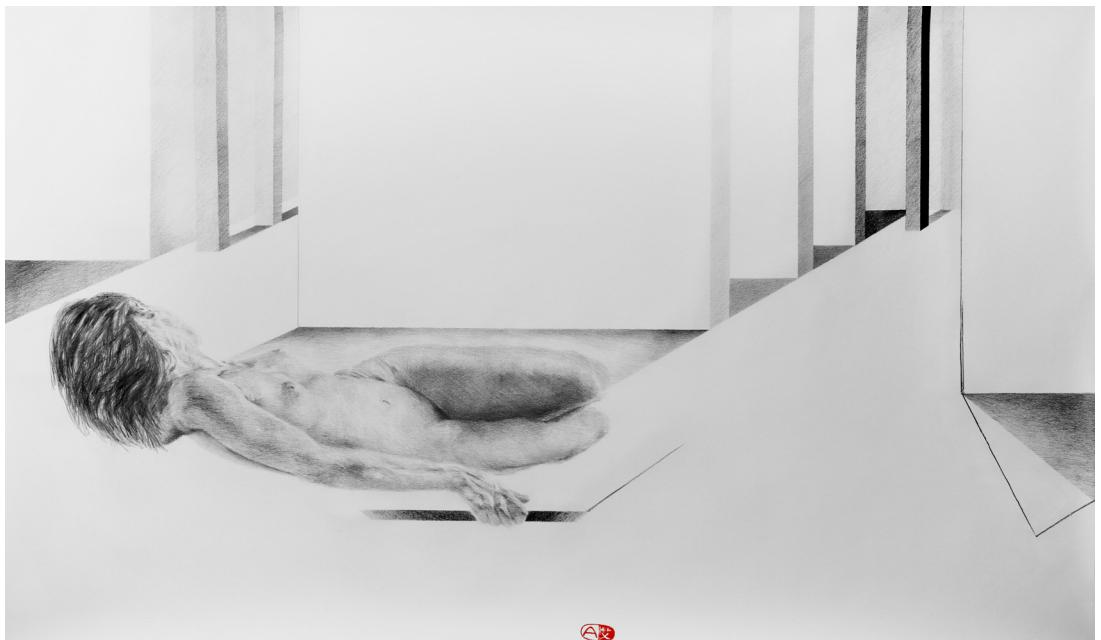


FIGURA 17. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

el ánimo del mundo” llamada imaginación. Que es siempre figurativa y no abstracta. Es decir, activada por ese otro motor que es la *Imago mundi*. Esta, me interesa por su estrecha relación con la pintura, la escultura y las artes visuales, en nuestra (in)civilización de la imagen. Y me interesa, sea claro, por Aristóteles, Tolomeo, Averroés y San Agustín y por el *Opus Maius* de Bacon, no ciertamente por el aventurero genovés de in-grata recordación o los truhanes de la imagen como el peripatético e insulso Andy Warhol, genio santificado e impuesto por el imperio del vacío, la ignorancia y la superficialidad. Se trata del principio que asume la imaginación como un instrumento de conocimiento y de identificación con el ánimo del mundo: la asociación de ideas e imágenes en libertad. Otra dualidad en un ‘in crescendo’ que, de lo visual de la imaginación, se transmuta en imaginación gráfica o verbal, en cuatro estadios cuyos límites quedan borrosos: 1. observación directa de la realidad; 2. transformación fantasmática y onírica; 3. aprehensión del mundo figurativo transmitido por la cultura; 4. proceso escalonado de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible. Son cuatro estadios, no siempre definibles, mas indispensables para concretar la visualización y la verbalización del pensamiento que elaboramos todos, pero que no todos estamos en grado de materializar de manera integral e inédita en esa maravillosa aventura que son el arte y la literatura.



FIGURA 18. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 19. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

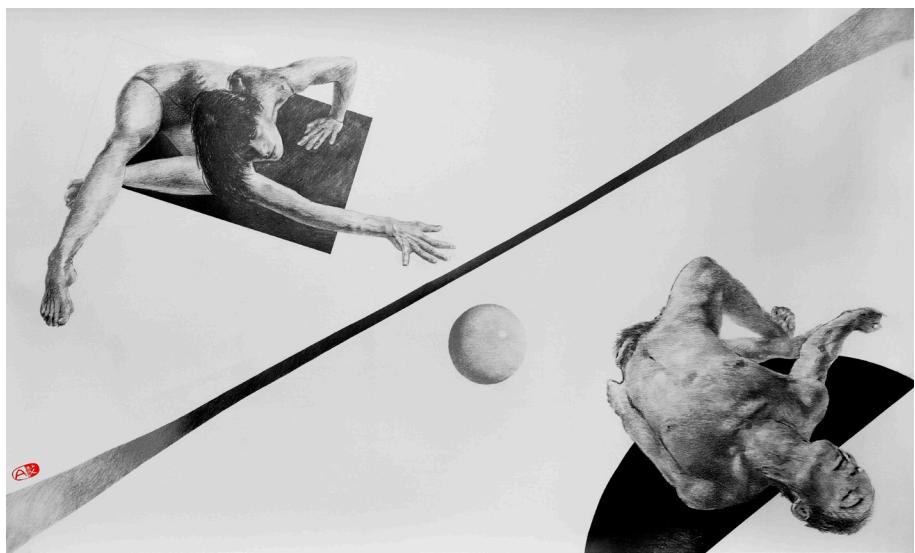


FIGURA 20. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

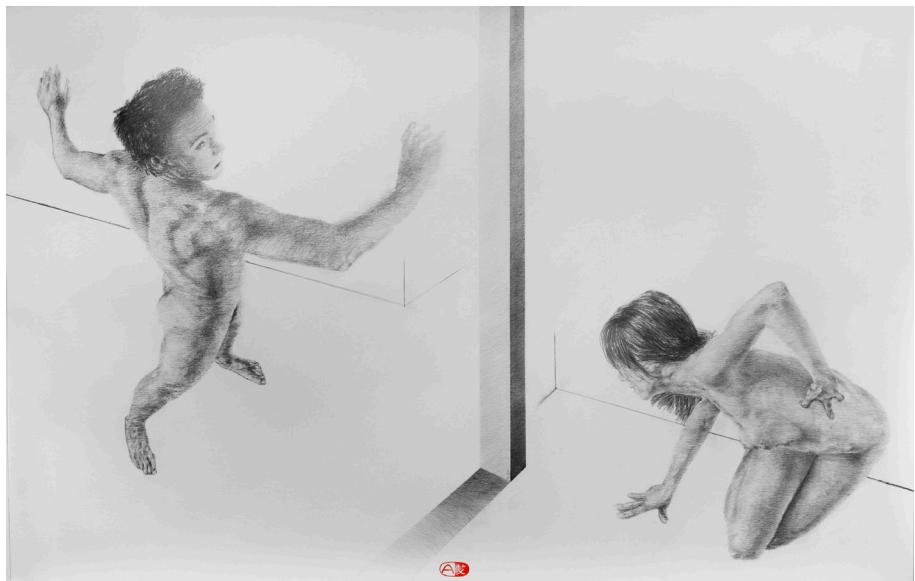


FIGURA 21. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

## 7. A propósito de *Metalepsis*



Estudio para *Mutación*, luego *Metalepsis*

Grafito, petróleo y tinta en papel Arches.  
312 x 237 mm. c/u  
1987

μετάληψις — METÁLEPSIS (1987)

Libro de artista  
Poema del autor — Aforismos de E. Calderón — Traducción de Gabriella Bonetta — Texto en español e italiano — Aguafuerte, aguatinta, punta seca, serigrafía y buril en lámina de cobre — El grabado nueve ha sido iluminado a mano — 450 x 400 mm. c/u — Papel Hanehmühle y Arches en parte de la suite — 35 ejemplares numerados de I a 25 y de I a IX, más cuatro pruebas de artista, firmados a mano e impresos en el tórculo de Giorgio Upligo — Gráfica Uno (Milán), 1987.

Gran premio de grabado — Bienal Mundial del Retrato — Tuzla — Sarajevo, 1988.

FIGURA 22. Fabio Amaya, *Metalepsis*, (dibujo y grabado calcográfico) 1987

En Londres, Peter Christoff Ouvaliev (Pierre Rouve) cineasta y escritor de los mejores a quien tanto admirás, te habló de un colombiano en Milano que, con μετάληψις, hablaba de «dramaturgia del dolor», pues sospechaba que, siendo él dibujante y grabador, fuese de tu aire. Y así, por esos indescifrables arcanos, por el insubstancial sino, te enteras porque te lo enseñó en su biblioteca de Markham Square, de la existencia de ese libro de artista que restituye las facetas múltiples de su propio rostro. Ves el retrato de tu doble, en nueve instantes; lo reconoces en esos aguafuertes grabados en el cobre, matizados por la cera blanda y las aguatintas, arañados con buriles, colofonia y ácidos, levigados a golpe de bruñidor y raspadores, en los que él deviene jirón de la carne, umbral de sí mismo, manifiesto arrancado, mueca y gesto de cal, furor de los sentidos, filo espectral, gota de

cerá, bayoneta de la calle, y, en suma, gota escarlata del Bautista. Gota de agotismo bermejo y soledad acardenalada del trazo, del tiempo del grafito, del espacio del silencio; en ellos, él, mudo, observa, expresa y desnuda la experiencia del exilio que castiga con denuedo y sin escrúpulo. En sus nueve autorretratos, al desnudar su rostro y desvestir su alma, muestra a quienes el mundo no quiere. Lo hace desde esta Milano que le niega el amor y le prodiga soledad y lecho vacío. Porque comenzó hace tiempo, cuando me amputaron país, amigos, circunstancias. Porque, me mata la ausencia. Metálepsis narra la necesidad y el deseo privado de presencia, de participación, de *metalambanien* (tomar parte), a una realidad vedada y a ritos reservados a iniciados y adeptos. Narración cruel y surreal de las deformaciones, del desarraigó y del exilio. Denuncia de la turbación y del desequilibrio al saber de no poder estar más en otro espacio y en otro tiempo y, en el mismo instante, no deseo de estar aquí-ahora. En este *Altrove* que es patria de nadie. (AA)

#### 8. ¿Por qué dibujante, pintor y escritor?



FIGURA 23. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

¿Por qué dibujante, grabador pintor y escritor, y no científico, tecnócrata, asesino o militar? Por la necesidad de combatir una soledad atávica y antigua; por la urgencia de contrarrestar la violencia y el desamor que me circundan y agobian; por la ilusión de dar voz a los silenciados, a los inocentes. Porque la luz y la sombra, la línea y el color, el espacio y el tiempo, y el trazo y el volumen dan cuerpo a la vida. Y la vida es color, sabor, aroma, tacto, sonido. ¿Por qué pintor? Porque el mundo es imagen, es tiempo, es espacio, es movimiento. Porque todo se percibe, se interioriza se expresa a través de la figuración y la abstracción. ¿Por qué escritor? Porque si es cierto que existimos ya que somos palabra y si en la palabra se funda el texto, cualquier texto es imagen. Y la palabra es trazo, es nota, es verso, es canto, es transparencia. Y todo texto es el mismo texto sea que se dance, se cante, se dibuje, se filme, se narre, se dramatice, se versifique. Porque pintar y escribir es un acto tremadamente físico y el nexo físico, sensorial, erótico con la vida se produce a través de la materia. Me mueven e impulsan la consistencia etérea de una flor, la tersura de un seno, el espacio de una espalda, el tiempo de un pubis, la densidad de una mirada, la textura de una sonrisa, el perfume de una palabra, el color de un gesto, la esencia de un cuerpo, la fragancia del sexo, la inmensidad del aire, la infinitud del mar. Porque son textura, son materia, son tonalidad, son sabor, son aroma, son sonido y en ese mundo pan-sensorial el trazo, el color, el verbo y el grafismo me anclan a lo que de bello tienen la naturaleza y el universo, la existencia y la experiencia de vivir. Todo confluye para mí en la pintura que es escritura, es grabado, es dibujo, es poesía, es narración. Es cuerpo: signo y eros: motivo dominante en la pintura y la escritura. Consustanciales a la idea de estar vivo, me imponen atizar mi compromiso con la sociedad y con la vida. Así como la vida de un ser humano sin amor, es media vida, sin la pintura, sin la escritura mi vida sería media vida. Soy un pintor que abstrae la figuración y, al tiempo, escribe. Soy un ser de nada y un pintor materialista que vive como quería Pavese: «O con odio o con amor pero siempre con violencia». En ese diálogo el signo fundamental es el ser, el cuerpo que pinto y dibujo, que deseo, acaricio y araña. El cuerpo y el ser que modelo, redacto, y no ilustro. (FA).

## 9. Lo sublime



FIGURA 24. Michelangelo Buonarrotti (1475-1564) Pietà Rondanini, 1552-64, Milán, Museo Civico Castello Sforzesco, Licencia Creative Commons Attribution 3.0

I. En las postrimerías de una interminable galería donde para encontrar sosiego me sumerjo en *la divina foresta spessa e viva* pintada al fresco por Leonardo en la magna Sala delle Asse del Castello Sforzesco, sede de las cortes milanesas de Viscontis y Esforzas. Un muro interrumpe el espacio abierto donde una tarde el Gaviero, de visita con el alquimista de Macondo, cayera en uno de sus usuales delirium tremens transformado en perorata ilustrada ante el sarcófago de Gastone di Foix, il Folgore d'Italia. Dicho muro con su espeso color gris plomo acoge, encoge y resguarda del ojo estulto la piedra más blanca, más viva, y labrada con mayor genialidad por mano humana desde el comienzo de los tiempos. Una vez a la semana, si no estoy fuera, voy a conversar con ella. Permanezco mudo, esperanzado, mas sin respuesta a las mil preguntas que me toman por asalto, mientras a mi espíritu ínfimo lo inunda la luz que emanan ellos dos, mientras me fijan y los fijo, hasta desatrarncar mis penas y mis cuitas, y transformarlas en una dicha inmensa. La sal de la tierra y de la vida: sustraídas a golpes de maceta y picotazos de cincel por un pulso sabio, las dos figuras

parecen arrobarse en el vacío. Ella lo sostiene o lo abraza o lo dona, es el misterio. Él se desgonza o se resbala o se detiene, es el enigma. Vienen de la luz, o regresan a ella, o se encaminan hacia la sombra, o salen de ella, es el arcano. Gritan o lloran o se enmudecen o murmulan o aspiran o expiran, es el secreto. Así los veo, así los presiento, así me invaden. En los quehaceres más serenos, más dolorosos, más elocuentes, más sinceros. En la actitud más humana y más sublime. En el gesto más tierno, más maternal, más filial, más trágico que mis sentidos tullidos y sordos hayan jamás imaginado, percibido, inventado, visionado u osado delirar. De lo profano y terreno que encarcelan sus pies, a los sagrado y más alto que son sus cabezas adoloridas pero serenas y magníficas en esa piedra viva que obnubila mis sentidos. Por obra de un poeta mayor, jamás igualado, Michelangelo, pintor, escultor, arquitecto y poeta, imperturbable en sus pasiones, indomable en su laicismo, rebelde ante papas y concilios, indiferente con sus rivales intrigantes en Palacio. Adosado a un muro de madera su retrato en bronce fundido en mil quinientos sesenta y cuatro por su amigo-discípulo Daniello Ricciarelli, para la crónica Daniele da Volterra y a altura natural, con que me autorretrato hoy en blanco y negro para que, en mi alma y en mi exilio, jamás haya olvido; menos aún, resentimiento.

## 10. Colofón

En el silencio del taller, en la soledad de la biblioteca en mi mundo poblado de ausencias y presencias escucho a dos de mis maestros: a ese artista rebelde y desconsiderado que es Francis Bacon; a ese poeta y ensayista sabio que es Jorge Zalamea, hiperbólico y adusto. Al primero, en lo del impactar con sus figuraciones polícromas, sacrilegas e iconoclastas – dibujaba con color – el sistema nervioso y generar en el espectador sensaciones y cuestionamientos que sólo la imagen visual, congelada en el espacio del rectángulo sin tiempo de péndulo, es capaz de suscitar. Al segundo, conscientemente silenciado por las fuerzas oscuras de la (in)cultura del país de mis quimeras, encarcelado en el tiempo y martirizado en el espacio, lo vivo en el silencio de un diálogo silente como es el visual y en ausencia de anécdota literaria como es el arte. Es decir, los percibo a los dos en la redacción del texto auténtico, no el improvisado por las modas o el facilismo.

Con el expediente del dibujo, problematizándolo, el deslinde de géneros, poéticas, lenguajes para orientarnos hacia los instrumentos críticos en grado de generar belleza, valores estéticos perdurables, que se opongan a la basura, a la escoria contaminadora que vomitan por doquier los mercenarios que afirman ocuparse de arte y de cultura.

No está de más evocar a Borges cuando dice que<sup>18</sup>:

---

<sup>18</sup> Jorge Luis Borges, “Cambridge” en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 981.

Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos. Y somos y estamos en un mundo donde la Universidad debiera insistirnos en lo antiguo y en lo ajeno. Si insiste en lo propio y lo contemporáneo, la Universidad es inútil, porque está ampliando una función que ya cumple la prensa.

Sobre todo, en momentos tan aciagos como los que vivimos hoy en esta Colombia polarizada, y siempre en guerra, en el mundo-prisión donde se hace siempre urgente la función de una seria masa crítica, de un real compromiso desde la sociedad civil que contribuya a la transformación de nuestras sociedades y asuma el reto de construir la paz, también desde el arte y la literatura. Para concluir parafraseo a George Christoph Lichtenberg, diciendo con palabras mías: Un dibujo sobre el espacio vacío y el tiempo nulo podría ser sublime<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Georg Christoph Lichtenberg (1742-99), *Aforismos* (trad. Juan del Solar). Barcelona: Edhsa, 2006.



# Carlos Mario Benítez

cmabenitezh@unal.edu.co

## Ens.hist.teor.arte

Carlos Mario Benítez, “Canciones, discos y repertorios: Leonardo Álvarez (1967-71)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVII, No. 44 (enero-junio 2023), pp. 41-76.

<https://10.15446/ensayos.v27n44.114370>

### RESUMEN

Leonardo Álvarez (n.1948) es el primer cantante colombiano que desarrolla una discografía enfocada hacia la balada pop. Entre los años 1967-71 alrededor del artista Codiscos desarrolló una estrategia que conjuga la construcción de un perfil musical ‘moderno’ y la adaptación de diferentes repertorios. Como resultado, Leonardo no sólo logra éxito como el primer artista local del género, sino también presencia internacional que se registra en ventas y en la participación en distintos festivales de la canción en América Latina. Mediante un estudio de sus discos, este trabajo pretende caracterizar cada uno de ellos y precisa el perfil musical y sonoro con el que Leonardo pretendió que se le identificara y recordara.

### PALABRAS CLAVE

Leonardo Álvarez, balada pop, discografía pop, repertorios pop, Codiscos, Colombia.

### TITLE

*Songs, records and repertoires: Leonardo Álvarez (1967-71)*

### ABSTRACT

Leonardo Alvarez (b. 1948) is the first Colombian singer with a discography focusing on pop ballads. Between 1967 and 1971 Codiscos, designed a strategy that combined adaptation of different repertoire with the construction of a ‘modern’ musical profile for the artist. As a result, Leonardo becomes the first Colombian pop-ballad singer and acquires international presence through record sales and participating in several song festivals throughout Latin America. Through a study of his LPs, this work aims at characterizing all his records and to outline the musical and sonic profile he wanted to be associated with and remembered for.

### KEY WORDS

Leonardo Alvarez, pop ballad, pop discography, pop repertoires, Codiscos, Colombia.

Ingeniero de sonido de la Pontificia Universidad Javeriana (2009) y Magíster en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia (2017). En la actualidad se desempeña como músico, productor musical, bibliotecario, archivista musical y docente. Se ha desempeñado como profesor en el área de música en la Universidad Inca y en la Institución Universitaria de Colombia.

# Canciones, discos y repertorios: Leonardo Álvarez (1967-71)<sup>1</sup>

Carlos Mario Benítez

Este trabajo está dedicado a la carrera de Leonardo Álvarez Gómez (n.1949), para el período comprendido entre 1967-71, momento en el que logra su posicionamiento nacional e internacional como cantante de balada pop, con sus producciones para el sello Codiscos adoptando 'Leonardo' como nombre artístico.

Asimismo, el trabajo intenta explicar cómo y por qué buscaba Leonardo que se le recordara en términos musicales y artísticos. Creemos que Leonardo –y cualquier otro cantante de balada pop–, deseaba que se le identificara claramente, con canciones (originales o versiones), con su voz, su forma de canto, fraseo, repertorio y su forma de hacer grabaciones. También deseaba que no se le confundiera con otros, en consecuencia, Leonardo desarrolla un perfil musical y sonoro único, a modo de huella dactilar o identificación. Esto lo expone Albin J. Zak III al afirmar que: “la pista de un disco es su grabación (...) y su identidad se basa en su sonido”<sup>2</sup>. Esto precisamente es lo que pretendemos describir caracterizando en forma cualitativa el repertorio de cada uno de sus discos, tratando de establecer fechas de edición, cronología, e identificando cuáles fueron los aportes efectivos de Leonardo en cada grabación.

<sup>1</sup> Este trabajo es una versión resumida de un capítulo de libro sobre este mismo tema, en proceso de elaboración. También, es continuación de los desarrollos presentados en el artículo: Carlos Mario Benítez Hoyos, “Balada pop, Muro de Sonido y sonido estéreo en Colombia, 1966-1967”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XXI, 33 (julio-diciembre 2017), pp. 105-155.

<sup>2</sup> Albin J. Zak III, *The poetics of rock. Cutting tracks, making records*, Berkeley: University of California Press, 2001, p.24.

El perfil musical y sonoro que trataremos de establecer se basa en las siguientes consideraciones:

1. La construcción de su perfil de cantante conjuga su estilo de canto, lo moderno del pop, el canto lírico y su cultura literaria.
2. Leonardo deseaba llamar la atención del público local y de la región como un cantante con capacidades similares y equiparables a los más renombrados de ese momento.
3. Leonardo buscaba desarrollar una discografía que reflejara ascenso y evolución constantes, como ejemplo de lo moderno, esto entendido como la capacidad de asimilar y compaginar lo local y lo foráneo, lo antiguo y lo nuevo.

Como explicamos, la propuesta de Leonardo parte de lo ‘moderno’. Esta idea involucra la música, la moda, las costumbres, las relaciones sociales, la lectura, el léxico y la forma de ver el mundo. Como resultado, el perfil que Leonardo deseaba proyectar tenía como elementos principales la sofisticación, la intelectualidad y la autonomía, convirtiéndose así en el primer artista colombiano con una discografía consistente de balada pop. Este nuevo género musical desarrolla estilos centrados en la canción, con acompañamientos sofisticados, tempos más lentos, la preponderancia de la voz, la melodía y la figura del cantante. Este repertorio está constituido en su mayoría por versiones y covers<sup>3</sup>.

Leonardo surge al final del breve período entre mediados de 1964 y 1967, en el que se intenta masificar el rock and roll y la ‘nueva ola’ en Colombia<sup>4</sup>. Bajo esa etiqueta, se

---

<sup>3</sup> Con ‘versión’ nos referimos a una nueva interpretación y grabación de una canción que no pretende imitar la original y que tiene difiere con ella. En consecuencia, al usar ‘cover’ nos referimos a la nueva grabación de una canción que pretende imitar la original. El término se refiere en la mayoría de los casos a sus elementos musicales. Las adaptaciones en diferentes idiomas no necesariamente inciden en considerar la grabación como versión o cover.

<sup>4</sup> Por ejemplo, Andrea Carosso ilustra un amplio panorama sobre cómo grupos y artistas de ambos lados del Atlántico desenvuelven intercambios transnacionales, apropiaciones estilísticas y transformaciones identitarias. Y lo hacen de manera excepcionalmente rápida y diversa, aunque trazable. De hecho, hace especial énfasis en artistas americanos e ingleses, blancos, negros, catedráticos, rurales y suburbanos, tuvieron parte en la denominada ‘invasión británica’, la cual aceleró y moldeó la música pop. Consideramos que en la industria fonográfica latinoamericana no era ajena a estas dinámicas y que, influenciada fuertemente por estos cambios, tuvo procesos y desarrollos particulares y de algún modo equiparables, especialmente en el pop. Andrea Carosso, “The Paradox of Re-Colonization: The British Invasion of American Music and the Birth of Modern Rock”, *The Transatlantic Sixties. Europe and the United States in the Counterculture Decade*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2013, pp.122-144. Por otro lado, se recomienda la introducción de: Timothy P. Maga, *The 60s*, New York: Facts on File Inc., 2003, pp. xiii-xx. Allí el autor hace un recuento de los acontecimientos que pusieron fin a la época de post-guerra y condujeron a las potencias a la nueva era de desarrollo industrial, económico, político y social que tiene vigencia hasta hoy. Describe la importancia de los artistas de música pop, cuyo papel fue igual o más influyente en las generaciones jóvenes que los mismos líderes políticos.

consolida el repertorio internacional, lo cual se manifiesta en la aparición de tres grandes tendencias: a) la balada pop, b) el pop-rock y c) la música bailable<sup>5</sup>.



FIGURA 1. Nota de *Pantalla*, año XIV, número 687, junio 28 de 1968.

<sup>5</sup> Egberto Bermúdez, "Los discos de The (Los) Speakers", *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, XX, 30 (enero-junio 2016), pp. 98, 136.

El sello fonográfico Codiscos<sup>6</sup>, uno de los principales en Colombia, con base en Medellín, se compromete con el proyecto de Leonardo. Sus productores orientan repertorios, arreglos y grabación de modo que representen tanto sus intereses y los del artista, dando lugar a la aparición de particulares mezclas de estilos musicales. Como consecuencia, Codiscos logra un gran éxito en las ventas de sus discos.

En sólo aproximadamente cinco años, Leonardo completa ocho producciones en LP, lo que constituye un logro significativo para cualquier artista de música pop, no solamente a nivel local. Recordemos, que The Beatles realizan siete producciones LP en ocho años consecutivos y que en el caso colombiano, The (Los) Speakers graban cinco LPs en tres años. Está claro que tanto ellos como Leonardo intentan mejorar en cada oportunidad, superando aspectos de producción anterior, probando y poniendo a prueba posibilidades e ideas nuevas.

TABLA 1. Discografía de Leonardo en LP, 1967-1971.

ARTISTA(S)	TÍTULO	SELLO	SERIE	FECHAS
1 Leonardo	<i>Una nueva voz</i>	Codiscos-Zeida	LDZ-20358	1 de diciembre de 1967
2 Leonardo	<i>Canciones para ti</i>	Codiscos-Zeida	LDZ-20377	c.15-25 de junio de 1968
3 Leonardo	<i>Poema de amor</i>	Codiscos-Zeida	LDZ-20392	c.10 de noviembre – 15 de diciembre de 1968
4 Leonardo-Carmenza	<i>Las voces del amor</i>	Codiscos-Zeida	LDZ-20426	Segundo semestre de 1969
5 Leonardo	<i>Grandes éxitos</i>	Codiscos-Zeida	LDZ-20445	Primer semestre de 1969
6 Leonardo	<i>Yo soy ese amor</i>	Codiscos-Non plus ultra	NPU-001	Mediados de 1969
7 Leonardo / Carmenza	<i>Enamorados</i>	Codiscos-Zeida	LDZ-20451	1970
8 Leonardo	<i>Hoy!</i>	Codiscos-Famoso	LDF. 1019	1971

Por otra parte, Leonardo participó en certámenes internacionales dedicados a la canción, eventos que sirven para impulsar y proyectar la carrera de los artistas, en especial en la medida en que cumplen una función similar a la de las antiguas ‘exposiciones universales’ y

<sup>6</sup> El sello Codiscos dedicado al ‘mainstream’, con base en Medellín y llamado originalmente Zeida, es una compañía de grabación, manufactura de discos, importación, promoción de artistas e incluso, prensa del espectáculo. La compañía fundada en 1950 por Álvaro Díez Montoya (193?-), y el primer nombre que tuvo, Zeida es palíndromo de A. Díez. La compañía Incursionó en el nicho del pop después de Sonolux, Sello Vergara y Estudio 15, principalmente con ediciones locales de discos norteamericanos e ingleses de rock and roll y ‘nueva ola’, y luego lideró la oferta y manejo de artistas locales de pop hasta mediados de 1968 cuando la compañía CBS logra consolidar sus bases en Colombia.



FIGURA 2. Rótulos del Lado 1 de los ocho LPs. Colección Carlos M. Benítez, fotografía C.M. Benítez. Todos los discos pertenecen a esta colección y las fotografías son de C. M. Benítez a menos que se especifique lo contrario.

que en ese momento se transmiten por satélite, radio y televisión. Los repertorios relacionados con los eventos de este tipo en que participó se ven directamente reflejados en sus discos. El estudio de esta corta etapa de su carrera revela las aptitudes de Leonardo como compositor, en gran parte a través de las adaptaciones de canciones en otros idiomas y en menor grado, a través de sus canciones originales.

A continuación, haremos un recorrido por los aportes más relevantes de cada disco y sus características principales, centrándonos en cortes determinados, e incluso, en eventos históricos donde Leonardo tuvo una participación directa. Por otro lado, en la sección de Anexos, ampliamos la procedencia de todo el contenido y repertorio de cada LP, con autores, países, versiones originales y posibles ‘covers’ y versiones relacionadas<sup>7</sup>.

Las fuentes principales para este estudio son varias colecciones institucionales, familiares y personales de discos. Los discos constituyen las fuentes básicas para el estudio del estado de una determinada industria fonográfica, que se refleja en las canciones originales, versiones y covers que constituyen sus repertorios en un determinado momento. En los Anexos se proporciona toda la información disponible sobre las fuentes musicales y los repertorios de cada uno de sus LPs.

<sup>7</sup> Sin embargo, no son los únicos aspectos de interés presentes en esta discografía. Para este trabajo, preferimos extraer únicamente los que involucran a Leonardo como artista de balada-pop y prospecto de cantautor, cuál fue su éxito y en cómo ocurrió su primera desaparición. Este y otros temas son abordados de manera más amplia en el capítulo de libro mencionado en la nota 1.

## Una nueva voz<sup>8</sup>

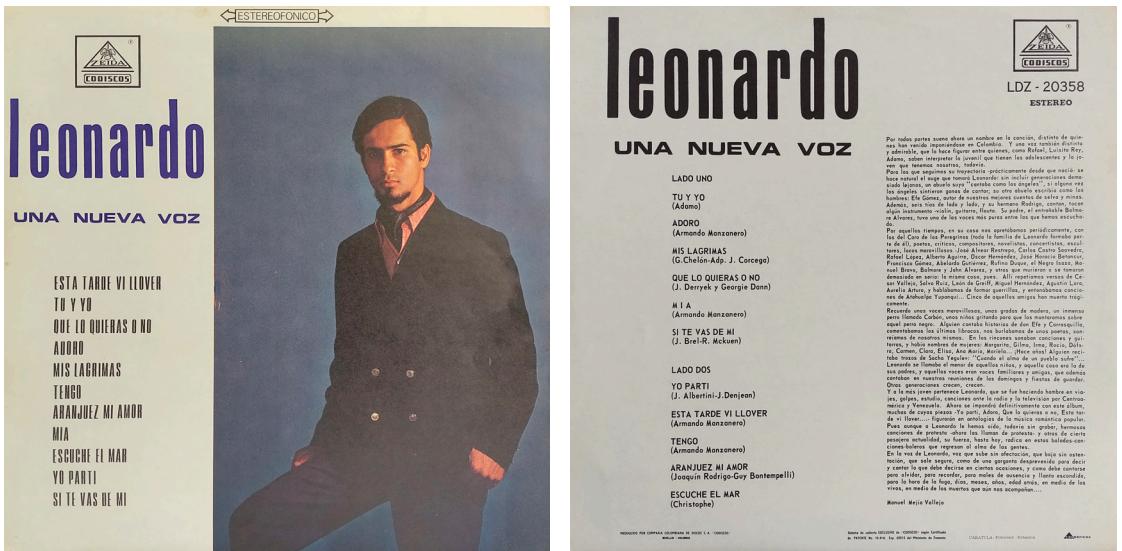


FIGURA 3. Portada y contraportada del LP 1.

Esta producción se lanza el 1 de diciembre del 1967 con una estrategia que combina la promoción publicitaria, diseño de imagen y un plan de relaciones públicas que intenta diferenciarlo con lo que todavía se considera Nueva Ola en el contexto de toda la oferta musical.

El disco se caracteriza por el predominio de versiones de Armando Manzanero (1935-2020) sobre las versiones en español de baladas francesas. Manzanero, entendido como una forma moderna de bolero, promociona el disco, y también es un producto que interesa al sello; mientras tanto, las baladas francesas -que le interesan personalmente a Leonardo- representan la renovación de la antigua chanson y sirven para su proyección trasnacional. Leonardo quiere mostrarse como una voz y figura joven que tempranamente ya es capaz de abordar autores, idiomas y tradiciones musicales variadas. No tiene canciones originales, pero se reconoce su intervención en algunas traducciones y adaptaciones. Muchas de estas canciones ya existían en versiones al español de los cantantes originales, pero presentaban dificultades en significado, métrica, rítmica y acentuación. Por ejemplo, "Insieme" o "Ensemble", Salvatore Adamo (n. 1943) fue adaptada y grabada como "Muy juntos". Leonardo es el autor de la nueva y única versión diferente en español, en donde intenta aligerar la ornamentación literaria para buscar la simplicidad del pop, por supuesto, sin descuidar el lenguaje.

<sup>8</sup> Los detalles de cada una de las producciones y sus canciones se amplían en los correspondientes Anexos.

## Canciones para tí

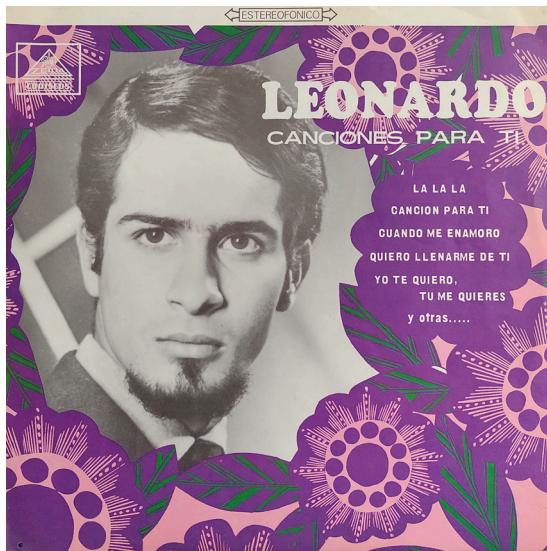


FIGURA 4. Portada y contraportada del LP2.

Esta producción contiene dos canciones originales que participaron en festivales, una de ellas “Janette” es de su autoría. Allí, basado en la balada al estilo de Enrique Guzmán, recurre a lo expresivo de las baladas francesas, arias de ópera y el bolero, tal como también ocurre con la otra canción original “No te marches” de Álex González. También, hay otras canciones que aparecieron en festivales como Eurovisión, San Remo, y el de la Canción Latina en el Mundo. baladas italianas, francesas, y una canción de revivalismo latinoamericano “Kilimandjaro”, original de Pascal Danel en francés. Su versión en español muestra cómo la producción es más ambiciosa en instrumentación y orquestación, aunque estas exceden las posibilidades técnicas y recursos de grabación disponibles para esta grabación. Por otra parte, la contraportada tiene notas dirigidas a su Club de Fans, sobre el cual no contamos con información adicional.

## Poema de amor

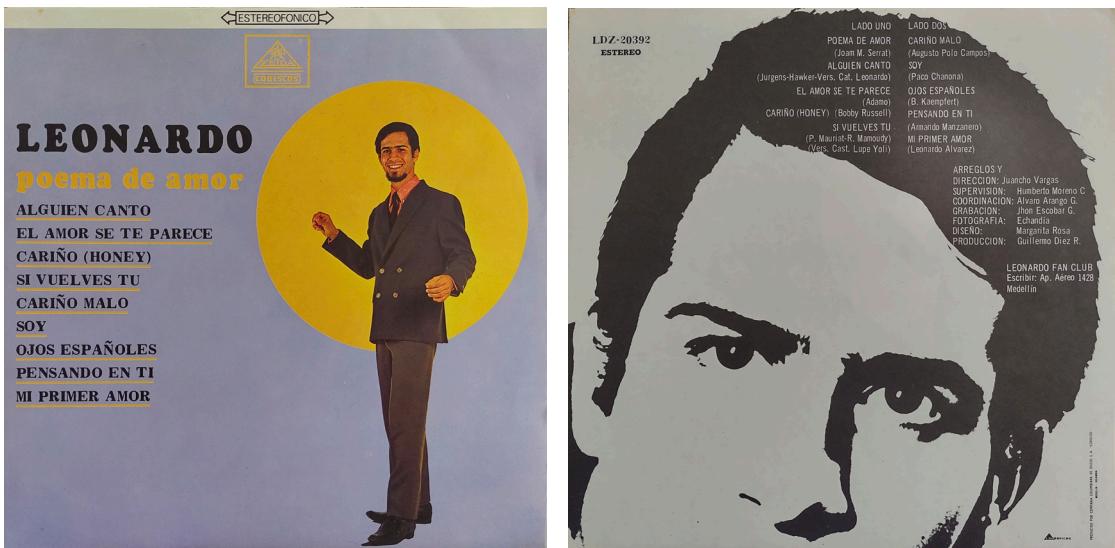


FIGURA 5. Portada y contraportada LP 3.

La producción tiene una canción original de Leonardo, “Mi primer amor”, desarrollada como un bolero, caracterizado por sus giros armónicos y melódicos y su irregularidad formal. El resto de canciones, incluyen nuevos estilos para su repertorio como el vals criollo y la música country. Por ejemplo, al vals incorpora elementos de la balada y música clásica -como en “Cariño Malo”-, mientras la ‘americana’ se adapta con el fraseo expresivo del bolero –“Cariño – Honey”-.

## Las Voces del amor



FIGURA 6. Portada y contraportada LP 4

Esta es una producción compartida, a veces a dueto, con la otra figura principal en Codiscos, Carmenza Duque (n.1951), y no tiene canciones originales de Leonardo. La canción más relevante del disco es una versión en español de “Je t'aime... moi non plus” de Serge Gainsbourg (1928-1991), que graba en compañía de la locutora radial Gloria Cecilia Gómez (n.194?) en lugar de Carmenza. Es de destacar que, en el panorama internacional, esta es la única versión a duo existente de esta canción, incluso en diferentes idiomas. En general, se puede resumir que el disco se orienta hacia las ‘novelty songs’ (canciones de novedad)<sup>9</sup> y toma distancia de la balada. No obstante, la producción llama la atención por su mezcla de elementos latinoamericanos (pasodoble, ranchera, habanera) y otros locales colombianos. Por ejemplo, en “El amor es para los dos”, que es originalmente un surf, se mezcla con cumbia/porro, lo que la convierte en una ‘novelty song’, es decir, una ‘novedad’ para el público local.

<sup>9</sup> Nos referimos con ‘canciones de novedad’ a las llamadas comúnmente ‘novelty songs’. El término hace referencia a las canciones y grabaciones elaboradas para intencionalmente presentar elementos, personajes o temáticas novedosas y llamativas para el público, de modo que no puedan ser encontradas en otras. Usualmente tienen una vida efímera. Ver Steve Otfinowski, *The Golden Age of Novelty Songs*. New York: Billboard Books, 2000, p.3.

Antologías: *Grandes Éxitos; Yo soy ese amor*

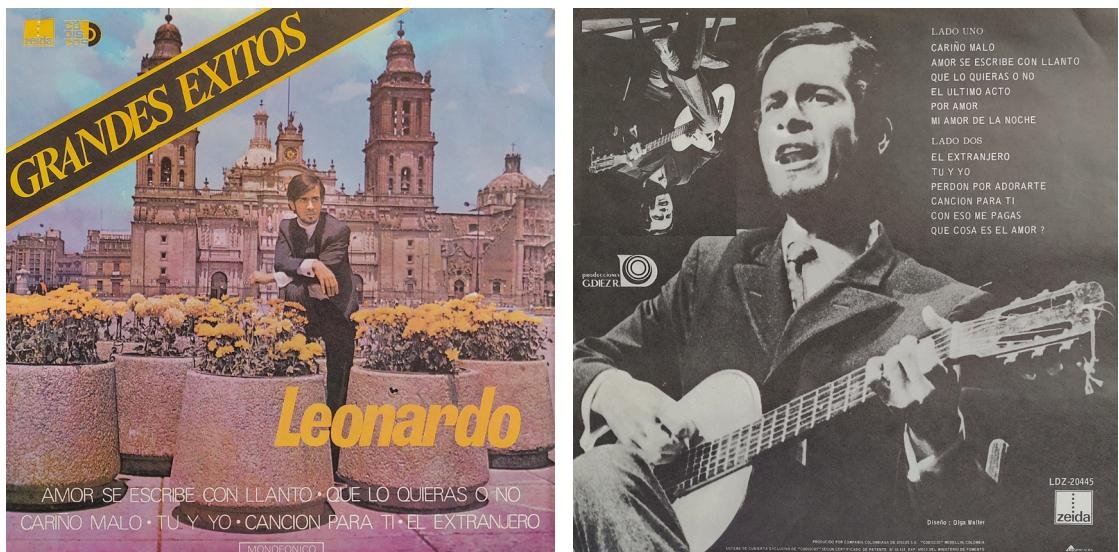


FIGURA 7. Portada y Contraportada LP 5

Inmediatamente después del LP 4, se editan dos antologías probablemente consecutivas. Cada una de ellas tiene 50% de material inédito, de hecho, todo producido a la manera de los LP 2 y 3, por lo que en algún momento pudo ser parte de un LP totalmente nuevo que terminó desapareciendo y dividiéndose en estas antologías que recogieron y difundieron los logros de grabaciones anteriores, así como del año en curso, muy productivo en términos de difusión internacional y relaciones públicas. Por ejemplo, la primera antología lo ilustra mostrando en su portada una foto de Leonardo en la plaza de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, tomada durante el viaje al Primer Festival de la Canción Latina en el Mundo-Méjico, marzo de 1969.

Por su parte, la segunda antología es una producción especial para su Club de fans, con cubierta tipo álbum, que incluye fotos internas de viajes a festivales, especialmente a la premiación de la organización del Mercado Internacional del Disco y la Edición Musical en Cannes - Francia, enero de 1969. Allí se le premió como el mayor vendedor de discos en Colombia y su lugar entre los treinta mayores vendedores en el mercado internacional, por encima de artistas como Palito Ortega (n.1941), Mireille Mathieu (n.1946), y el grupo norteamericano The Monkees. En la lista no se encontraba muy

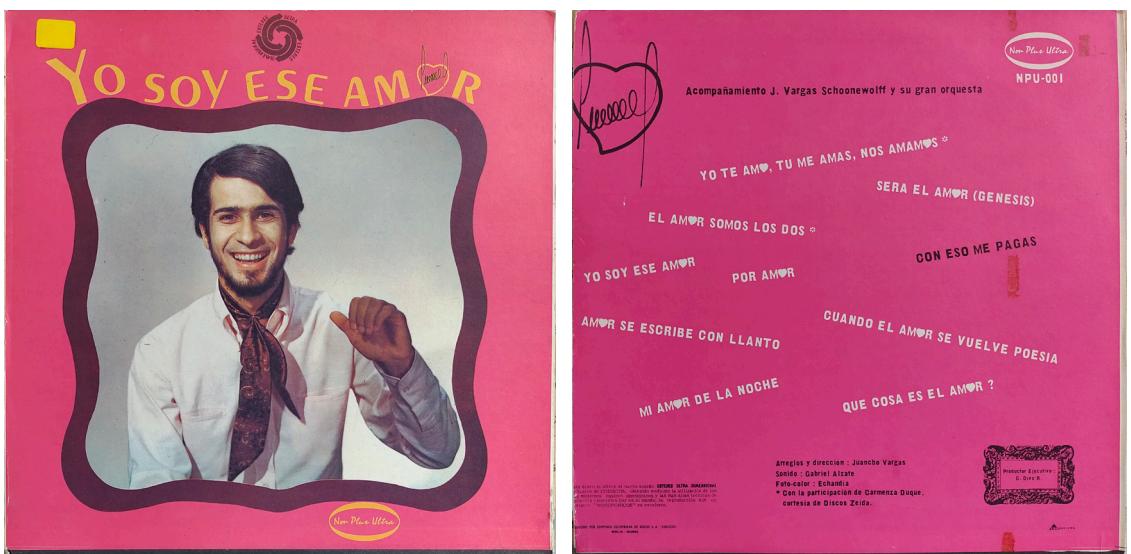


FIGURA 8. Portada y contraportada LP 6.

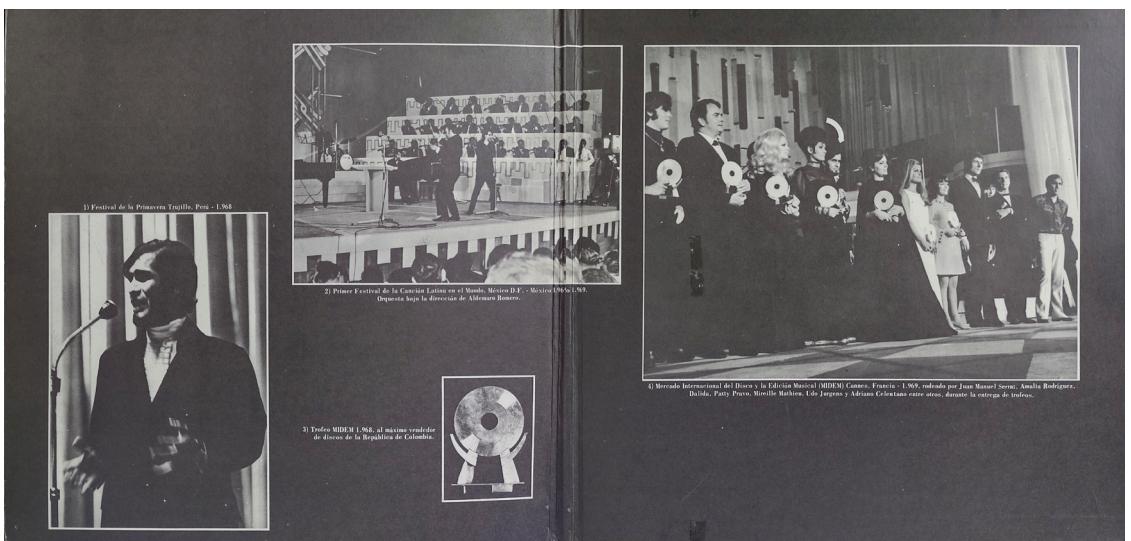


FIGURA 9. Interior del álbum, LP 6.

lejos de Salvatore Adamo (n.1943), el grupo The Beatles, Roberto Carlos (n.1941), Engelbert Humperdinck (n.1936), James Last (1929-2015), y el chileno José Alfredo Fuentes (n.1947) entre otros más<sup>10</sup>.

A pesar de ello, Leonardo se refiere a su experiencia en estos festivales como agríduce y muestra la ausencia de un director musical asignado para estos viajes:

Ellos invirtieron mucho dinero en que yo me internacionalizara llevándome a festivales importantes, pero no coincidimos nunca en el tipo de canciones que debería cantar donde estaban Charles Aznavour [1924-2018], Joan Manuel Serrat [n.1943], Chico Buarque [n.1944], y toda esa gente con la que estuve. Pero mi música no trascendió porque era “Cariño Malo” contra “Et Maintenant” [Aznavour]. Yo iba a recibir premios que me había ganado como el mayor vendedor de discos en Colombia, pero no necesariamente a competir con nadie, porque no hubo esa idea de competir, sino de mostrarme. Pero con un éxito muy malo porque me dejaron muy solo. Cuando íbamos a esos festivales, los arreglos que yo llevaba llegaban incompletos. De una orquesta de 70 músicos, llegaban quince partituras para quince violines; no había, ni guitarra, ni bajo, ni batería. Me tocaba reacomodarlo con los arreglistas, por ejemplo, Paul Mauriat [1925-2006] me ayudó en Cannes a completar el arreglo de “Cariño Malo” y no pude ensayar porque no me iban a dejar cantar. Me tocó conseguirme una guitarra, sentarme con Mauriat, dictarle el arreglo y él hacerlo, a puro oído. Se lo repartió a los músicos, que no alcanzaban a ser veinte contra setenta de Serrat. A mí me dirigió Caravelli [Claude André Emilio Vasori, (1930-2019)], pero él dirigió sin haber ensayado. Eso me pasó en México también [donde dirigió Aldemaro Romero (1928-2007]. Canciones muy pendejas. Cuando fui a Viña del Mar ya no tenía disquera, no pude cantar en el festival, pero lo pasé muy bien. Coincidí con la caída de Allende [septiembre de 1973] [...]”<sup>11</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe mencionar que varios de los cortes nuevos en la producción reafirman el interés por introducir a Leonardo en el mercado de la denominada música de cantina o de despecho (etiqueta que agrupa vals criollo, tango-canción, ranchera, bolero)<sup>12</sup>. Aunque sea parte del repertorio de cantantes como Julio Jaramillo (1935-1978) o María Dolores Pradera (1924-2018), sus productores y él mismo procuraron no despojarlo de su conexión con la música orquestal, con perfil sofisticado e independiente. Se cree que esto es producto de la tensión con el sello a que Leonardo se refiere, aunque para efectos prácticos, el disco trae resultados interesantes tanto en lo estético como en lo comercial.

---

<sup>10</sup> Se recomienda ver los recordes del blog de Margareta Paslaru, quien fue premiada en la misma gala. Margareta Paslaru, “Margareta Paslaru deruleaza 65 de ani in showbiz :)”, *Margareta Paslaru*, en <https://margaretpaslaru.blogspot.com/2016/01/margareta-paslaru-25-ianuarie-1969.html>, 25/01/2016, consultado 10/05/2023.

<sup>11</sup> Leonardo Álvarez, Entrevista con el autor, Bogotá, diciembre de 2016.

<sup>12</sup> Para mejor comprensión de este estilo musical y mercado se recomienda ver los dos artículos de Egberto Bermúdez, “Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I)”, *Cátedra de Artes*, 3, (2006), pp.81-108. También, “Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (II)”, *Cátedra de Artes*, 4 (2007), pp.63-89.

Leonardo Carmenza, *Enamorados*

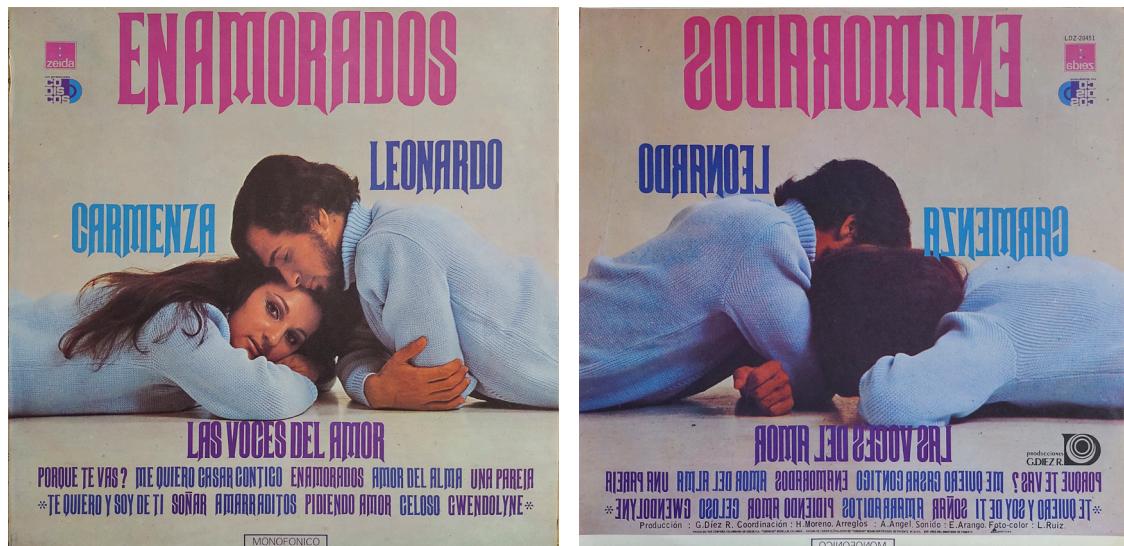


FIGURA 10. Portada y contraportada LP 7.

Esta es otra producción compartida y a dueto entre Leonardo y Carmenza que se enfocada en la novedad, por lo que no presenta nuevos elementos en comparación a la anterior. Incluso, Leonardo canta a solas en apenas una sola canción, un cover de Julio Iglesias (n.1943), "Gwendolyne", con la que participó de Eurovisión en 1970. En el disco, los estilos y repertorio se alejan de las baladas y se acercan más al pop general y la novelty song. La única canción original que parece ser un estreno no es de autoría de Leonardo, sino de Graciela Arango de Tobón (1931-2000), y mantiene su foco en los estilos ya mencionados.

## Leonardo, Hoy!



FIGURA 11. Portada y contraportada LP 8.

Con esta producción de 1971 culmina el proyecto bajo el nombre Leonardo y el contrato de cinco años con Codiscos. En general, esta producción evidencia más claramente el desgaste del proyecto, principalmente por la sobreexposición con novedades, aunque logra perfilar a un Leonardo más adulto quien, al igual que su público, ya ha dejado de pertenecer al nicho juvenil. También presenta una evolución en el rango interpretativo, en el que se incorpora la intención más melancólica con interpretaciones más pausadas y tempos más lentos y espaciados. Paralelamente, se pone de presente la evolución en la técnica y herramientas para la producción discográfica.

La producción tiene una canción original suya, “Ayer peque por ti” compuesta con del cantautor Pablus Gallinazus (Gonzalo Navas Cadena, n.1942), con una temática que combina la sátira religiosa y el drama amoroso.

Por otro lado, el vals criollo conserva su lugar en la proyección comercial, mientras desaparecen las adaptaciones de otros idiomas casi por completo, y se intenta perseguir la evolución de las baladas del contexto hispanohablante, que en este momento enfoca su interés en los cantautores, los textos elaborados, y complejos boleros orquestados.

En este momento, Codiscos no invierte mayores esfuerzos en impulsar una posible nueva etapa con Leonardo, y más bien, apuesta por nuevos cantantes que envía a concursos de la canción con mayor alcance global. Este es el caso del Gran Premio de la Canción Iberoamericana (o Festival de la OTI), en noviembre de 1972, al cual Codiscos envía a Haldor Christopher García (n.1949).

## Leonardo Canta

Alrededor de 1972 termina el contrato discográfico de Leonardo Álvarez con Codiscos, y luego de participar a título propio en algunos festivales, se radica en Francia. Despues de su regreso, en 1979, retoma las grabaciones con una serie de LPs y CDs que tienen continuidad hasta el día de hoy, bajo el nombre de 'Leonardo Canta'. Este constituye un segundo período en su carrera, donde crea un perfil diferente al anterior, basado en la intención de olvidarlo intencionalmente, aunque no del todo. Aquí, se dedica exclusivamente a las denominadas musicalizaciones de poesía.

Este período también se caracteriza por la mezcla de varios intereses, él asume el manejo de sus propias relaciones públicas, con diferentes sellos, subvenciones empresariales, así como la auto-producción, la organización de fiestas y tertulias abiertas al público en diferentes ciudades del país, incluso fuera de él. Quizá este sea el resultado del eco entremezclado de los recuerdos, tertulias, los festivales de canciones y la carrera diplomática que desarrolla de manera paralela en el exterior.

En sus canciones de este período, transforma en composiciones originales los poemas de diversos poetas: León de Greiff (1895-1976), Porfirio Barba Jacob (1883-1942), César Vallejo (1892-1938), Federico García Lorca (1898-1936), entre otros. Leonardo hace estas transformaciones con su propio criterio y estilo, en aspectos compositivos y de producción. No obstante, en esas producciones se reconoce el peso de su experiencia con Codiscos para conformar un repertorio, escoger estilos apropiados, siempre, como balada pop.

Teniendo en cuenta todo esto, es preciso analizar este período de manera diferente al aquí presentado, objeto de un trabajo en elaboración. No obstante, cualquiera sea la etapa o período, siempre encontraremos que, con un impulso incuestionable, en todo momento – ya sea en tertulias familiares, los discos, clubes de fans, festivales, las fiestas y la poesía – Leonardo siempre busca y encuentra una buena excusa para cantar.

## Conclusiones

La desaparición abrupta de Leonardo en el panorama discográfico desde c.1971 suscita ideas que giran en torno a las posibles causas del fin del proyecto. Creemos que pueden tener relación con las siguientes consideraciones:

La figura de Leonardo –Álvarez– se desvanece al mismo tiempo que crece la de Leonardo Favio (nombre artístico de Fuad Jorge Jury Olivera, 1938-2012). Acerca de esto, Leonardo señala:

[...] Yo hacía otra cosa, a mí no me gustaba Leo Dan (Leopoldo Dante Tevez, n.1942), ni Leonardo Favio. Favio acabó conmigo, no tanto porque fuera mejor o peor, sino por el

nombre. Mucha gente creía que yo era él, y eso hizo que yo me retirara de cantar ese tipo de música y me dedicara a musicalizar poetas”<sup>13</sup>.

Por otra parte, La edición de dos antologías y dos discos compartidos y a dueto, de manera consecutiva, frustran el ascenso construido desde el LP 1 hasta el LP 3; el LP 4, inclusive. A esto se puede sumar el hecho de que nunca haya más de dos canciones originales en cada producción pudo condicionar el proyecto a no tener continuidad y a su fácil olvido. Esto pudo llevar al deterioro de su perfil al punto de no poderlo renovar cuando fue posible. Otro aspecto que también pudo influir, fue la falta de reconocimiento -seguramente no mal intencionado- como traductor y adaptador de canciones, como una base de conocimientos que pudieron impulsarlo como compositor de canciones.

## Anexos

Las referencias discográficas se elaboraron gracias a la información disponible en el portal especializado Discogs.com. Se pudo constatar que la mayoría de los discos de Leonardo aquí estudiados se encuentran allí.

### Anexo 1

LP 1: *Una nueva voz*

Leonardo, *Una nueva voz*, Codiscos-Zeida, LDZ 20358, 1 de diciembre de 1967.

#### Créditos del disco

Dirección musical:	no acreditada ¿Enrique Aguilar? ¿Humberto Moreno?
Producción musical:	no acreditada ¿Álvaro Arango? ¿Humberto Moreno? ¿Guillermo Díez?
Arreglos:	no acreditados, ¿Enrique Aguilar?
Grabación:	no acreditada, ¿John Escobar? Se infiere por la firma del ingeniero de corte en la matriz.
Corte:	John Escobar G.
Producción ejecutiva ¿o ‘management’?:	no acreditada ¿Humberto Moreno? ¿Álvaro Arango?

<sup>13</sup> Leonardo Álvarez, entrevista citada.

Músicos acompañantes: no acreditado, se trata del mismo grupo que toca en el LP *Amor es mi canción* de Lyda Zamora, dirigido por Enrique Aguilar, cuyo llamado Los Trotamundos.

#### Instrumentación<sup>14</sup>

Bajo, batería, violines 1 y 2, piano de cola, saxofón tenor, flauta travesa, trompeta 1 y 2, corno, guitarra eléctrica.

TABLA LP 1. Contenido del disco, autores, estilos, procedencia de las canciones,  
Los posibles originales de los discos se incluyen al final.

	NOMBRE	AUTOR (Y ADAPTACIÓN)	PROCE-DENCIAS	POSIBLES ORIGINALES
A1	"Tú y yo" ("Ensemble", "Insieme", "Muy juntos")	Salvatore Adamo (Jorge Córcega)	Bélgica, España	Adamo; originales en francés, italiano y español
A2	"Adoro"	Armando Manzanero	México	Armando Manzanero
A3	"Mis lágrimas"	Georges Chelon (Jorge Córcega)	Francia	Georges Chelon, en francés y en español
A4	"Que lo quieras o no" ("Que Tu Le Veuilles Ou Nom")	Georgie Dann (Jean Derryck)	Francia, España	Georgie Dann, en francés
A5	"Mía"	Armando Manzanero	México	
A6	"Si te vas de mí" ("If you go away", "Ne Me Quitte Pas")	-Jacques Brel, Rod McKuen (¿Leonardo Álvarez?)	Bélgica, Estados Unidos	Lyda Zamora, en español Rod McKuen, en inglés Jacques Brel, en francés
B1	"Yo partí" ("Je suis parti")	Daniel Bevilacqua 'Christophe'; ñal acreditados Jean Albertini, Jacques Denjean? (¿Leonardo Álvarez?)	Francia	Christophe, en francés
B2	"Esta tarde vi llover"	Armando Manzanero	México	Armando Manzanero
B3	"Tengo"	Armando Manzanero	México	Armando Manzanero
B4	"Aranjuez mi amor" ("Aranjuez, mon amour", o "Mon amor de la nuit")	Joaquín Rodrigo, Guy Bontempelli (adapt. ¿Leonardo Álvarez?)	Francia	Richard Anthony
B5	"Escuché el mar" ("J'ai entendu la mer")	Christophe (¿Leonardo Álvarez?)	Francia	Christophe

#### Estadísticas LP 1: por país

Francia, 40,90%; México 36,36%; Bélgica 9,09%; España 9,09%; Estados Unidos, 4,59%; Colombia, 0%. Total 11, 100%.

<sup>14</sup> No todos los instrumentos se interpretan simultáneamente. No profundizamos en este aspecto.

## **Lista de Originales LP 1**

### **A1 “Tú y yo”.**

- Adamo, LP 12", *Adamo en Español vol.2*, Codiscos-EMI-Odeon, T-100464, 1967, Colombia.
- Adamo, EP 7", *Adamo canta en español*, EPL.14-380, 1967, España.
- Adamo, EP 7", (A1 - Notre roman / A2 - Ensemble / B1 - On se bat toujours quelque part / B2 - Dans ma hotte), *La voix de son Maitre*, EGF 077, 1967, Francia.

### **A2 “Adoro”.**

- Armando Manzanero, LP 12", *Armando Manzanero y sus canciones*, RCA-Victor, LPC 52-813, 1967, Colombia.

### **A3 “Mis lágrimas”.**

- Georges Chelon, LP 12", *Georges Chelon en Español*, Codiscos-EMI-Odeon, T-100463, 1967, Colombia.
- Georgie Dann, EP 7", *El Mundo es así*, La voz de su amo-EMI-Odeon, EPL 14-359, 1967, España.

### **A4 “Que lo quieras o no”.**

- Georgie Dann, EP 7", *El Mundo es así*, La voz de su amo-EMI-Odeon, EPL 14-359, 1967, España.

### **A5 “Mía”.**

- Manzanero, Op.cit.

### **A6 “Si te vas de mi”.**

- Varios artistas (Lyda Zamora), LP 12", *El disco de oro a go-go*, Codiscos-Zeida, LDZ 20331, 1967.
- Rod McKuen, LP 12", *The loner and 13 other Rod McKuen Songs of love and loneliness*, RCA-Victor, LSP-3508, 1966, Estados Unidos.
- Jacques Brel, S 7", (A-“Les flamandes”/B-“Ne Me quitte pas”), Philips, B 372.705 F, 1959, Francia.

### **B1 “Yo partí”.**

- Christophe, LP 12", *Christophe*, Codiscos-Vogue, ZV-302011, 1966.
- Christophe, EP 7", (A1 - “Je suis parti” / A2 - “Tu N'es Plus Comme Avant” / B1 - “Les Marionnettes” / B2 - “Noel”), Disc'AZ, AZ 999, 1965, Francia.

## B2 “Esta tarde vi llover”.

- Manzanero, Op.cit.

### B3 “Tengo”.

- Armando Manzanero, LP 12", *Manzanero "El Grande" Volumen II*, RCA-Victor, LPS 53 839, 1967.

#### B4 “Aranjuez mi amor”.

- Richard Anthony, EP 7", *Aranjuez Mon Amour*, La voz del amo-EMI, EPL 14.373, 1967, España.

### B5 “Escuché el mar”.

- Christophe, LP 12", Codiscos, ZV-302011, 1966, Colombia.

## Anexo 2

## LP 2: *Canciones para tí*

Leonardo, LP 12", *Canciones para ti*, Codiscos-Zeida, LDZ-20377, c.15-25 de junio de 1968.

## Créditos del disco

- |                       |   |
|-----------------------|---|
| Dirección musical:    | no acreditado, Juancho Vargas.  |
| Producción ¿musical?: | Guillermo Díez - A1, A2, A4, B2, B3, B4, B5;<br>Álvaro Arango - A3, A5, A6, B1, B6.   |
| Arreglos:             | Enrique Aguilar - A1, A5, A6, B1, B2, B4, B5, B6;<br>Juancho Vargas - A2, A3, A4, B3. |
| Grabación:            | ¿John Escobar G.?   |
| Corte:                | John Escobar G.   |
| Producción artística  |   |
| ¿y/o 'management'?:   | Humberto Moreno, Álvaro Arango.   |
| Músicos acompañantes: | ¿Los Trotamundos de Enrique Aguilar? Otros instrumentistas sinfónicos y de sesión.    |

## Instrumentación

Bajo, batería, piano de cola, órgano Hammond, guitarra eléctrica, guitarra acústica, violines 1 y 2, mandolina, axofón tenor, flauta travesa. Sección completa de metales, cortes A6 y B6. celesta, timbal sinfónico. bongoes, pandereta. Coros.

TABLA LP 2. Se agrega una nueva columna con respecto a la tabla anterior para más información pertinente.

	NOMBRE	AUTOR (ADAPTACIÓN)	PROCE-DENCIA	POSIBLE ORIGINAL	COMENTARIOS
A1	“Canción para ti” (“Canzone per te”)	Sergio Endrigo, Sergio Bardotti (¿Leonardo Álvarez?)	Italia	Roberto Carlos, en italiano.	1er lugar San Remo 1968. Diferentes versiones en español.
A2	“Yo te quiero, tú me quieres” (“I love you, you love me”)	Harold Spina (¿Leonardo Álvarez?)	Estados Unidos	Anthony Quinn and The Harold Spina, en inglés	Adaptación elimina la novelty song del original
A3	“Quiero llenarme de tí”	Sandro, Oscar Anderle	Argentina	Sandro	1er lugar Festival de la canción de Buenos Aires 1967
A4	“Kilimandjaro”	Michel Delancray, Pascal Danel (Leonardo Álvarez)	Francia	Pascal Danel, en francés Violeta Rivas, en español	
A5	“Esta noche sentirás una canción” (“Sta-notte sentirai una canzone”)	Tato Queirolo, Franco Bracardi (F. Braehrd)	Italia, Venezuela	Annarita Spinaci, en italiano Mirtha (Pérez), en español.	Participante de San Remo 1968.
A6	“No te marches”	Álex González	Colombia	Versión original	
B1	“La la la”	Manuel de la Calva, Ramón Arcusa	España	Massiel	Primer premio Festival Eurovisión 1968.
B2	“Lo importante es la rosa” (“L’important c’est la rose”)	Gilbert Bécaud, Louis Amade (Leonardo Álvarez)	Francia	Gilbert Bécaud	
B3	“Mis noches sin tí”	Demetrio Ortiz, M.T. Marques	Francia/ Paraguay/ Argentina	Los 3 Paraguayos Ginette (Acevedo)	
B4	“Un hombre llora sólo por amor” (“Un uomo piange solo per amore”)	Mario Vicari, Marcello Marrochi, Gaspari (¿Leonardo Álvarez?)	Italia	Little Tony, en italiano y en español	Festival de San Remo 1968. Otras adaptaciones diferentes en español.
B5	“Cuando me enamoro” (“Quando mi’namoro”)	Mario Panzeri, Daniele Pace, Roberto Livraghi (¿Leonardo Álvarez?)	Italia	Anna Identici	Festival de San Remo 1968.
B6	“Janette”	Leonardo Álvarez	Colombia	Versión Original	

### Estadísticas LP 2, por país.

Italia, 33%; Francia, 19,41%; Colombia (originales), 16,66%; Argentina 11,17%; Estados Unidos 8,33%; España 8,33%; Paraguay, 2,77%. Total, 12 (100%).

## **Lista de Originales LP 2**

### **A1 “Canción para ti”.**

- Roberto Carlos, S 7”, “Canzone per te”, CBS, 3243, 1968, Italia.

### **A2 “Yo te quiero, tú me quieres”.**

- Anthony Quinn and The Harold Spina Singers, S 7”, “I love you, you love me”, Capitol, CLF 5930, 1967, Estados Unidos.

### **A3 “Quiero llenarme de ti”.**

- Sandro, LP 12”, *Quiero llenarme de ti (Vibración y Ritmo)*, CBS, DCA 780, 1968, Colombia.

### **A4 “Kilimandjaro”.**

- Pascal Danel, S 7”, (A-“Kilimandjaro”/B-“Jeanne”), Disc’AZ, AZ 1064, 1967, Francia.
- Violeta Rivas, S 7”, (A-“Kilimandjaro”/B-“Amor al aire libre”), RCA Victor, 31A-1151, 1967, Argentina.

### **A5 “No te marches”.**

- Annarita Spinaci, S 7”, (A-“Stanotte Sentirai una canzone”/ B-”Se tu fossi Innamorato”), Phillips, 363 726 PF, 1968, Italia.
- Varios artistas (Mirtha), LP 12”, *San Remo '68 en Español Volumen 1*, Velvet, LPV-1398, 1968, Venezuela.

### **B1 “La la la”.**

- Massiel, EP 7”, (A1-“Pensamientos sentimientos”/A2-“La La La”/ B1-“Rosas en el mar”/ B2-“Aleluya”), Zafiro, ZL 33-003, 1968, Colombia.

### **B2 “Lo importante es la rosa”.**

- Gilbert Bécaud, EP 7”, *L'important c'est la rose*, La voix de son maître, 7 EGF 963, 1967, Francia.

### **B3 “Mis noches sin ti”.**

- Los 3 Paraguayos, EP 7”, (A1-“Guantanamera”/A2-“Mis noches sin ti”/B1-“Amapola”/B2-“Paraguay”), Visadisc, 278, 1968, Francia.
- Ginette Acevedo, LP 12”, *Mis noches sin ti*, RCA-Victor, AVL 3712, 1967, Argentina.

**B4 “Un hombre llora sólo por amor”.**

- Little Tony, S 7”, “Un uomo piange solo per amore”, Vergara-Durium, 45.240-A, 1968, España.

**B5 “Cuando me enamoro”.**

- Anna Identici, S 7”, “Quando M’innamoro”, Ariston Records, AR/0242, 1968, Italia.

### Anexo 3

LP 3: *Poema de amor*

LP 3: Leonardo, LP 12”, Poema de amor, Codiscos-Zeida, LDZ 20392, c. 10 de noviembre - 15 de diciembre de 1968.

**Créditos del disco**

Dirección musical: Juancho Vargas.  
Producción ¿musical?: Guillermo Díez  
Arreglos: Juancho Vargas  
Grabación: John Escobar G.  
Corte: John Escobar G.  
Supervisión: Humberto Moreno  
Coordinación: Álvaro Arango.  
Músicos acompañantes: ¿Los Trotamundos de Enrique Aguilar?  
Otros instrumentistas sinfónicos y de sesión.

**Instrumentación**

Bajo, batería, piano de cola, órgano Hammond, acordeón, guitarra acústica, guitarra eléctrica, mandolina, violines 1 y 2, mandolina, flauta travesa, clarinete, corno, saxofón alto, xilófono, glockenspiel, timbal, pandereta y bongoes.

TABLA LP 3, *Poema de amor*.

	NOMBRE	AUTOR (ADAPTACIÓN)	PROCEDENCIA	POSIBLES ORIGINALES
A1	"Poema de amor"	Joan Manuel Serrat	España	Joan Manuel Serrat
A2	"Alguien cantó" ("The music played", Was ich dir sagen will")	Udo Jürgens, Joachim Fuchsberger (Hawkers, en inglés; Leonardo Schultz en español)	Austria, Inglaterra	Udo Jürgens, en alemán Matt Monro, en inglés y en español.
A3	"El amor se te parece" ("L'amour te ressemble")	Salvatore Adamo (Leonardo Álvarez)	Francia	Adamo, en francés
A4	"Cariño" ("Honey")	Bobby Russell (Leonardo Álvarez)	Estados Unidos	Bobby Goldsboro, en inglés
A5	"Si vuelves tú"	Paul Mauriat, Raymond Mamoudy, Bernice Ross, (Lupe Yoli)	Francia/Estados Unidos	Marylin Maye La Lupe
B1	"Cariño malo"	Augusto Polo Campos	Perú/Venezuela	Ginette Acevedo Teresa Velásquez
B2	"Soy"	Paco Chanona	México	Monna Bell
B3	"Ojos españoles"	Bert Kaempfert, Charles Singleton, Eddie Snyder (Augusto Algueró "Mapel")	Estados Unidos, México	Hugo Avendaño Andy Russell
B4	"Pensando en tí"	Armando Manzanero	México	Armando Manzanero
B5	"Mi primer amor"	Leonardo Álvarez	Colombia	Original

### Estadísticas LP 3, por país.

México, 25%; Estados Unidos, 25%; Francia, 15%; España, 10%; Colombia

(originales), 10%; Austria, 5%; Inglaterra, 5%; Perú, 5%; Venezuela, 5%.

Total, 10 (100%).

### Lista de Originales LP 3

#### A1 "Poema de amor".

- Joan Manuel Serrat, LP 12", *Joan Manuel Serrat*, Zafiro ZL 32, 1969, Colombia.

#### A2 "Alguien cantó".

- Udo Jürgens, S 7", "Was ich dir sagen will", La voix de son maître VF 501, enero 1967, Francia.
- Matt Monro, S 7", "The music played", Capitol CL 15551, mayo 1968, Reino Unido; LP 12", *Este es... Matt Monro*, Codiscos-Capitol, C-80256, 1968, Colombia.

### **A3 “El amor se te parece”.**

- Adamo, S 7”, “L’amour te ressemble”, La voix de son maître, 7 GF 1147, 1967, Francia.

### **A4 “Cariño”**

- Bobby Goldsboro, LP 12”, *Honey*, Discos Fuentes-United Artists, 315050, 1968, Colombia.

### **A5 “Si vuelves tú”.**

- Marylin Maye, S 7”, (“Till you come back”–“Never Tell me (Todavía)”), RCA-Victor, 47-9487, 1968, Estados Unidos.
- La Lupe, S 7”, (“Qué bueno boogaloo”–“Si vuelves tú”), Tico, T-511, 1968, Estados Unidos.

### **B1 “Cariño malo”.**

- Ginette Acevedo, LP 12”, *Cariño Malo*, RCA-Victor LPV-7555, 1967, Venezuela.
- Teresa Velásquez, LP 12”, Lima Canta, Sonolux, IES-13-81, 1964, Colombia.

### **B2 “Soy”.**

- Monna Bell, EP 7”, *Yo soy ese amor*, Musart EX 46123, 1968, México.

### **B3 “Ojos españoles”.**

- Hugo Avendaño, LP 12”, *Hugo Avendaño y Orquesta de Chucho Ferrer*, RCA Victor MKL-1750, 1968, México.
- Andy Russell, LP 12”, *More Amor!*, Capitol Records T-2659, 1967, Estados Unidos.

### **B4 “Pensando en tí”.**

- Armando Manzanero, LP 12”, *Somos novios... siempre novios*, RCA-Victor, LPS 53-872, 1968, Colombia.

## Anexo 4

### LP 4: *Las voces del amor*

LP 4: Leonardo - Carmenza, *Las voces del amor*, Codiscos-Zeida, LDZ-20426, 1969, Colombia.

#### Créditos del disco

Dirección musical y arreglos: Aníbal Ángel  
Producción ejecutiva: Humberto Moreno  
Grabación: Ernesto Arango  
Corte: Ernesto Arango

#### Instrumentación

Bajo, batería, piano de cola, guitarra eléctrica acompañante, guitarra acústica acompañante, guitarra eléctrica solista, violines 1 y 2, violas, pandereta, órgano Hammond, clave eléctrica (¿Hohner?)

TABLA LP 4., *Las voces del amor*.

	NOMBRE	AUTOR (ADAPTACIÓN)	PROCE-DENCIA	POSIBLES ORIGINALES
A1	Dueto: "Je t'aime... moi non plus"	Serge Gainsbourg (Leonardo Álvarez)	Francia	Jane Birkin y Serge Gainsbourg, en francés
A2	Leonardo: "La vida continúa"	Sandro, Oscar Anderle	Argentina	Sandro
A3	Carmenza: "Cielo Rojo"	David y Juan Zaizar	Perú/México	Flor Silvestre con el Mariachi Vargas de Tecalitlán
A4	Dueto: "Mi viejo"	Piero de Benedictis y Jorge Tcherkaski	Argentina	Piero
A5	Leonardo: "A él"	Luis Grillo	Argentina	Luis Grillo
B1	Dueto: "El amor es para los dos"	Sydney Lee, Taku Azumi	Perú, México	Los Belking's Los Baby's
B2	Carmenza: "Estoy loca por tí"	Elizabeth Sánchez	Brasil	Elizabeth
B3	Dueto: "El amor somos los dos"	Tony Renis	México	Alberto Vásquez
B4	Leonardo: "Perdón por adorarte"	Graciela Arango de Tobón	Ecuador, Colombia	Julio Jaramillo
B5	Carmenza: "Cuando el amor se da"	Elio Roca, Silvio Roldán	Argentina	Elio Roca
B6	Dueto: "Yo te amo, tú me amas, nos amamos" ("Nous on 'saime")	Georges Chelon (Leonardo Álvarez)	Francia	Georges Chelon, en francés

### **Estadísticas LP 4, por país.**

Argentina, 36,36%; Francia 18,18%; México 18,18%; Perú, 9,09%; Brasil, 9,09%; Ecuador, 4,54%; Colombia, 4,54%. Total, 11 (100%).

### **Lista de Originales LP 4**

#### **A1 “Je t'aime... moi non plus”.**

- Jane Birkin avec Serge Gainsbourg, S 7", ("Je t'aime moi non plus"/"Jane B"), Fontana, 260.296 MF, 1969, Francia.

#### **A2 “La vida continúa”.**

- Sandro, LP 12", *Sandro*, CBS, 14893, 1969, Argentina.

#### **A3 “Cielo rojo”.**

- Flor Silvestre con el Mariachi Vargas de Tecalitlán, S 7", ("Cielo Rojo"/"Qué padre es la vida"), RCA-Victor, 51-7236, 1957, México.

#### **A4 “Mi viejo”.**

- Piero, LP 12", *Piero*, CBS, DCA 892, 1969, Argentina.

#### **A5 “A él”.**

- Luis Grillo, LP 12", *Luis Grillo*, RCA-Victor-Sonolux, 05(0131)01005, 1969, Colombia.

#### **B1 “El amor es para los dos”.**

- Los Belking's, LP 12", *Los Belking's*, Virrey, DV 639, 1968, Perú.
- Los Baby's, LP 12", *Mi loca pasión*, Eco-Peerless, ECO 836, 1969, México.

#### **B2 “Estoy loca por ti”.**

- Elizabeth, LP 12", *Estoy loca por ti*, Discos RAFF, RF-3021, 1969, Brasil.

#### **B3 “El amor somos los dos”.**

- Alberto Vásquez, LP 12", *Alberto Vázquez*, Musart, ED 1436, 1969, México.

#### **B4 “Perdón por adorarte”.**

- Julio Jaramillo, LP 12", *Valses inolvidables al estilo de Julio Jaramillo*, Famoso-Codiscos, LDF 1003, 1970, Colombia.

**B5 “Cuando el amor se da”.**

- Elio Roca, LP 12”, *Chau-Chau*, Polydor-Fonotón, 121, 1970, Colombia.

**B6 “Yo te amo, tú me amas, nos amamos”.**

- Georges Chelon, LP 12”, *Georges Chelon*, Pathé-EMI, SPTX 340.731, 1968, Francia.

## Anexo 5

### LP 5 (Antología 1): *Grandes éxitos*

LP 5: Leonardo, LP 12”, *Grandes éxitos*, Codiscos-Zeida, LDZ-20445, primer semestre de 1969.

#### Créditos del disco

Sin créditos. Los siguientes se infieren y asumen como créditos de los cortes inéditos, no se mezclan con los correspondientes a los cortes ya conocidos.

Dirección musical:	Juancho Vargas
Producción musical:	no acreditada
Arreglos:	Juancho Vargas
Grabación:	no acreditada ¿John Escobar G.?
Ingeniero de corte:	Ernesto Arango
Músicos acompañantes:	no acreditados. Orquesta de Juancho Vargas ¿Los Trotamundos de Enrique Aguilar? ¿Otros instrumentistas sinfónicos y de sesión?

#### Instrumentación

Instrumentación en temas inéditos: bajo, batería, piano de cola, tiple, órgano Hammond, guitarra eléctrica, violines 1 y 2, trompetas 1 y 2, trombones 1 y 2, pandereta, timbal sinfónico.

TABLA LP 5, *Grandes éxitos. Para inéditos y antiguos.*

	NOMBRE	COMPOSITOR(ES)	PROCEDENCIA	POSIBLES ORIGINALES
A1	"Cariño Malo"	Augusto Polo Campos	Perú/Venezuela	<b>LP 3 Poema de amor</b>
A2	"Amor se escribe con llanto"	Álvaro Dalmar	Colombia, Venezuela	Felipe Pirela. Las Hermanitas Pérez con la orquesta de Álvaro Dalmar. Posteriores: María Dolores Pradera, Julio Jaramillo, y otros.
A3	"Que lo quieras o no"	Georgie Dann	Francia	<b>LP 1 Una nueva voz</b>
A4	"El último acto"	Bernardo Mitnik Lerman 'Chico Novarro'; Amanda Velasco, Elida Beatriz Klurfan Grinberg (no acreditadas)	Argentina, Estados Unidos	Roberto Yanes. Olga Guillot. Imelda Miller.
A5	"Por amor"	Rafael Solano	Santo Domingo, Venezuela	Nini Caffaro.
A6	"Mi amor de la noche" ("Mon amour de la nuit")	Benjamin Lazare Walter, Michel Delancray, Micheline Helyett 'Mya Simille' (Leonardo Álvarez)	Francia	Richard Anthony.
B1	"El extranjero" ("Le meteque")	Georges Moustaki	Francia	Georges Moustaki.
B2	"Tú y yo"	Salvatore Adamo	Francia	<b>LP 1 Una nueva voz</b>
B3	"Perdón por adorarte"	Graciela Arango de Tobón	Colombia	<b>LP 5 Las voces del amor</b>
B4	"Canción para tí"	Sergio Endrigo (Roberto Carlos)	Italia	<b>LP 2 Canciones para tí</b>
B5	"Con eso me pagas"	Ángel Cabral	Argentina	Ginette Acevedo Teresita Cardozo, Ricardo Fuentes, y otros.
B6	"¿Qué cosa es el amor?"	Gabriel Ruiz	México	Emilio Tuero

### Estadísticas LP 5. Para inéditos y antiguos, por país.

Francia, 33,32%; Venezuela, 12,46%; Argentina 12,46%; Colombia (originales), 12,46%; Italia, 8,33%; México, 8,33%; Santo Domingo, 4,17%. Total, 12 (100%).

### Lista de Originales LP 5

#### A2 "Amor se escribe con llanto".

- Felipe Pirela, LP 12", *Únicamente tú*, Velvet, LPV-1193, 1964, Venezuela.

- Varios artistas (Las Hermanitas Pérez con la orquesta de Álvaro Dalmar), LP 12", *Álbum de ritmos colombianos No. 9*, Shell Álbum No.9, 1965, Colombia.
- Posteriores: María Dolores Pradera, Julio Jaramillo, y otros.

#### **A4 “El último acto”.**

- Roberto Yanes, LP 12", *El último acto*, Fania LP 365, 1969, Estados Unidos.
- Olga Guillot, EP 7", *El último acto*, Musart-Zafiro MZ-36, 1969, España-México.
- Varios artistas (Imelda Miller), LP 12", *...a Quién?*, RCA Victor LPC-52-956, 1969, Colombia.

#### **A5 “Por amor”.**

- Nini Caffaro, Rafael Solano y su Orquesta, LP 12", *Por amor*, Remo Records, LPR 1534, 1968, Venezuela.

#### **A6 “Mi amor de la noche”.**

- Richard Anthony, LP 12", *Richard Anthony*, Pathé CFPX 1343, 1969, Francia.

#### **B1 “El extranjero”, “Le meteque”.**

- Georges Moustaki, LP 12", *Georges Moustaki*, Polydor, 184 851, 1969, Francia.

#### **B5 “Con eso me pagas”.**

- Varios artistas (Ginette Acevedo), LP 12", *...a Quién?*, RCA-Victor, LPC-52-956, 1969, Colombia.
- Ginette Acevedo, LP 12", Grandes Recuerdos de Ginette Acevedo, RCA-Victor, LPV-1237, c.1969-70.
- Teresita Cardozo, Ricardo Fuentes, y otros.

#### **B6 “Qué cosa es el amor”.**

- Emilio Tuero, LP 12", Nueva cita musical, Peerless, LD-781, c.1966?, Estados Unidos.

## Anexo 6

LP 6 (Antología 2): *Yo soy ese amor*

LP 6: Leonardo, LP 12", *Yo soy ese amor*, Codiscos-Non plus ultra, NPU-001, segundo semestre de 1969, Colombia

### Créditos del disco

Los siguientes se infieren y asumen como créditos de los cortes inéditos, no se mezclan con los correspondientes a los cortes ya conocidos.

Dirección musical: Juancho Vargas.  
Producción musical: no acreditada.  
Arreglos: Juancho Vargas.  
Grabación: Gabriel Alzate.  
Ingeniero de corte: Ernesto Arango.  
Productor ejecutivo: Guillermo Díez.

Músicos acompañantes: Orquesta de Juancho Vargas.  
¿Otros instrumentistas sinfónicos y de sesión?

### Instrumentación

De los cortes inéditos. Se acredita como “Acompañamiento J. Vargas Schoonewolff y su gran orquesta”.

Bajo, batería, violines 1 y 2, violas, piano de cola, guitarra eléctrica, órgano Hammond, trompeta 1 y 2 y trombones, timbal sinfónico y pandereta.

TABLA LP 6, *Yo soy ese amor* (Antología 2).

	NOMBRE	COMPOSITORES (ADAPTACIÓN)	PROCE- DENCIA	POSIBLES ORIGINALES	COMENTARIOS
A1	"Yo te amo, tú me amas, nos amamos"	Georges Chelon (Leonardo Álvarez)	Francia	<b>LP 5</b> <i>Las voces del amor</i>	
A2	"Cuando el amor se vuelve poesía" ("Quando l'amore diventa poesía")	Giulio Rapetti "Mogol", Piero Soffici (Leonardo Álvarez)	Italia	- Massimo Ranieri	Inédito. De San Remo 1969.
A3	"¿Qué cosa es el amor?"	Gabriel Ruiz	México	<b>LP 4</b> <i>Grandes éxitos</i>	
A4	"Amor se escribe con llanto"	Álvaro Dalmar	Colombia	<b>LP 4</b> <i>Grandes éxitos</i>	
A5	"Será el amor (Génesis)"	Guillermo Venegas	Puerto Rico	Lucecita Olga Guillot	Inédito. Primer premio Festival Mundial de la Canción Latina, 1969.
B1	"Por amor"	Rafael Solano	Santo Domingo, Venezuela	<b>LP 4</b> <i>Grandes éxitos</i>	
B2	"Yo soy ese amor" ("This guy is in love with you")	Burt Bacharach, Hal David (Rosendo Montiel)	Estados Unidos/ México	Monna Bell Herb Alpert	Inédito
B3	"Mi amor de la noche" ("Mon amour de la nuit")	Benjamin Lazare Walter, Michel Delancray, Micheline Helyett "Mya Simille" (Leonardo Álvarez)	Francia	Richard Anthony	Inédito
B4	"El amor somos los dos"	Tony Renis	México	<b>LP 5</b> <i>Las voces del amor</i>	
B5	"Con eso me pagas"	Ángel Cabral	Argentina	<b>LP 4</b> <i>Grandes éxitos</i>	

### Estadísticas LP 6.

México, 25%; Francia, 20%; Italia, 10%; Puerto Rico, 10%; Colombia, 10%; Santo Domingo, 5%; Venezuela, 5%; Estados Unidos, 5%. Total, 10 (100%).

### Lista de Originales LP 6

#### A2 "Cuando el amor se vuelve poesía".

- Varios artistas (Massimo Ranieri), LP 12", CBS, CL 4157, 1969, Colombia.
- Massimo Ranieri, S 7", "Quando l'amore diventa poesía", CGD, N 9710, 1969, Italia.

**A5 “Será el amor (Génesis)”.**

- Lucecita (Benítez), S 7", "Génesis", RCA-Victor 3-10397, 1969.
- Olga Guillot, EP 7", Génesis, Musart-Zafiro, MZ-37, 1969, España.

**B2 “Yo soy ese amor”.**

- Monna Bell, LP 12", *Monna Bell*, Musart, DM 1399, 1968, México.
- Herb Alpert, S 7", "This guy is in love with yoy", A&M Records, 929, 1968, Estados Unidos.

**B3 “Mi amor de la noche”.**

- Richard Anthony, LP 12", *Richard Anthony*, Pathé, CFPX 1343, 1969, Francia.

## Anexo 7

LP 7: Leonardo / Carmenza, *Enamorados*.

LP 7: Leonardo / Carmenza, LP 12", *Enamorados*, Codiscos-Zeida, LDZ-20451, 1970, Colombia.

### Créditos del disco

Producción:	Guillermo Díez.
Coordinación:	Humberto Moreno.
Arreglos:	Aníbal Ángel.
Sonido:	Ernesto Arango.
Corte:	Ernesto Arango.

### Instrumentación

Bajo, batería, guitarra eléctrica acompañante, guitarra acústica acompañante, piano eléctrico (clavecín), piano de cola; trompetas, trombones, violines 1-2, violonchelos, timbal sinfónico y pandereta.

TABLA LP 7, *Enamorados*.

	NOMBRE	COMPOSITOR(ES)	PROCEDENCIA	POSIBLES ORIGINALES
A1	Dueto: "Amor del alma"	Noel Estrada	Puerto Rico, Ecuador	Julio Jaramillo.
A2	Dueto: "Una pareja"	Sin créditos	¿Estados Unidos?	Desconocidos
A3	Dueto: "Soñar" ("All I have to do is dream")	Boudleaux Bryant (¿Leonardo Álvarez?)	Estados Unidos	Bobbie Gentry and Glenn Campbell. The Everly Brothers, otros.
A4	Dueto: "Me quiero casar contigo"	Carlos Alberto, Adílson Silva, Claudio Moreno	Brasil, España	Roberto Luti
A5	Carmenza: "Pidiendo amor"	Francisco Brydon Smith "Francis Smith"	Argentina	Sergio Denis
A6	Dueto: "Te quiero y soy de ti"	Graciela Arango de Tobón	Colombia	¿Original?
B1	Dueto: "Amarraditos"	Sin créditos - Margarita Durán, Pedro Belisario Pérez	Argentina, España	Maria Dolores Pradera Los 4 Cuartos, Palmenia Pizarro, Tin Tan, y otros.
B2	Dueto: "Enamorados"	Acreditada a Burt Bacharach.	¿Estados Unidos?	Desconocidos. No se reconoce a Bacharach como su autor.
B3	Dueto: "Celoso"	Giancarlo Bigazzi, Nanunci	Italia	Riccardo del Turco.
B4	Leonardo: "Gwendolyn"	Julio Iglesias	España	Julio Iglesias.
B5	Dueto: "¿Por qué te vas?"	Acreditada a Powell, Cimbel, R. Montiel	¿Estados Unidos? Brasil	Desconocido. Típica bossa nova al estilo de Joao Gilberto, no se ha podido corroborar la autoría señalada.

### Estadísticas LP 7, por país.

Estados Unidos, 31,86%; España, 18,18%; Argentina, 13,64%; Brasil, 9,09%; Colombia, 9,09%; Italia, 9,09%; Puerto Rico, 4,54%; Ecuador, 4,54%.  
Total, 11 (100%).

### Lista de Originales LP 7

#### A1 "Amor del alma".

- Julio Jaramillo, LP 12", *Pasillos para el mundo*, Delujo, LP. 464008, c.1969, Ecuador.

#### A3 "Soñar".

- Bobbie Gentry and Glenn Campbell, S 7", ("All I have to do is dream"/ "Less of me"), Capitol Records, 2745, 1969.
- The Everly Brothers (1959), otros.

#### **A4 “Me quiero casar contigo”.**

- Roberto Luti, LP 12”, *Me quiero casar contigo*, Discomoda, DCM 133, 1970, Colombia.

#### **A5 “Pidiendo amor”.**

- Sergio Denis, LP 12”, *Te llamo para despedirme*, Epic-CBS, ES 1046, 1970, Colombia.

#### **B1 “Amarraditos”.**

- María Dolores Pradera, LP 12”, *María Dolores Pradera acompañada por Los Gemelos*, Zafiro, ZL 26, 1967, Colombia.
- Los 4 Cuartos, Palmenia Pizarro, Tin Tan, y otros.

#### **B3 “Celoso”.**

- Riccardo del Turco, LP 12”, *Riccardo del Turco*, CGD, FGS 5057, 1969, Italia.

#### **B4 “Gwendolyne”.**

- Julio Iglesias, LP 12”, *Gwendolyne*, Polydor, 9002, 1970, Colombia.

### **Anexo 8**

LP 8: *Hoy!*

LP 8: Leonardo, LP 12”, *Hoy!*, Codiscos-Famoso, LDF. 1019, 1971, Colombia.

#### **Créditos del disco**

Producción:	Guillermo Díez.
Dirección artística:	Humberto Moreno.
Arreglos:	Aníbal Ángel.
Grabación:	Gabriel Alzate.
Ingeniero de corte:	‘MC’ ó ‘MO’.

#### **Instrumentación**

Bajo, batería, guitarra acústica criolla acompañante, guitarra eléctrica acompañante, violines 1 y 2, vibráfono, piano, pandereta, coros, oboe, trompeta 1 y 2, órgano eléctrico, coros del mismo Leonardo y fagot.

TABLA LP 8, Hoy!

	NOMBRE	COMPOSITOR(ES)	PROCE-DENCIA	POSIBLES ORIGINALES
A1	“Yo tengo una pena”	Augusto Polo Campos	Perú	Lucha Reyes Cecilia Bracamonte y los Tres Virreyes de América Veronikha
A2	“Dónde está mi amor”	Sergio Esquivel	México	Sergio Esquivel Imelda Miller
A3	“Mis flores negras”	Carlos Amable Ortiz (sin crédito), Julio Flórez	Colombia	Julio Jaramillo Carlos Julio Ramírez
A4	“Tu alma golondrina”	Mario Rubén González “Jairo”, Alfonso Luis González	Argentina	Jairo Claudia
A5	“Mi destino”	No acreditado.	Desconocida	Desconocidos
B1	“Ayer pequeé por tí”	Gonzalo Navas Cadena “Pablus Gallinazus”, Leonardo Álvarez	Colombia	Original
B2	“Engañada”	Luis Abelardo Núñez, Jacinto ‘Tito’ Barrera	Perú, España	Karina María Dolores Pradera
B3	“Irene”	Luis Llach (sic)(¿Leonardo Álvarez?)	España	Luis Llach
B4	“Cómo poder saber si te amo”	Leopoldo Dante Tévez ‘Leo Dan’	Argentina	Leo Dan
B5	“Te recordaré”	Luisa Neves Bengoa	Portugal, Perú	Lucho Neves y su Conjunto con Regina Alcover

### Estadísticas LP 8, por país.

Perú, 20%; España, 15%; Argentina, 20%; México, 10%; Colombia (originales), 10%; Portugal 0,5%; Desconocido, 10%. Total, 10 (100%).

### Lista de Originales LP 8

#### A1 “Yo tengo una pena”.

- Lucha Reyes, S 7”, (A-“El último brindis”/B-”Yo tengo una pena”), FTA, 50-616, 1971, Perú.
- Cecilia Bracamonte y los Tres Virreyes de América, S 7”, (“Yo tengo una pena”/”Destino sin amor”), Sono Radio, 13013, 1972, Perú.
- Veronikha, LP 12”, *Una voz hecha corazón*, DVS 773, 1972, Perú.

#### **A2 “Dónde está mi amor”.**

- Sergio Esquivel / Arnulfo Vega, S 7”, (“Dónde está mi amor” / “Rueda”), Orfeon 45-2751, 1971, México.
- Imelda Miller, LP 12”, *Tierra de mi tierra*, RCA-Victor, MKS-1907, 1972, México.

#### **A3 “Mis flores negras”.**

- Julio Jaramillo, LP 12”, *Mis mejores Pasillos*, Onix, LP-50022, 1971, Ecuador.
- Carlos Julio Ramírez, LP 10”, *Mis flores negras*, SMC Pro-Arte, 541, c.1956, Estados Unidos.

#### **A4 “Tu alma golondrina”.**

- Jairo, LP 12”, *Tu alma golondrina*, CBS, DCA-651, 1970, Venezuela.
- Claudia, LP 12”, *Cuando estemos juntos*, CBS, 1-4945, 1971, Colombia.

#### **B2 “Engañada”.**

- Karina, LP 12”, *Pasaporte a Dublín*, Hispavox, H 720, 1971, España.
- María Dolores Pradera, EP 7”, (A1 - “La flor de la canela” / A2 - “Historia de mi vida” / B1 - “Engañada” / B2 - “Que nadie sepa mi sufrir”), Zafiro, Z-E 232, 1961, España.

#### **B3 “Irene”.**

- Lluis Llack, EP 7”, (A1 - “Irene” / A2 - “Despertar” / B1 - “Res no ha acabat” / B2 - “Temps I temps...”), Movieplay, SBP-10.136, 1969, España.

#### **B4 “Cómo poder saber si te amo”.**

- Leo Dan, LP 12”, *Triunfador de América*, CBS, 4939, 1971, Colombia.

#### **B5 “Te recordaré”.**

- Luchito Neves y su Conjunto con Regina Alcover, S 7”, “Te Recordaré”, Odeon 11363 A, 1971, Perú.



# Hugo Quintana

quintana.hugo@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Hugo Quintana, "Noticias sobre Toribio Segura en Nueva York y Filadelfia, 1827 – 1831", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVII, No. 44 (enero-junio 2023), pp. 79-106.

<https://10.15446/ensayos.v27n44.117352>

## RESUMEN

Este artículo pretende contribuir al conocimiento sobre la carrera del músico hispano-caribeño Toribio Segura en los Estados Unidos, uno de los intérpretes que con relativa profusión y frecuencia vinieron a América y desarrollaron una carrera musical transoceánica e intercontinental. A finales del primer tercio del siglo XIX, Segura fue considerado por la prensa neoyorkina como uno de los más distinguidos músicos de aquella ciudad. Esta investigación se basa en artículos de prensa, y además de proporcionar avances de tipo biográfico, permite un acercamiento a las instituciones y espacios musicales, a los modos de difusión e interpretación de ella, y a la carrera de otras figuras del acontecer musical de la época.

## PALABRAS CLAVE

Toribio Segura, Nueva York, Filadelfia, siglo XIX, música, música y prensa, carrera musical transatlántica e intercontinental.

## TITLE

*Toribio Segura in New York and Philadelphia, 1827–1831*

## ABSTRACT

This article aims at enhancing the knowledge about the Hispanic-Caribbean musician Toribio Segura, one of the performers that with relative profusion and frequency, came to the Americas and developed a transatlantic and intercontinental music career. At the end of the 1830s, Segura, was considered by the New York press as one of the most distinguished musicians of the city. This research is based on press sources, and not only allowed biographical advances, but also a glimpse at music institutions and venues, ways of music performance and diffusion, and to the career of other musical figures of the time.

## KEY WORDS

Toribio Segura, New York, Philadelphia, 19th century, music and the press, transatlantic and intercontinental music careers.

Profesor Titular jubilado de la Universidad Central de Venezuela (Caracas), donde fue Jefe del Departamento de Música, Coordinador de la Maestría en Musicología Latinoamericana y Director de la Escuela de Artes. Además de director de coro y ejecutante de varios instrumentos de cuerda pulsada fue co-fundador y primer director de la Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología. Dos veces ganador del Premio Municipal de Música (2010 y 2018), su tesis doctoral recibió una mención especial en el Premio Casa de las Américas 2012. Es autor entre otras obras de *El pensamiento musical en Caracas* (Caracas, 2023), la edición crítica de *La Ciudad y su Música* (Caracas, 2019) de José A. Calcaño y numerosos artículos sobre teoría e historia musical en Venezuela.

# Noticias sobre Toribio Segura en Nueva York y Filadelfia, 1827–1831

Hugo Quintana

## Liminar

El presente escrito forma parte de una investigación de más amplio espectro, la cual busca construir una narrativa biográfica debidamente documentada respecto de la obra y vida pública de quien fuera uno de los primeros músicos europeos que, en el siglo XIX, escogió las principales ciudades del Caribe y Norteamérica para el desarrollo de sus potencialidades como intérprete, compositor, director de orquesta, editor y docente musical. El artículo (y la eventual biografía que pueda llegar a constituir) quiere ser una contribución, desde Latinoamérica, a las investigaciones musicológicas que se están realizando en el continente<sup>1</sup>, cuyo objeto es llenar el vacío que ha dejado la historiografía musical tradicional (acaso por el sesgo que supone la narrativa historiográfica que solo centra su atención en la figura del compositor nacional), respecto de los intérpretes que

---

<sup>1</sup> Aludimos aquí a textos como Katherine K. Preston, *Opera on the road. Traveling opera troupes in the United States, 1825–60*, Urbana: University of Illinois Press, 1996; R. Allen Lott, *From Paris To Peoria. How European piano virtuosos brought classical music to the American heartland*, New York: Oxford University Press 2003 y John Graziano (ed.), *European Music and Musicians in New York City, 1840–1900*, Rochester: University of Rochester Press, 2006. En América Latina sabemos que el tema ha sido abundantemente aludido por los musicólogos que se dedican al estudio de la prensa decimonónica, pero no hemos podido constatar que esa preocupación se haya traducido en un significativo número de trabajos especializados sobre el tema.

con relativa profusión y frecuencia, dejaron sus países de origen (fundamentalmente europeos), para venirse al llamado Nuevo Mundo a desarrollar una carrera musical. La prensa decimonónica de América, por lo general generosa en cuanto a referencias a este tipo de personajes, es fiel testimonio de cuanto aquí se ha dicho, y contrasta con la historiografía musical tradicional que, por un lado, obvia e in-visibiliza a esta serie de personajes y sucesos que forman parte de nuestro pasado musical, y por el otro refuerza la falsa idea del aislamiento cultural de América en el siglo XIX. El trabajo también espera tener algún eco en la musicología histórica que se hace en Europa, debido a la omisión que estos visitantes musicales de las Indias también experimentan en sus países de origen. Y es que debido a que el desarrollo de estas carreras artísticas se realizó fuera de las respectivas fronteras nacionales originales, estos personajes tampoco son reconocidos ni visibilizados por la historiografía musical de las naciones de Europa, por lo que parecen estar condenados al eterno anonimato.

Además de lo advertido, y dada la movilidad regional de este tipo “inmigrantes de la música”, creemos que el estudio de su recorrido vital puede brindarnos una visión más completa del circuito o itinerario que ellos realizaban (ya sea por Norte, Centro o Suramérica, ya por el Caribe), lo que nos posibilita un entendimiento del asunto desde una perspectiva a la vez trasatlántica e intercontinental, y no simplemente nacional. En ese sentido debe decirse que los estudios musicológicos transatlánticos permiten analizar las realidades desde las diferentes perspectivas de las personas que viven en las zonas que bordean el océano Atlántico, y los resultados de este tipo de trabajos enriquecen la forma en que contextualizamos la literatura musical. Además de ello, la perspectiva trasatlántica e intercontinental (tal y como como aquí la queremos plantear) posibilita también poner la atención en las migraciones musicales, en las comunidades musicales transnacionales y en el fomento de estudios que restituyen viejas conexiones musicales, perdidas o ignoradas por la historiografía musical tradicional, lo que nos brinda la posibilidad de construir una historia conectada<sup>2</sup>.

En lo que concierne a este reporte en particular, se dirá que es fruto de una investigación documental, basada fundamentalmente (no exclusivamente) en fuentes hemerográficas

---

2 “Entre las más recientes iniciativas institucionales para el desarrollo de una musicología trasatlántica desde la perspectiva española figura la puesta en marcha, a mediados de 2016, de la Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” (MUSAM) en el seno de la Sociedad Española de Musicología (SEdEM)” (ver Montserrat Capellán, “Musicología trasatlántica: hacia la construcción de una historia conectada”, II Congreso Internacional “Música y Estudios Americanos” (MUSAM), *Revista de Musicología SEdM*, 43, (1), 2020, pp. 450-455). Como se ha advertido, sin embargo, aquí queremos plantear el asunto desde otra perspectiva, vista ya no como musicología hecha a distintas manos y a ambos lados del Atlántico, sino “sobre personajes que desarrollaron sus carreras musicales entre las dos orillas del Océano y del Mar Caribe.

del período y lugar que se sugiere en el título, lo cual fue posible gracias a la consulta de los periódicos disponibles en bases de datos electrónicas<sup>3</sup>.

La investigación supuso la traducción e interpretación de 61 avisos de prensa vinculados al nombre de Toribio Segura, todos incluidos en un período de tres años y dos meses; esto es: desde octubre de 1827 hasta diciembre de 1831. La revisión de los avisos de prensa que sirvieron de base al artículo también permitió hacer un reporte de asuntos que van más allá de lo meramente biográfico, dándonos un adicional acercamiento a las instituciones, espacios, modos y mecanismos de difusión y realización de la música, así como referencias a otros intérpretes (foráneos y norteamericanos), los cuales compartieron espacios con Toribio Segura. Finalmente queda decir que el aludido levantamiento hemerográfico puso en evidencia la existencia de algunas desconocidas composiciones del músico en cuestión, las cuales pudieron ser consecuentemente ubicadas y serán entregadas y comentadas en este reporte.

## Antes de la llegada a Nueva York

Según se puede constatar de manera reiterada en la prensa española y caraqueña de principios del siglo XIX, Toribio Segura nació en la ciudad ibérica de Valencia<sup>4</sup>. Lamentablemente, la distancia que nos separa de los archivos eclesiásticos de aquella ciudad, ha impedido que logremos precisar la fecha de su nacimiento, misma que sin duda debió haber ocurrido hacia el último cuarto del siglo XVIII<sup>5</sup>.

Debido a que para finales del siglo XVIII en la ciudad de Valencia no existían todavía los conservatorios<sup>6</sup>, suponemos que no fue en este tipo de instituciones donde Segura recibió su primera formación. Es posible entonces que adquiriese su educación musical básica en la escolanía catedralicia o en el Colegio del Patriarca o Corpus Christi; pero en tanto no se realice una revisión exhaustiva de esos archivos, todo queda en el plano de las conjeturas. Tampoco descartamos que aprendiera los primeros rudimentos musicales en su

---

<sup>3</sup> American Periodicals Series (<https://www.proquest.com/products-services/aps.html>) Historical Newspapers, Newspapers.com (<https://newspapers.com/>) Readex World Newspaper Archive, Latin American Newspapers Series 1 and 2 (<https://www.readex.com/content/world-newspaper-archive>) Genealogy Bank (<https://www.genealogybank.com/>).

<sup>4</sup> “España”, *El Correo: periódico literario y mercantil*, 4 de octubre de 1830, p. 2; “España, 1º de octubre”, *Diario Balear*, 23 de octubre de 1830, p. 91 y “Un profesor de violín”, *El Liberal*, Caracas, 3 de agosto de 1837, p. 1.

<sup>5</sup> El nombre de Toribio Segura también es mínimamente referido por Sáenz y Peñín (2002, 910-911), pero los evidentes desaciertos de fechas que allí se mencionan, nos sugieren confiar más en las fuentes decimonónicas de primera mano.

<sup>6</sup> Ana Fontestad, *El Conservatorio de Música de Valencia: precedentes e historia temprana (1850-1910)*, Valencia: Generalitat Valenciana e Institut Valencià de la Música, 2011.

entorno familiar, pues sabemos de algunos otros músicos dieciochescos y decimonónicos que se apellidaban Segura. Finalmente, y dado que el principal instrumento de Toribio fue el violín, suponemos que conoció y estudió el *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* (París, 1756), del también valenciano José Herrando (c. 1720/1721-1763), texto que, a pesar de haber sido publicado por primera vez en 1756, todavía se publicitaba en la prensa española de principios del siglo XIX.

En cuanto a su estancia en la ciudad Madrid, los pocos datos aportados por los periódicos españoles ya referidos, sugieren que Segura recibió alguna formación musical de parte de los profesores que tenía la capital a principios del siglo XIX, período en el que también hizo algunos recitales de violín, mismos que le permitieron acreditar su habilidad ante la prensa madrileña<sup>7</sup>.

Empujado tal vez por las circunstancias políticas de su tiempo, salió de España rumbo Francia hacia 1814 aproximadamente, siendo recibido y alojado según lo afirmó él mismo en la prensa caraqueña- en la residencia parisina de quien luego se convertiría en el eximio guitarrista Fernando Sor (1778-1839)<sup>8</sup>. Fue en esta oportunidad cuando adquirió su conocimiento respecto de ese instrumento y, sobre todo, sobre la escritura guitarrística. Con este adiestramiento elemental, pero siempre bajo la supervisión de Sor, compuso e hizo publicar su álbum *Six Divertissements avec quatre Walzes & deux Rondeaux pour la guitare*, París, c. 1816, además de cuadernillos para violín y piano, cuarteto de cuerdas y voz y piano (ver Anexos I y II)<sup>9</sup>.

A partir de 1816, Segura visitó varias ciudades italianas y, atraído por la fama de Paganini, se alojó en su casa romana con el fin estudiar su técnica interpretativa, cosa que -a juicio de la crítica contemporánea-, consiguió<sup>10</sup>. Según la misma fuente, recibió una

<sup>7</sup> “España”, 1830, p 2; “España, Madrid, 1º de octubre”, 1830, p. 91.

<sup>8</sup> Toribio Segura, “La Guitarra”, *El Venezolano*, 12 de noviembre de 1843, p. 4.

<sup>9</sup> En su *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris: Librairie de Firmin Didot Freres, fils et Cia., vol. VIII, 1867, p. 6. Fétis atribuye todas estas obras a un tal “Theodore” Segura, nacido en Lyon, Francia. Esa debe ser la razón por la cual, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y las demás bibliotecas norteamericanas, utilizan erradamente el nombre de Theodore para referirse a “Toribio” Segura; no obstante, la coincidencia de apellido (en los álbumes solo se da la inicial del nombre) y fecha de publicación de los aludidos álbumes, hace pensar que el musicógrafo decimonónico confundió el nombre del violinista y compositor valenciano. De hecho, en estudios especializados sobre el tema, como la tesis doctoral de Pascal Vaolis, *Les Guitaristes Français entre 1770 et 1830: pratiques d'exécution et catalogue des méthodes*, Tesis doctoral, Universidad de Laval-Quebec, 2009, el apellido de Segura sencillamente no existe, lo que confirma la nacionalidad española y no francesa del autor de los mencionados álbumes. Más adelante, y producto de esta misma investigación de la cual venimos dando reporte, mostraremos otras evidencias hemerográficas y documentales que, con mayor contundencia, confirman a “Toribio” Segura como autor de las mencionadas ediciones parisinas y de otras norteamericanas de las cuales también daremos noticias.

<sup>10</sup> “España”, 1830, p. 2; “España, Madrid, 1º de octubre”, 1830, p. 91.

oferta de un general ruso para residir en ese país, pero justo en ese momento un discípulo le indujo a establecerse en La Habana, decisión que vinculó el resto de su destino personal y musical al ámbito geográfico del Caribe y de algunas ciudades de norteamérica.

A La Habana llegó en compañía de su hermano Hilario (violinista, al igual que *él*) y del violonchelista Enrique González, todos con el objeto de interpretar música de cámara para un grupo de melómanos de la isla<sup>11</sup> e igualmente nos dice el escritor cubano que, un año después, Segura hizo también música de cámara con el pianista local Manuel Saumell Robledo (1817-1870)<sup>12</sup>. No obstante, las iniciativas del *músico* no se limitaron a la sola interpretación del violín, y así nos cuenta Lapique Becali que a partir de 1822 se asocia con Antonio Raffelin (1796-1882) para publicar el *Journal Músico*, revista bi-mensual con obras para piano, guitarra y flauta<sup>13</sup>. También en 1822 aparece reseñado en la prensa habanera el nombre de Toribio Segura, ahora como promotor y vendedor de una “colección de música selecta para piano”<sup>14</sup>. Según la misma fuente, en 1824 Segura persistirá en la iniciativa de editor, además de compositor, y así “anuncia a los aficionados de La Habana la publicación de una *Cartilla desde el Cristus*, dispuesta para canto con acompañamiento de pianoforte, o, en su defecto, guitarra”. Luego de esto, da a conocer “la apertura de un salón de música y baile [...] donde ejecutarían artistas de mérito conocido”. Finalmente –y siempre siguiendo la misma fuente– en 1826 “se unirá al músico inglés Juan Metzler para intentar otro *Periódico de música*”. Este “constaría de un cuaderno con cuatro piezas para piano, canto con acompañamiento, un vals y una contradanza [también] para piano, ... esta última con flauta *ad libitum*.

### 1827: llegada a Nueva York y dos conciertos con María Malibrán

Toribio Segura llegó a Nueva York hacia el último trimestre del año de 1827. Aunque ese no sería su destino final en este primer año, tuvo en dicha ciudad por lo menos dos presentaciones en sendos conciertos de música vocal e instrumental, tal y como era la costumbre neoyorkina de la época (más adelante daremos detalles sobre esta particular

---

<sup>11</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1998, p. 140.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>13</sup> Zoila Lapique, *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1979, t. I, p. 14. Estos datos son también reiterados por la misma autora en un libro más reciente titulado: *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes*, La Habana: Ediciones Boloña/Editorial Letras Cubanias, 2011, p. 106.

<sup>14</sup> Lapique, 1979, p. 15.

costumbre de hacer conciertos colectivos). De conformidad con lo que reseñó la prensa<sup>15</sup> los conciertos se realizaron el 22 y 29 de octubre en el Salón del *National Hotel* y en el *New York Theatre*, respectivamente. En ambos casos Segura actuó en compañía de quien para entonces era llamada cariñosamente “Signorina García”. Esta señorita, compatriota de Segura, por cierto, había contraído matrimonio apenas un año y medio antes y desde entonces se había convertido en la señora de Malibrán, apellido con el que la recuerda la historia del bel canto. Había salido de España originalmente (y luego también de Europa) con toda su familia (todos renombrados cantantes líricos), huyendo de los conflictos políticos que supusieron las guerras napoleónicas y los demás hechos bélicos de principios del siglo XIX. Así llegaron a Nueva York a finales de 1825. En esta ciudad la familia se convirtió en el foco cultural de su época, pues fueron los primeros en hacer ópera en los Estados Unidos. Especializada en Rossini, María Malibrán debutó el 29 de noviembre de 1825 como Rosina en *El barbero de Sevilla*, y a ese éxito le siguió el rol titular en *Tancredi*, Desdémona en *Otello*, Fiorilla en *El turco en Italia*, Angelina en *La Cenerentola*, Doña Elvira en *Don Giovanni* (de Mozart), etc. En poco tiempo el público norteamericano quedó embrujado por la que a partir de entonces apodaron cariñosamente «La Signorina». Para finales de octubre de 1827, justo cuando comparte espacio con Toribio Segura, Malibrán estaba dando su concierto de despedida para realizar luego su corta pero deslumbrante carrera en Europa. De ella es proverbial la anécdota según la cual, cuando se le preguntó al gran compositor Gioacchino Rossini, quiénes habían sido los más grandes cantantes que él había conocido, respondió diciendo: “muchos cantantes de mi tiempo fueron grandes artistas, pero hubo sólo tres genios: Lablache, Rubini y esa niña tan mimada por la naturaleza, María Malibrán. Además, cuando la comparó con su esposa, también célebre cantante, dijo: “la más grande era Colbran, pero Malibrán era única”<sup>16</sup>.

## 1828: llegada y establecimiento en Filadelfia

Volviendo con Segura, diremos que para el 21 de noviembre ya se encuentra en Filadelfia y, según una nota anónima y sin título aparecida en *The National Gazette and Literary Register*<sup>17</sup>, había hecho escala en Boston antes de llegar a la capital de Pensilvania.

---

<sup>15</sup> “Grand concert”, 18 de octubre de 1827, p. 3; “A card.- Signorina García”, 29 de octubre de 1827, p. 3.

<sup>16</sup> Richard Osborne, *Rossini*, Buenos Aires, 1988, s.p.

<sup>17</sup> *The National Gazette and Literary Register*, 21 de diciembre de 1827, p. 2. En lo sucesivo, si damos como referencia el nombre del periódico, es porque el aviso aludido no registra ni autor ni título.

Esta misma gaceta hizo excelentes comentarios sobre el violinista, justo cuando llegó el momento de su primer concierto a principios de enero de 1828. Allí se dijo<sup>18</sup>:

El Señor Segura, el celebrado intérprete de violín, cuya llegada a esta ciudad anunciamos hace ocho o diez días, ha arreglado para el jueves próximo un concierto público. El tendrá una hábil asistencia, tanto vocal como instrumental, pero su audiencia pensará que escasamente necesita de auxiliares. Nosotros le hemos escuchado con la más vívida admiración, y no somos muy ligeros al expresar la opinión de que su interpretación supera todas aquellas conocidas aquí sobre el mismo instrumento. *Él está para ser comparado, en muchos aspectos, a los mejores violinistas de Europa.* Al hacer esta declaración, no solamente dependemos de nuestro propio juicio, sino también del de varios aficionados y más distinguidos artistas de la ciudad. La crítica musical de Nueva York y Boston, donde públicamente él ha exhibido sus habilidades y buen gusto, se han igualmente unido en proclamar su excelencia [traducción del autor a menos que se especifique lo contrario]<sup>19</sup>.

Luego de realizado el concierto, los comentarios que le sucedieron no hicieron sino ratificar el brillante desempeño de Segura, hasta el punto de que su nombre fue postulado a la 8va. edición del *Musical Fund Society of Philadelphia*, una institución todavía joven para aquella época, pero hoy (con doscientos años de existencia), es estimada como la más antigua organización musical de los Estados Unidos. El *Musical Fund Society of Philadelphia* tuvo y tiene como fin promover y ayudar a quienes se dedican al arte de los sonidos y las descripciones históricas y anecdotásicas que se ocupan de su salón de conciertos, alaban el recinto por su acústica singular. El edificio fue construido en 1824 (cuatro años después de crearse el Fondo), de modo que para el momento en que a Toribio Segura le tocó presentarse, el salón tenía tan solo cuatro años de haber sido inaugurado. El oratorio *La Creación*, de Haydn tuvo allí su primera presentación en 1822, y lo mismo puede decirse de la ópera *Favorita* de Donizetti (1830) y del oratorio *Moisés en Egipto* (1833) de Rossini, por solo mencionar los estrenos contemporáneos a la actuación de Toribio Segura. Cosa similar puede comentarse de las grandes celebridades musicales que allí se presentaron, entre las cuales cuenta la mencionada María Malibrán y Adelina Patti, siendo lamentable que en la página web de esta institución se recuerde el concierto del discípulo de Paganini, Camillo

---

<sup>18</sup> *The National Gazette and Literary Register*, 1 de enero de 1828, p. 2.

<sup>19</sup> Señor Segura, the celebrated player on the violin, whose arrival in this city we announced eight or ten days ago, has fixed upon this day week Tuesday next, a *Public Concert*. He will have able assistance, both vocal and instrumental; but his audience will think that he scarcely needed auxiliaries. We have heard him with the liveliest admiration, and do not venture too far in expressing the opinion that his performance surpasses, generally, all that has been known here on the same instrument. He is to be compared, in every respect, to the ablest violinists of Europe. In making this statement, we depend not upon own judgment and experience alone, but the testimony of several of the most distinguished artists and amateurs in the city. The musical critics in New York and Boston, where he has publicly exhibited his extraordinary skills and taste, have likewise united in proclaiming his excellence.

Sivori (1840), y no se haga lo propio con su co-discípulo, Toribio Segura, quien dio recitales allí, doce años antes<sup>20</sup>.

El concierto a beneficio del *Musical Fund Society of Philadelphia* se llevó a cabo el miércoles 30 de enero de 1828, y en él tomaron parte, además de Segura, la Srta. George y la Sra. Gill (cantantes); los señores Norton (trompeta), Cortetz (fagot), Wepfer (clarinete), y Mercer (piano acompañante); Hupfeld dirigió la orquesta. El concierto, que tuvo la estructura prototípica de los que también se realizaban en Nueva York en esa misma época, constó de dos partes, iniciadas cada una de ellas con las respectivas oberturas para orquesta: la de la ópera *La italiana en Argel*, de Rossini, y la de *La dama Blanche*, de Boieldieu. Seguidamente las cantantes alternaron sus participaciones con los instrumentistas solistas, acompañados casi todos por el piano. Las obras interpretadas por las cantantes mediaron entre arias de Rossini y canciones John Barnett (1802-90), además de una pieza de la propia Sra Gill. El trompetista Norton interpretó un aire variado de su propia autoría; el clarinetista Wepfer, un concierto de Baermann (1783-1847); el fagotista Cortetz un aire variado de Geissler (ξ? -ζ?) y Segura una fantasía española, de Jacques Féreol Mazas (1782-1849)<sup>21</sup>. El concierto contó con una gran concurrencia y recibió la aprobación de la crítica, pero a pesar del éxito de estos primeros conciertos, hay sin embargo que aceptar, de acuerdo con las fuentes hemerográficas disponibles, que la actividad concertística de Segura como solista fue más bien escasa en este primer año y sólo se remite al de enero (ya daremos cuenta de una serie de conciertos de música de cámara para principios de 1829). Ello nos hace suponer que, durante estos primeros meses, Segura debió encontrar algún otro medio de sustento que le permitiera mantenerse en Filadelfia. Un aviso anónimo y sin título aparecido en *The National Gazette and Literary Register*<sup>22</sup> responde en buena parte a esta interrogante. Allí se dice que “el señor Segura, quien recientemente dio un concierto público en esta ciudad, y deleitó y sorprendió a todos sus escuchas por sus extraordinarias habilidades y buen gusto con el violín, permanecerá aquí hasta mediados de abril, si no más, y dará lecciones de su instrumento principal, así como de guitarra y de música vocal”. Otro artículo aparecido casi dos años más tarde, notifica que “el señor Segura continúa dando lecciones de violín y guitarra en esta ciudad, en la vivienda de aquellos quienes deseen su instrucción”<sup>23</sup>, lo que nos deja ver que ésta fue una de las formas de sustento que utilizó el artista durante los dos años que permaneció en Pensilvania.

---

20 Confrontar con la página de la *Musical Fund Society of Philadelphia* [https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=http://dla.library.upenn.edu/dla/ead/detail.html%3Fid%3DEAD\\_upenn\\_rbml\\_MsColl90&prev=search](https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=http://dla.library.upenn.edu/dla/ead/detail.html%3Fid%3DEAD_upenn_rbml_MsColl90&prev=search)

21 “Musical Fund Society of Philadelphia”, *The National Gazette and Literary Register*, 24 de enero de 1828, p. 2.

22 *The National Gazette...*, 14 de enero de 1828, p. 2.

23 *The National Gazette...*, 23 septiembre de 1829, p. 2

La otra fuente de sustento del músico -a la luz de lo que nos permiten ver los periódicos disponibles- fue la composición de obras musicales para su ulterior publicación y venta. Dos avisos de prensa aparecidos el 18 y 26 diciembre de 1828 confirman cuanto aquí hemos dicho, y en el último de ellos se advierte además que “la intención de su autor era “obsequiar cada mes a nuestros aprendices con una pieza para voz, piano, arpa, flauta, violín o guitarra”<sup>24</sup>.

Las piezas aludidas en los avisos de prensa de *The National Gazette*, fueron publicados por el editor de música Georg Willig, quien debió ser un exitosísimo impresor de música del estado de Pensilvania, a juzgar por la cantidad de obras que publicó, hasta el punto que todavía hoy es posible ubicar buena parte de su producción tipográfica en la web. En el caso de las obras de Segura, se trata de una barcarola para voz con acompañamiento de arpa o piano, y de un rondó militar para piano, titulado *New Year's gift, for 1829: an easy military rondo for the piano forte*, cuya partitura no ha podido ser ubicada hasta la fecha. Además, sabemos por otro artículo publicado a inicios de enero de 1829, que para principios del nuevo año (o fines del anterior), Segura publicó también una obra dedicada al Presidente de los Estados Unidos de América, titulada justamente *President Jackson's Grand March*<sup>25</sup>. Finalmente fue también posible ubicar la partitura de unas variaciones sobre un vals de Beethoven, el cual pertenece igualmente a este mismo período y se publicó en la tipografía Georg Willig. Expongamos de seguida una breve caracterización de estas piezas:

- *Barcarole* – según la copia que disponemos- fue registrada por su editor ante el estado de Pensilvania el 11 de diciembre de 1828. El ejemplar del cual tenemos copia en pdf, posee sello seco de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América, institución de donde se obtuvo. Además tiene una *rúbrica* mutilada de Segura, lo que hace suponer que fue entregada por éste como depósito legal<sup>26</sup>. Se trata de un romance muy al estilo de los que ya el compositor había publicado en París con texto de Ch. Marguerie, Nelson Delord, Mr. Léonard y J. J. Rousseau. De hecho, llama mucho la atención que la canción esté escrita en idioma francés, siendo Segura español y residiendo en ese momento un país de habla inglesa. Seguramente el texto poético no era de su autoría,

---

<sup>24</sup> *The National Gazette...*, 26 de diciembre de 1828, p. 2 En este aviso también se comenta que las anteriores publicaciones Toribio Segura “están de moda en París”, lo cual no deja de ser interesante, pues es un elemento más que lo confirma como autor de álbumes parisinos que Fétis le atribuye erradamente a Theodore Segura.

<sup>25</sup> “President Jackson's Grand March”, *Baltimore Patriot & Mercantile Advertiser*, 7 de enero de 1829, p. 1. En este aviso se califica a Toribio Segura como “eminente violinista y uno de los primeros músicos de la era”.

<sup>26</sup> A pesar de estar mutilada, la *rúbrica* a la cual se hace referencia, evidencia ser la misma que poseen los álbumes ubicados en la Biblioteca Nacional de París, lo que definitivamente prueba que el autor de aquellas obras es Toribio Segura (nacido en Valencia- España) y no del Theodore Segura (nacido en Lion) que erradamente supuso Fétis.



FIGURA 1. T. Segura, President Jackson's Grand March ... composed for the pianoforte, Philadelphia: George Willig, 1829. Baltimore, Johns Hopkins University, Sheridan Libraries, The Lester S Levy Sheet Music Collection, Box 003, Item 093, <https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/003/093> Licencia Public Domain.

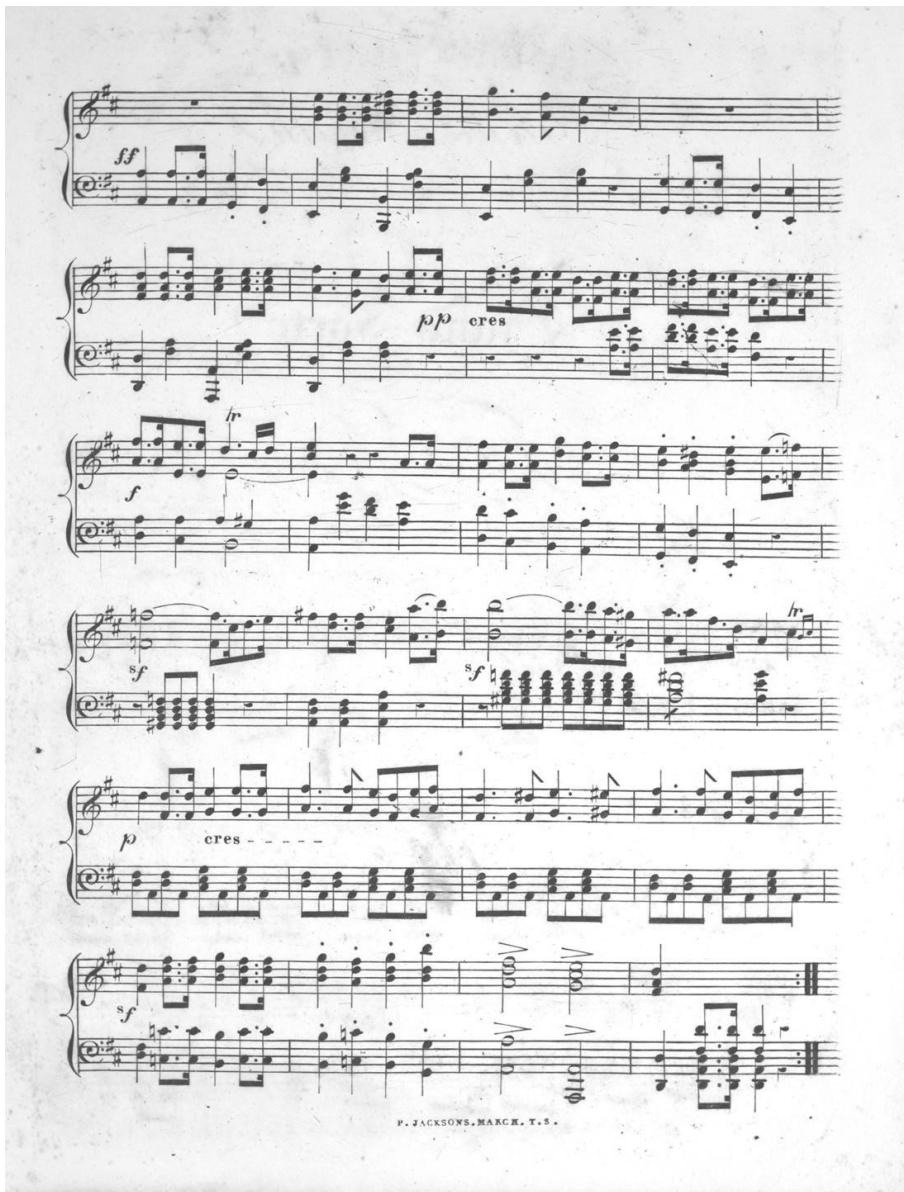




FIGURA 2. T. Segura, *Barcarole*. Romance avec accompagnement de piano ou harpe, Philadelphia: George Willig, 1828. Washington, Library of Congress, Collection of 19th-Century songs and piano pieces, M1 A.13 S (Case), Licencia Public Domain.

## 2.

Quelques instans je rêvai la constance,  
J'aimais alors croyant l'être à mon tour;  
Je fus trahi par l'ingrate Emerence,  
Avec l'espoir s'évanouit l'amour.

## 3.

Pres d'un ami la memoire fidèle,  
Aime à trouver un ancien souvenir;  
Mais un amant avec douleur rappelle,  
Ces temps passés qui n'ont plus d'avenir.

NANCAROLIN.

Segura,

pero de eso no se dice nada en la partitura<sup>27</sup>. La pieza está dedicada a la Srta. F. Tacon. Musicalmente hablando, se trata de una breve canción con aire “allegro”, en compás de  $\frac{3}{4}$ , a diferencia del habitual 6/8 que le es típico a las barcarolas. Consta de una introducción instrumental de cuatro compases, la cual precede a una primera sección de ocho, con repetición (el segmento va de la tónica a la dominante). Le sigue una segunda sección, también de ocho copases con repetición, segmento que va de la dominante a la tónica. Como la canción consta de tres estrofas (cada una de cuatro versos), al final de cada estrofa se repite toda la música, sirviendo la introducción instrumental de intermedio. La tonalidad principal de la pieza es Si bemol mayor, sin más modulaciones que las ya aludidas, propias de esta forma musical.

- El álbum titulado *President Jackson's Grand March* fue registrada por su editor y vendedor el 16 de enero de 1829 ante el estado de Pensilvania<sup>28</sup>. La pieza se anuncia con un expreso “aire de marcha”, un compás de 4/4 y un marcado ritmo apuntillado, lo que obviamente le da el retórico carácter de su género. Su proporción es algo mayor que la romanza anterior, aunque también está estructurada en una típica forma binaria (primera sección I-V; segunda V-I). En esta marcha, sin embargo, la segunda sección (con 24 compases) duplica la proporción de la primera. Desde el punto de vista de la textura, la segunda sección se diferencia bastante de la primera, pues mientras la parte inicial luce bastante pianística (melodía en la mano derecha y acompañamiento arpegiado en la mano izquierda), la segunda sección contrasta frases melódicas graves sin armonización, con otras agudas y armonizadas, como si la obra hubiese sido concebida para orquesta, siendo este impresionante una suerte de reducción para piano. También se suceden frases melódicas acompañadas con tercera, quintas y sextas, lo que evoca la sonoridad de una pareja de cornos franceses. Todo eso nos impone recordar aquí que años más tarde, cuando Toribio Segura se residenció en Caracas, interpretó junto a la *Gran Marcha a José Antonio Páez* que entonces compuso, una versión sinfónica de la *Grand March* al Presidente Jackson<sup>29</sup>. No sabemos si lo mismo ocurrió en norteamérica.

---

<sup>27</sup> En un intento fallido de ubicar el autor de la letra, encontramos una reproducción del texto poético en una compilación holandesa de canciones extranjeras editadas por K. van Hult en *Verzameling van uitheemsche gezelschapsliederen voor den beschaafden stand*, 1844, p. 128). Allí el texto recibe el título de “Le tourment d’amour”, *incipit* de la primera estrofa.

<sup>28</sup> Usamos acá una copia en pdf disponible en la Levy Sheet Music Collection, Johns Hopkins University.

<sup>29</sup> “Filarmonía: segundo concierto del Sr. Toribio Segura”, *Gaceta de Venezuela*, 29 de octubre de 1837, p. 4. Para mayores detalles sobre este concierto, ver Hugo Quintana, “Nuevas noticias sobre Toribio Segura: alumno sui generis de Fernando Sor y profesor de guitarra en Caracas”, *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, 2 (2016), pp. 483-522. [https://www.academia.edu/30566033/NUEVAS\\_NOTICIAS\\_SOBRE\\_TORIBIO\\_SEGURA\\_ALUMNO\\_SUI\\_GENERIS\\_DE\\_FERNANDO\\_SOR\\_Y\\_PROFESOR\\_DE\\_GUITARRA\\_EN\\_CARACAS\\_1837\\_1850](https://www.academia.edu/30566033/NUEVAS_NOTICIAS_SOBRE_TORIBIO_SEGURA_ALUMNO_SUI_GENERIS_DE_FERNANDO_SOR_Y_PROFESOR_DE_GUITARRA_EN_CARACAS_1837_1850)



FIGURA 3. T. Segura, Beethoven's Grand Waltz with Variations composed for the Piano Forte, Philadelphia: George Willig, 1829, página titular. Washington, Library of Congress, Collection of 19th-Century songs and piano pieces, M1.A15 vol. 72, No. 15. Licencia Public Domain.

- El álbum titulado *Beethoven's Grand Waltz With Variations Composed for the Piano Forte*, fue registrado ante el estado de Pensilvania, por su impresor Georg Willig, el 23 de abril de 1829. El ejemplar que sirvió a la presente descripción posee sello húmedo de Filadelfia, pero nuestro ejemplar se encuentra en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica. Musicalmente hablando, diremos que encontramos muy apropiada la denominación que utilizó Toribio Segura para su ejercicio compositivo, pues

ciertamente no se trata de unas variaciones sobre un tema de Beethoven, sino de un valse de Beethoven que se alterna con secciones variadas de Toribio Segura. El asunto merece una explicación detallada: la pieza original que sirve de base a toda la nueva composición (un vals en mi mayor cuya versión original no pudo ser encontrada, pese a varias horas de búsqueda), es una obra contentiva de dos secciones independientes (dos pequeños valses, pudiera decirse), cada uno estructurado como una forma binaria redonda, para finalmente terminar con vuelta a la primera sección (esta última *sensa ripetizione*). Esquemáticamente hablando, esta sería su estructura: A:||BA:|| C:||DC:|| A|| BA||. La parte que Segura somete a variación es sólo la línea melódica de la sección central (C:||DC:||), dejando sin embargo intactas las armonías y la manera de acompañar de la mano izquierda, luego de lo cual, vuelve siempre a la versión original del vals primero (A|| BA||) sin repetición. La obra completa consta del vals original y tres variaciones, de suerte que todo quedaría como sigue: A:||BA:|| C:||DC:|| A|| BA|| C<sup>1</sup>:||D<sup>1</sup>C<sup>1</sup>:|| A|| BA|| C<sup>2</sup>:||D<sup>2</sup>C<sup>2</sup>:|| A|| BA|| C<sup>3</sup>:||D<sup>3</sup>C<sup>3</sup>:|| A|| BA||. En suma, queda una obra de proporciones significativas, de suerte que casi triplica las dimensiones de las dos piezas de Segura que primeramente tipografió Georg Willig (cinco páginas de texto). En este caso el vendedor de la obra especificó su precio (50 cents), de donde podemos concluir que sólo algunos pocos centavos quedaron para el compositor por cada ejemplar vendido.

Volviendo sobre el resto de las actividades que realizó Toribio Segura en Filadelfia, diremos que para fines de 1829 y principios de 1830 la prensa lo menciona como uno de los músicos que brindará una temporada de conciertos de música de cámara, siendo los otros los señores Hupfeld, Shindlocker y Homman. De estos intérpretes no hemos podido encontrar más información que sus nombres, pero la prensa de la época los presenta como lo mejor del País y todos “maestros en sus respectivos instrumentos”<sup>30</sup>. La temporada supuso seis conciertos (uno por semana), mismos que comenzarían a mediados del mes de enero en la Sala de ensayos del *Musical Fund Society* (*The National Gazette*, 5 de diciembre de 1829, p. 2). Los formularios de suscripción se realizarían en las tiendas de música del Sr. Willig y el Sr. Klemm<sup>31</sup>, de donde es deducible que el tipógrafo y vendedor de la música compuesta por Toribio Segura, también se ocupaba de promocionar conciertos. Según se desprende de la lectura de estos mismos avisos, la suscripción total era de tres dólares para un solo individuo, y cinco por una dama y caballero. Los no suscriptores también eran admitidos, pagando un dólar cada noche.

---

<sup>30</sup> *The National Gazette...*, 14 de enero de 1830, p. 2.

<sup>31</sup> *The National Gazette...*, 16 de enero de 1830, p. 2.

## 1830: regreso a Nueva York

Teniendo en cuenta que Segura tuvo compromisos musicales en Filadelfia por lo menos hasta finales de febrero, y dado que su aparición en la vida musical neoyorkina no se hizo efectiva sino hasta principios de junio, debemos concluir que su traslado de una ciudad a otra se realizó durante la primavera de 1830. No obstante, los organizadores de conciertos, la prensa y los aficionados a la música en general, lo estuvieron esperando desde mediados de mayo del año anterior, momento cuando se organizó el Gran Festival Musical de Nueva York, evento para el cual se congregó a los mejores intérpretes vocales e instrumentales con que contaba Estados Unidos. A Segura se le incluyó en la programación que difundió la prensa local<sup>32</sup>, y después la misma prensa tuvo que explicar su ausencia ante el público<sup>33</sup>. No obstante este incidente, Nueva York, más que Filadelfia, será la ciudad que mejor prestará sus salas para la actividad concertista del músico, no sólo como violinista, sino también como director de orquesta.

El primer concierto de esta temporada lo realizó el día 10 de junio en el Salón Masonico (Masonic Hall) de la ciudad, y estuvo organizado por la New York Musical Fund Society, otra institución pro-músicos creada –como muchas otras en Estados Unidos- a la manera de la de Filadelfia, aunque ninguna con tanta longevidad como ella. El evento, como todos los muchos otros que se organizaron en Nueva York, fue un concierto que medió entre la música sinfónica y la música vocal e instrumental para solista y acompañamiento de piano.

El artículo que venimos citando es particularmente interesante pues, a diferencia de muchos otros, ofrece detalles sobre los miembros que conformaban la orquesta<sup>34</sup>. Ello es importante, pues nos describe un poco mejor el contexto musical en el cual se desenvolvió Segura. Para esta oportunidad la agrupación filarmónica dispuso de siete (7) violinistas (suponemos que entre primeros y segundos), dos violas (en el aviso se dice “tenors”), dos cellos, tres contrabajos, tres clarinetes, una flauta, dos cornos franceses, un fagot, un trombón, una trompeta y un tambor. El Sr. Hill dirigió la orquesta. En cuanto a los solistas, a Segura le tocó compartir espacio con cinco vocalistas (la Sra. Knight, las Srtas. E. Taylor y L. Gillingham, y el Sr. Rosich) y dos instrumentistas (un pianista no identificado y la Srtta. Allen en el arpa). Lamentablemente no podemos dar detalles sobre ellos, pues se trata de nombres que no figuran en las fuentes referenciales disponibles.

---

<sup>32</sup> “New-York Grand Musical Festival”, *The Evening Post*, 12 mayo de 1829, p. 3.

<sup>33</sup> “The Musical Festival”, *The National Gazette and Literary Register*, 21 de mayo de 1829, p. 2.

Aunque este aviso es tomado de un periódico de Filadelfia, se advierte en la misma nota que su fuente original proviene del *New York Comercial Advertiser*.

<sup>34</sup> “New York Musical Fund”, *The Evening Post*, 1830, p. 3.

En cuanto al repertorio, poco dista –en lo sustantivo- del que ya describimos para el caso de Filadelfia: se trató de un concierto en dos secciones, cada una de las cuales se inició con una obertura de ópera: la del *Otello*, de Rossini, para la primera parte y la de *La dama Blanche*, de François-Adrien Boieldieu (1775-1834) para la segunda. El repertorio de los cantantes también medió entre arias del mencionado Rossini y cavatinas o canciones de compositores hoy menos recordados como Giovanni Pacini (1796-1867), Giuseppe Mercadante (1795-1870) y Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804). En cuanto a los intérpretes de instrumentos, la arpista tocó un solo de Robert Bochsa (1789-1856); la pianista unas variaciones de Ignaz Moscheles (1794-1870) y Segura unas variaciones sobre el Romance de la ópera *Joseph*, de Rodolphe Kreutzer (1766-1831). El repertorio es interesante, pues aunque en casi todos los casos hablamos de compositores hoy olvidados, se trata de música que gozaba de mucha actualidad para la época. El concierto terminó con una *Gran Marcha* de Segura que, a juzgar por lo descrito en otro artículo que comentaremos más adelante, se trató de una obra distinta a la dedicada al Presidente Jackson.

Para el 18 de junio se anunció otro concierto y este fue vinculado a la cantante y pianista Sra. Sterling<sup>35</sup>. El evento sin embargo involucrará a muchos otros músicos, agregándose de hecho la Sra. Sterling (“madre de la estrella de la tarde”), el Sr. Fehrman (un debutante alemán) y el Sr. Etienne (piano acompañante). Esta costumbre de identificar los conciertos con uno de los músicos en particular, cosa que se va a repetir en muchos otros casos, parece que aludía al hecho de que era ese intérprete el que organizaba el evento y se responsabilizaba por él, recibiendo –si no todo- por lo menos el mayor beneficio económico del evento<sup>36</sup>. A este segundo concierto, de hecho, se agregaron nuevos músicos como la Sra. Sterling (madre de la estrella de la tarde), el Sr. Fehrman (un debutante alemán) y el Sr. Etienne (piano acompañante). En cuanto a la estructura del concierto, este contó básicamente con el protocolo ya advertido para los anteriores eventos de su tipo, haciéndose desde luego algunos cambios en el repertorio: en esta oportunidad se agregó una obertura de Étienne Nicolas Méhul (1763-1817) y otra de Carl Maria von Weber (1786-1826); los vocalistas hicieron canciones de Peter Winter (1754-1825) y de otros compositores que hoy no figuran en las obras de referencia, como Hunten, Miles o Winter; la pianista Sterling tocó unas variaciones para piano de Henri Herz (1803-1888) y Segura repitió el Romance de Kreutzer.

Según reseñó la crítica, el concierto contó con buena asistencia del público, hasta el punto de que luego de las deducciones sobre el precio de los boletos, “se calcularon, por lo

---

<sup>35</sup> “Miss Sterling”, *The Evening Post*, 18 de junio de 1830, p. 3.

<sup>36</sup> Según hemos podido evidenciar en otros casos, esta práctica de los “conciertos a beneficios de...” parece haber sido bastante común no solo en América sino también en Europa.

menos, mil dólares en ganancia para la casa”<sup>37</sup>. Este es un dato interesante, pues, dado que el precio de las entradas tenía un costo de un dólar por persona, podemos determinar que al concierto asistieron mucho más de mil espectadores.

Una nota con el mismo título, pero aparecida ahora en *The Euterpeiad*, señaló el desempeño de Segura como “una de las actuaciones más meritorias” y afirmó además que a partir de ese concierto sería “contratado como director de la orquesta del Niblo’s Garden”<sup>38</sup>. La mención de este hecho merece por lo menos una breve caracterización de ese emblemático espacio de la vida musical del Nueva York del siglo XIX, a fin de que podamos darnos una mejor idea de lo que ello significó para nuestro músico.

El Niblo’s Garden tomó su nombre de su dueño, William Niblo (1790-1878), un irlandés que se hizo famoso justamente por haber construido en el mismo espacio un importante teatro. Pero eso fue en 1834, cuando Nueva York empezó a experimentar un importante auge de la construcción. En el año de 1830, cuando le tocó actuar a Toribio Segura, allí lo que había era un jardín delimitado por las calles Prince, Houston, Broadway y Crosby. En el centro del mismo había un salón al aire libre, utilizado en el día para servir café, helado, limonada y otros refrescos, y en las noches para entretenimientos musicales. Uno de los artículos ubicados para esta investigación, describe el espacio y su actividad en los siguientes términos <sup>39</sup>:

Además de la atractiva variedad y el efecto escénico que allí se produce, ocasionalmente se dan conciertos en los que se emplean los intérpretes más conspicuos de la ciudad, tanto de música vocal como instrumental. El Jardín del Sr. Niblos no es Vauxhall, pero ciertamente es muy bueno. El gran paseo central tiene una vista realmente magnífica. Consta de una serie de numerosas columnas y arcos ricamente iluminados... [traducción del autor].<sup>40</sup>

Por la época en que le tocó dirigir la orquesta a Toribio Segura, la prensa nos informa que se introdujo la costumbre de hacer un espectáculo de fuegos artificiales (de unos 45 minutos), justo en el intermedio que había entre la primera y segunda parte del concierto<sup>41</sup>, por lo que deducimos que al final, todos los habitantes de la ciudad terminaban involucrándose de alguna manera con un espectáculo que, en suma, tendría unas tres horas

---

<sup>37</sup> “Miss Sterling’s Concert”, *The Spectator*, New York, 25 de junio de 1830a, s.p.

<sup>38</sup> “Miss Sterling’s Concert”, *The Euterpeiad; an Album of Music, Poetry & Prose*, 1 de julio de 1830b, pp. 1, 6, 43.

<sup>39</sup> *The Albion, A Journal of News, Politics and Literature*, 26 de junio de 1830.

<sup>40</sup> In addition to the attractive variety and scenic effect there produced, concerts occasionally given in which the most conspicuous performers in the city, vocal and instrumental are employed [...]. Mr Niblos' Garden is not Vauxhall, but it is certainly a very fair apology for it. The grand walk in the centre is really a magnificent sight. It consists of a numerous series of columns and arches, richly and fancifully illuminated [...]

<sup>41</sup> “Niblo’s Garden”, *The Evening Post*, 24 de julio de 1830.

de duración. Los boletos de entrada al Niblo's Garden, además, tenían por precio \$0,50 (50% menos de lo que costaban los otros conciertos de la ciudad), lo que sin duda debió aumentar la concurrencia del público.

La contratación de Segura como director de la orquesta del Niblo's Garden supuso para él y sus colegas, una inmediata intensificación de la actividad musical, no sólo por la demanda de este recinto, sino porque ello no implicó un contrato de exclusividad, de modo que los conciertos en el Salón Masónico siguieron realizándose, y a ello se le sumó luego el Salón del City Hotel, también con apoyo de la New York Musical Fund Society.

Los conciertos en el Niblo's Garden comenzaron en el mismo mes de junio y con la suma de los otros espacios donde también se hacían conciertos, calculamos (con varias evidencias a favor) que se realizaron por lo menos dos eventos por mes. En el primer concierto de esta temporada, Segura actuó no sólo como violinista y director, sino interpretado compositor, dado que el concierto terminó con la interpretación de una Gran Marcha de su autoría<sup>42</sup>. Como comentamos cuando –en una ocasión anterior- el concierto también finalizó con una obra análoga de Segura, ésta debió ser una pieza distinta a la dedicada al presidente Jackson, pues en el concierto del 9 de agosto, cuando se interpretó una obra dedicada al Jefe de Estado, ello se especificó claramente<sup>43</sup>.

Una nota crítica, que por cierto no favorece mucho a la orquesta del Niblo, deja ver sin embargo, cómo se estimaba a Segura en su condición de intérprete del violín. Al respecto dice la nota: “la banda del Niblo, liderada por Segura, **sin duda el mejor intérprete de América**<sup>44</sup>, es notablemente fuerte en los violines; pero los instrumentos de viento son defectuosos, especialmente las trompas”<sup>45</sup>. Esta nota crítica sobre la debilidad de la sección de vientos parece que tuvo sus efectos en la conformación de la banda, pues a partir de entonces los avisos de prensa que convocan al público a los conciertos, dejan la siguiente advertencia: “la orquesta está muy sonora y completa en todas sus secciones”<sup>46</sup>.

Tanto reconocimiento encontró Segura por parte de la prensa neoyorkina en esta época, que el asunto excepcionalmente tuvo eco en las páginas de dos periódicos españoles, los cuales dedicaron sendas notas sobre los éxitos de su compatriota. Al respecto escribieron<sup>47</sup>:

---

<sup>42</sup> “Willis Concert at Niblo's Garden”, *The Evening Post*, New York, 29 de junio de 1830, p. 2.

<sup>43</sup> “Niblo's Garden, Grand Concert”, *The Evening Post*, 9 de agosto de 1830, p. 2.

<sup>44</sup> Las negrillas son del autor.

<sup>45</sup> “Viva la música”, *The New - York Mirror: a Weekly Gazette of Literature and the Fine Arts*, 3 de julio de 1830.

<sup>46</sup> “Niblo's Garden”, *Id.*, 24 julio de 1830.

<sup>47</sup> *El Correo*, Madrid, 4 de octubre de 1830, p. 2; *Diario Balear*, Palma de Mallorca, 23 de octubre de 1830, p.s.n. Una búsqueda del nombre de Toribio Segura en toda la prensa española digitalizada no ha encontrado más que estos dos artículos, que en realidad es uno solo publicado dos veces.

Un periódico francés de Nueva-Orleans, y el inglés de Nueva-Yorck (sic), le colman de elogios, admirando el primero su *raro talento* con que parece *hace burla* de las dificultades m\xfasicas en el instrumento m\xfas arduo, y la gracia, facilidad y brillantez de su ejecuci\xf3n. El segundo da testimonio de su *irresistible poder* con que encant\xf3 al auditorio de Nueva-Yorck (sic) en uno de sus inspirados caprichos: le compara con *Baillou y Lafont*, y dice que posee como este, lo que se llama *poes\xeda de la m\xfusica*, celebrando adem\xfas sus *graciosos boleros* en la guitarra, e invit\xf3ndole a que introduzca en los conciertos este instrumento nacional [las cursivas vienen del original].

En octubre del mismo a\xf1o de 1830, se introducen novedades en algunos de los conciertos dirigidos por Segura, cosa que creemos conveniente mencionar. En esa oportunidad, en un concierto a beneficio de la Sra. Knight, se rompe la ya descrita estructura habitual de estos eventos musicales, y entonces se anuncia la interpretaci\xf3n del c\xf3lebre musical *Rob Roy*, con un elenco de cantantes. En el mismo anuncio se advirti\xf3 tambi\xf3n un posterior concierto con la participaci\xf3n de los mismos vocalistas (Madame Feron, la Sra. Knight, y los Srs. Rosich, Holland, Knight, y Cuddy), evento que concluir\xf3 con una popular farsa<sup>48</sup> Parte de este evento se repuso dos d\xedas despu\xe9s en el Bowery Theatre, una vez finalizada el montaje de la op\xf3ra *El asedio de Belgrado*<sup>49</sup>.

En los otros conciertos del \u00faltimo trimestre del a\xf1o, los cuales s\xed mantuvieron la estructura consuetudinaria, advertimos sin embargo elementos interesantes para la reconstrucci\xf3n de la actividad musical de Segura, pues all\xed el m\xfusico present\xf3 algunas nuevas obras de su autor\xeda, adem\xfas de hacer algunas interpretaciones como guitarrista. De esta manera, en el concierto de m\xfusica vocal e instrumental realizado a beneficio “de dos de los m\xfas distinguidos m\xfusicos de la ciudad” (los Srs. Etienne y Segura), este \u00faltimo toc\xf3, adem\xfas de un *D\xf3u con variaciones concertantes para piano y viol\xf3n* (de Lafont y Herr), un *Aire Militar variado para viol\xf3n con acompañamiento de Orquesta* de su propia autor\xeda, y unas *Piezas nacionales* para guitarra, tambi\xf3n compuestas y ejecutadas por su propia mano<sup>50</sup> Un mes y medio despu\xe9s, en un concierto realizado a beneficio de la St. Mary’s Institution (un orfanato), Segura, adem\xfas de interpretar una canc\xf3n para voz y acompa\xf1amiento de viol\xf3n, dirigi\xf3 una *Marcha para orquesta* de su propia autor\xeda. Lamentablemente aqu\xed tampoco queda claro si se trat\xf3 de una orquestaci\xf3n de las marchas compuestas e interpretadas con anterioridad, o una obra de nueva factura<sup>51</sup>. Finalmente sabemos que el 14 de abril del a\xf1o de 1831, en un concierto dirigido a beneficio del trompetista Norton, se interpret\xf3 el romance franc\xf3s *Idol de ma vie*, cantado y acompa\xf1ado al piano por Madame Brichta. A juzgar por el t\xedtulo de este

<sup>48</sup> “A card. –Mrs. Knights Benfit”, *The Evening Post*, 12 de octubre de 1830, p. 2.

<sup>49</sup> “A card-Bowery Theatre-”, *The Evening Post*, 11 de octubre de 1830, p. 2.

<sup>50</sup> *The Albion, A Journal of News, Politics and Literature*, 6 de noviembre de 1830 y “Messrs. Etienne & Segura’s Grand Vocal and Instrumental Concert”, *The Evening Post*, New York, 9 de noviembre de 1830, p. 2.

<sup>51</sup> “Grand concert for the benefit of St. Mary’s Institution”, *The Evening Post*, 18 de diciembre de 1830, p. 2.

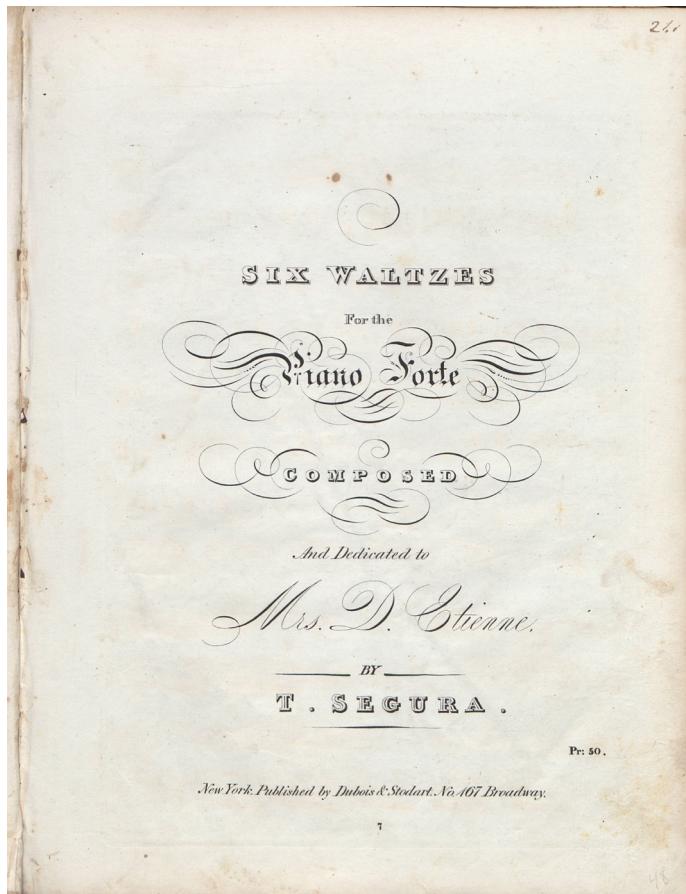


FIGURA 4. T. Segura, *Six Waltzes* for the Pianoforte, New York: Dubois & Stodart, c. 1830, página titular. Chapel Hill, University of North Carolina, Music Library, 19th-Century American Sheet Music, Old Series CVII, 048, <https://dc.lib.unc.edu/cdm/compoundobject/collection/sheetmusic/id/29637/rec/1> Licencia Public Domain.

último romance, se trató de una nueva composición, pues ninguna de las canciones publicadas en París, ni la *Barcarole* (también romance) publicada en Filadelfia, tenían ese título.

Finalmente, y para completar esta pequeña relación de las composiciones neoyorkinas de Toribio Segura, tenemos que mencionar la publicación del álbum titulado *Six Waltzes for the Piano Forte, Composed and dedicated to Mrs. D. Etienne by T. Segura*. El cuadernillo se publicó en Nueva York por la Dubois & Stodart (Broadway N° 167) y aunque no posee fecha de impresión ni registro, pensamos que debió realizarse en 1830 ó 31, pues los dos o tres meses de la primera estancia neoyorkina, parece ser muy poco tiempo para la composición e inmediata publicación de estos seis valses. Tal y como sucedió con *Gran valse de Beethoven con variaciones*, el álbum se vendió en \$ 0,50 cada ejemplar.

En cuanto a la casa editorial, diremos que, como la tipografía Willig de Filadelfia, la de Dubois & Stodart debió ser una exitosa empresa, pues son muchos los álbumes musicales que todavía pueden verse con sólo “googlear” este apellido. Entendemos además que Robert Stodart y William Dubois fueron exitosos fabricantes de pianos, fundadores, junto con John Jacob Astor, de la Francis Bacon Piano Company, empresa que se estableció en Nueva York en 1789.

En cuanto a su contenido, el aludido álbum presenta, en efecto, seis valses entre cortos o medianos<sup>52</sup>. La textura es la más acostumbrada en estos casos: melodía en la mano derecha y acompañamiento en la izquierda, el cual, puede presentarse de diversas maneras: con apenas tres pulsos de negra en el bajo (simples o en octavas); con tres acordes en bloques; con un bajo y dos tríadas; con alguna fórmula arpegiada, etc. Independientemente de la originalidad y encanto melódico que el gusto particular del oyente pueda encontrar en estas seis piezas, creemos que lo más interesante en ellas está es la forma musical que el autor planeó para la colección de piezas. En ese sentido llama especialmente la atención el hecho de que, partiendo de la estructura casi inquebrantable de 8 compases por sección, Segura consigue ensamblar seis valses, cuya forma no se repite en ninguno de ellos. Permítasenos describir el recurso detalladamente:

- Valse 1 (Sol mayor): es el más corto de todos. Consta de dos secciones de 8 compases cada una, con sus respectivas repeticiones, además de una llamada para una vuelta completa de toda la pieza. Posee una sola idea temática y ningún pasaje modulante.

-Valse 2 (Fa mayor): consta de tres secciones y *Da capo*, dispuestas de la siguiente manera: A:||B:|| C:|| A||B||. La primera sección (8 compases) va de la tónica a dominante; la segunda (8 c.) vuelve a la tónica; la tercera (37 c.), modula a Do mayor. Al final no se advierte (como tampoco ocurre en ninguno de los otros valses) si el *Da capo* es con o sin repetición. Sin embargo, es de suponer que por razones de costumbres no se hacía.

-Valse 3 (Do mayor): posee cuatro secciones y *Da capo*. Su estructura es como sigue: A:||BA:|| C:|| D:|| A||BA||. La sección primera (8 c) permanece en la tónica; la segunda (8+4 c.) va de la dominante a la tónica; la tercera está en Fa mayor y la cuarta (8 c) va, en simetría con la segunda sección, de la dominante de la nueva tonalidad (Fa mayor) a la tónica. Para finalizar vuelve a la cabeza.

-Valse 4 (Re mayor): posee una estructura que, en principio, se asemeja al valse 3; pero como intercala una vuelta a la primera sección en medio de la obra, adquiere una forma parecida al rondó. Su estructura es como sigue: A:||B:||A|| C:||D:||A||. Todas las secciones tienen ocho compases. La sección A está en tónica; la B va de la dominante a la tónica;

---

<sup>52</sup> Trabajamos aquí con una copia digital cuyo original que se encuentra en la Music Library, University of North Carolina, Chapel Hill.

la C está en Sol mayor y la D va de la dominante de esta nueva tonalidad a su respectiva tónica. Como en todos los casos, al final vamos a la cabeza.

-Valse 5 (Mi bemol mayor): su estructura es como sigue: A:||B:||C:||D:||A|| B|| y todas las secciones constan de 8 compases. Como elemento distintivo respecto a los otros valses, aquí las secciones centrales (C y D) están en tonalidad menor, quedando todo así: la sección A en tónica; la B comienza en dominante y termina en tónica; la C comienza en Do menor y termina en su dominante (sol mayor); la D comienza en la dominante de Fa menor (Sub dominante de Do menor) y termina en Do menor. Como de costumbre hay un *Da capo*.

-Valse 6 (Fa mayor): su estructura es exactamente la misma que la anterior y la longitud de las secciones (en cuanto a número de compases) también. Sólo difiere en que la estructura tonal es un poco más sencilla: la sección A está en tónica; B va de la sub dominante a la tónica; C va de tónica a la dominante y D de dominante a la tónica. Termina con el acostumbrado Da capo.

### 1831: ruptura con Niblo y final de temporada en Nueva York.

A juzgar por lo que dejan ver las fuentes hemerográficas disponibles, Segura no realizó conciertos sino hasta la llegada de la primavera de ese año de 1831. De hecho, y aunque en abril figura la interpretación del advertido *Romance* de Segura como parte del programa de conciertos, su participación como intérprete o Director, no se hará efectiva sino hasta el 27 de mayo. Para esa ocasión se anuncia el concierto de música vocal e instrumental organizado por el contrabajista H. H. Gear, y en el cual habría de estar Toribio Segura como director<sup>53</sup>. Para él, como director de orquesta, este debió ser un concierto importante, pues además de las acostumbradas oberturas de la primera y segunda parte del evento, se anunció un concierto para trompeta, otro para contrabajo y uno más para clarinete. Los solistas en este caso fueron los Sres. Norton, H.H. Gear y James Kendall, respectivamente. Se anunció además que la orquesta contaría “con lo mejor de la ciudad, asistido por los miembros del Fondo Musical de Nueva York, Euterpean, la Sociedades de Música Sagrada y artistas de Boston y Filadelfia”. A pesar de ello, la crítica siguió señalando carencias en el número de instrumentos de viento, así como en el tempo (demasiado rápido) que escogió el Director<sup>54</sup>.

Además de lo ya advertido en la convocatoria del concierto del 27 de mayo, también se afirmó allí que dicho evento constituiría la “última aparición en América” de Toribio

---

<sup>53</sup> “Grand Concert – H. H. Gear”, *The Evening Post*, 24 de mayo de 1831, p. 3.

<sup>54</sup> “H. H. Gear’s. Grand concert...”, *The Euterpeiad*, 1 de junio de 1831, p. 31.

Segura<sup>55</sup> Eso no fue cierto, pues, ya como director o ya como violinista, Segura siguió teniendo apariciones públicas en Nueva York hasta finales de ese año de 1831; no obstante es posible que en esos meses nuestro músico haya hecho alguna manifestación pública sobre su pronto regreso a La Habana.

Para el 9 de agosto se anuncia su participación en el concierto de música vocal e instrumental que convocabía y dirigiría el Sr. Norton, evento en el cual se anunció el estreno de una flauta y un piano-forte fabricados en Nueva York<sup>56</sup>. De la misma manera, para el 25 de agosto el mismo Segura tiene el honor de invitar al público a un concierto de música vocal e instrumental en el Niblo's Garden, en el cual se contaría con la participación de un importante elenco de cantantes, además de los servicios de toda la Orquesta de la Ópera Francesa (y de su director), a efectos de interpretar varias célebres oberturas<sup>57</sup>. Con este importante concierto pasó algo muy extraño, cuya descripción sólo pudimos encontrar en una reposición que tomó *The Baltimore Patriot*, de un texto aparecido previamente en el *New York Courier*. El hecho nos luce tan significativo en la vida neoyorquina de Toribio Segura que hemos decidido colocarlo aquí<sup>58</sup>:

**El concierto de Segura- Niblo's Garden-** Anunciamos ayer que el Sr. Segura daría un concierto en el Niblo's Garden la pasada noche, y pedimos al público que le diera su apoyo. A las 8 en punto de la pasada de la noche, entre 700 y 1000 personas atendieron y esperaron pacientemente hasta alrededor de la 9 cuando se rumoró que el Sr. Segura no asistiría. Gran excitación en consecuencia prevaleció. Algunos dijeron que el Sr. Segura estaba enfermo; otros que él había dado al Sr. Niblo temprana notificación de no poder asistir, etc... A partir del momento en que la no comparecencia del Sr. Segura excitaba la atención [del público], el Sr. Niblo se esforzó infatigablemente por encontrarlo, pero al no tener éxito (a las nueve y cuarto) se dirigió al público en un discurso breve pero pertinente, en el que afirmó que el Sr. Segura simuló una enfermedad –cosa que lamentó profundamente, pero que no era culpa suya- y que el dinero de la admisión se le devolvería a la entrada. Uno de los concurrentes, que había oido el rumor de que el Sr. Segura había comunicado oportunamente sus intenciones, preguntó si era cierto. Pero un sentimiento prevaleció en la audiencia, y esto fue exhibido por los vitoryos del Sr. Niblo, y la fuerte y severa condena de Segura. Su conducta fue declarada inexcusable, y le aconsejamos que, como espectadores de todo lo ocurrido, abandone la idea de recibir el apoyo de los ciudadanos de Nueva York. Ha jugado con los buenos sentimientos que su talento ha suscitado, pero no se merece, y no recibirá este apoyo en el futuro. Se debe a la Sra. Feron, a la Sra. Brichta y, de hecho, a todos los que se animaron a cantar, así como al Sr. Taylor y a todos los miembros de la Orquesta, decir que asistieron y se ofrecieron a continuar con el concierto sin ninguna remuneración. En resumen, Segura, y sólo él, es censurable por la decepción ocurrida; y confiamos en que ni el Garden, ni el sujeto que anuncia un Concierto para

---

<sup>55</sup> “Grand Concert – H. H. Gear”, *The Evening Post*, 24 de mayo de 1831, p. 3.

<sup>56</sup> “Niblo's Garden. Mr. Norton”, *The Evening Post*, 8 de agosto de 1831, p. 2

<sup>57</sup> “Signor Segura”, *The Evening Post*, 24 de agosto de 1831, p. 2.

<sup>58</sup> “From *The New York Courier*”, 2 de septiembre de 1831, s. p.

esta noche, sufrirá en consecuencia de su insensata e imperdonable conducta. No merece que el público le preste más atención [traducción del autor]<sup>59</sup>.

Sin pretender restar responsabilidad a Toribio Segura en un hecho cuyas evidencias no permiten acercarse más allá de lo que testimonia solo una de las partes (la que favorece a Niblo), lo cierto es que la condena pública a la que el articulista convocó, no tuvo tal efecto. El 24 de septiembre, a menos de un mes del incidente, apareció una nota crítica sobre un concierto en el que había participado Segura, y allí se dice, entre otras cosas, lo siguiente: “la interpretación fue, en general excelente, pero la ejecución de las variaciones de violín, por Segura, excedieron todo lo que antes hemos alguna vez escuchado. Durante la interpretación el Sr. Segura fue frecuentemente interrumpido por los más entusiastas aplausos”<sup>60</sup>. De esta nota es deducible que ni la totalidad de los críticos, ni la totalidad del público en general, se sumó a la condena advertida por el *New York Courier*.

También formó parte Segura de los conciertos que se realizaron en los meses de noviembre y diciembre (ya en la fila de la orquesta, ya como solista), a beneficio de las Sras Brichta y Morán, eventos que contaron con el apoyo del City Hotel y del Fondo Musical de Nueva York<sup>61</sup>. De ello podemos colegir también que la conseja del *Currier* tampoco se hizo efectiva ante las instituciones que promovían la actividad musical de la ciudad, ni ante

---

<sup>59</sup> SEGURA's CONCERT—Niblo's Garden. — We announced yesterday, that Mr. Segura, would give a concert at Niblo's Garden last night, and called upon the public to afford him their countenance — At 8 o'clock last evening, between 700 and 1000 persons attended, and waited patiently until about 9 o'clock when it was rumoured that -Mr. Segura would not attend. Great excitement in consequence prevailed. Some said that Mr. Segura was sick — others that he had given Mr. Niblo notice at an early hour that he would not attend, &c. &c. From them that the non-appearance of Mr. S. first excited attention, Mr. Niblo was indefatigable in his exertions to find him, but being unsuccessful, he at a quarter past nine o'clock addressed the audience in a. short but pertinent speech, in which' be stated that Mr. Segura feigned sickness — that he regretted, deeply regretted the occurrence, but assured the public it was not his fault — and the money admission would be returned to them at the entrance. One who bad heard the rumour that Mr. Segura had given timely notice of his intentions, inquired whether it was true. Mr. Niblo said it was not, and that up to half past six o'clock he had assurance the Concert would take place.'

But one feeling pervaded the audience, and this was exhibited by cheers of Mr. Niblo, and loud and severe condemnation of Segura. His conduct was declared inexcusable, and we advise him as spectators of all that passed to abandon the idea of ever receiving encouragement from the citizens of N.York. He has trifled with the good feelings which his talents has excited, but does not deserve, and will not receive this support in future [...]

In short, Segura and he only, is censurable for the disappointment which occurred; and we trust that neither the garden, nor the individual who advertises a Concert for this evening, will suffer in consequence of his foolish and unpardonable conduct. He does not merit further notice by the public...

<sup>60</sup> “Comunication”, *The Evening Post*, 24 de septiembre de 1831, p. 2.

<sup>61</sup> “Concert”, *The Evening Post*, 2 de noviembre de 1831, p. 3 y “Concert – Miss Morán”, *The Evening Post*, 19 de diciembre de 1831, p. 3.

los colegas de Segura. En conclusión, e independientemente de quién tuviese la responsabilidad en el asunto (o si la responsabilidad era compartida), este fue un conflicto que quedó entre Toribio Segura y William Niblo, sin mayor trascendencia en las otras instituciones musicales de Nueva York.

De cualquier manera, para 1832 la historiografía musical cubana ubica a Segura ofreciendo “...conciertos todos los domingos....” en teatro local Diorama<sup>62</sup>. Ello hace suponer que, a lo sumo, salió de Nueva York después del invierno, y con ello la etapa norteamericana de su vida había llegado a su fin. En la Habana permanecería hasta 1837, año en el que, tras una gira por el Caribe, decidió radicarse en Caracas por trece años<sup>63</sup> para luego volver a Cuba en donde terminará sus días hacia la sexta década del siglo XIX.

### Síntesis conclusiva

Toribio Segura fue un músico trasatlántico, músico de las dos orillas. Nació en Valencia-España y continuó su formación en Madrid, ciudad en la cual da sus primeros conciertos. Hacia 1814 se traslada a París en donde aprende a escribir para la guitarra y allí da a conocer sus primeras obras para este cordófono, así como para voz y piano, y para su instrumento principal, el violín (todas obras de cámara). A partir de 1816 visitó varias ciudades italianas y, atraído por la fama de Paganini, se alojó en su casa romana con el fin estudiar su técnica, cosa que –a juicio de la crítica- consiguió. Luego de eso decide trasladarse a La Habana-Cuba, aunque tenía una invitación para visitar Rusia.

¿Qué razón pudo tener para dejar Europa y trasladarse al Caribe? Es cosa sobre la que todavía no podemos dar una respuesta definitiva. Para eso hay que seguir haciendo otros estudios que permitan estimar mejor el valor de la actividad musical del continente americano en el siglo XIX; pero es posible que la actual idea de que América era un destino peor al del “cualquier ciudad promedio de Europa”, no sea del todo correcta.

En La Habana –en una primera etapa– Toribio Segura alcanzó a vivir durante más de diez años de la interpretación de música de cámara, así como de la composición, la edición, la enseñanza y la promoción musical, obteniendo mayor reconocimiento público del que le brindó su país de origen, cosa no muy distinta a lo que le sucedió a Fernando Sor, por poner un ejemplo que le fue del todo cercano. Luego de eso, y en busca de alcanzar mayores logros, se traslada a Estados Unidos donde vivirá desde octubre de 1827 hasta fines de 1831 o principios de 1832. Allí, en las ciudades de Nueva York y Filadelfia, alternará con muchos otros músicos de Norteamérica, España, Italia, Alemania, etc., destacándose entre ellos la afamada cantante María Malibrán, quien compartió escena con Segura,

---

<sup>62</sup> Lapique, 1979, p. 17.

<sup>63</sup> Quintana, *passim*.

justo antes de que ella partiera a Europa para realizar una breve, pero exitosa carrera como intérprete de las óperas de Rossini. De los otros músicos con los cuales Segura compartió escena, lamentablemente no sabemos casi nada, justamente por la falta de estudios profundos sobre los intérpretes y concertistas que visitaron la América decimonónica.

El estudio hemerográfico aquí realizado también permitió constatar el vínculo que estableció Toribio Segura con históricos establecimientos e instituciones musicales de Norteamérica (algunas de ellas todavía vigentes), justo cuando tales corporaciones daban sus primeros pasos en la moderna sociedad burguesa de los Estados Unidos; entre ellas cabe mencionar: el Musical Fund Society of Philadelphia, el Niblo's Garden, el New York Musical Fund Society, el Salón Masónico y el Salón del City Hotel. Allí, ante un público que llegó a sobrepasar los mil concurrentes por función, actuó Segura, ya como violinista, ya como director. También, y debido a que era dado a componer, pudimos rastrear sus vínculos con empresas editoras de música, tales como la tipografía de Georg Willig de Filadelfia y la de Dubois & Stodart de Nueva York. Gracias a este hecho, por cierto, fue posible recuperar buena parte de su repertorio publicado en Norteamérica.

Pese a todo lo advertido, llama la atención el absoluto anonimato de Toribio Segura en la historiografía musical de Nueva York y Filadelfia, fenómeno que seguramente se produce por el sesgo nacionalista que subyace en la historiografía musical americana. Esperamos que este trabajo pueda neutralizar en alguna medida tales efectos.

## Anexo I

Obras de Segura citadas por F. J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens ...*, VIII, Paris: Firmin Didot, 1867, 2e. ed., p. 6.

*Air varié pour violon principal et quatuor*, op. 1, Paris: Schonenberger

*Air varié pour violon principal et quatuor*, op. 2, Paris: Ph. Petit

*Récit et air varié pour violon principal et quatuor ou piano*, op. 7, Paris: Ph. Petit

*Thèmes variés pour violon et piano*, op. 6, 10, 11, Paris: Ph. Petit

*Mélange d'airs russes et polonais pour violon et piano*, op. 12, Paris, Ph. Petit

*Six divertissements pour guitare*, op. 3, Paris: Maissonnier

*Fantaisie pour guitare*, op. 8, Paris: Maissonnier

*Huit petites pièces faciles*, op. 9, Paris: Maissonnier

*Recueil des petites pièces pour guitare*, op. 13, Paris: Maissonnier

## Anexo II

Obras de Segura localizadas por el autor en la Bibliothèque nationale de France, París.

- *À Caroline: romance, paroles de Ch. Marquerie. Musique et accompagnement de piano* ... Paris: Chez Pleyel Boulevard Montmartre
- *A l'Amitié. Romance, paroles de Mr Nelson Delord, mise en musique avec accompt. de piano et dedié a son Frère par ...*, Paris: A la Nouveauté. Au Magasin de Musique et d'instruments de Ph. Petit successr. de P. Gaveau.
- *Air Varié pour violon principal avec accompagnement d'un second violon, alto e basse ou piano seul, au default du quatuor. Dedié a Sa Mere, par...*, Paris: Chez M. Benoist.
- *Air varié pour violon principal avec accompagnement d'un second violon, alto et basse. Dedié a Mademoiselle Chevalier de Calvo par...*, Paris: Chez l'auteur, rue Caumartin, no. 20 et Chez Pleyel, Md. de Musique, Boulevard Montmartre au coin de la rue grange Bateliére.
- *Jeanne d'Arc au bûcher. Chant national dedié au Français, paroles de Mr Nelson Delord, musique et accompagnement de piano par ...* Paris: Chez Pleyel, Boulevrd Montmartre.
- *Je ne vous dirai pas J'aime. Air d'Haydn varié pour le violon avec accompagnement de piano obligé, dedié a M. Don Francisco Montero, Amateur, par son reconnaissant ami ...* A Paris: Chez Pleyel.
- *Récitatif et thème varié pour violon principal avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, dedié a Monsieur Le Colonel Don Jose Ricardo O'Farril fils par...*, Paris: Chez Pleyel Boulevard Montmartre.
- *Romance. Dedié a Madame A\*\*\* Paroles de J. J. Rousseau, mises en musique, avec accompagnement de piano par ...* Paris: Chez Pleyel, Boulevard Montmartre.
- *Six Diversissements, avec quatre Walses et deux Rondeaux, pour la guitare, dediés a Mr. M. Borgnis Amateur, par son ami ... op. 3*, Paris: Chez l'auteur, Rue Royale no. 12.



# Alejandro Vera

averamus@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Alejandro Vera, "Sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVII, No. 44 (enero-junio 2023), pp. 109-122.

<https://10.15446/ensayos.v27n44.114358>

### RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana como campo unificado. Primeramente, demuestra que los especialistas suelen caracterizarla por la escasez de recursos, su aparición tardía y los grandes vacíos que presenta en términos de conocimiento. Luego, plantea que, sin perjuicio de su validez parcial, estas creencias implican devaluar el trabajo empírico y reproducir el mito del perpetuo vacío cultural americano, entre otros inconvenientes. Finalmente, propone alternativas para lidiar con el problema de la diferencia, siempre presente en cualquier discusión sobre música o musicología latinoamericana.

### KEY WORDS

Musicología latinoamericana, mito del perpetuo vacío cultural americano, problema de la diferencia, performance.

### TÍTULO

*About the existence, or not, of a Latin American musicology*

### ABSTRACT

This paper reflects on the existence or not of Latin American musicology as a unified field. Firstly, it shows that specialists tend to characterize it by the scarcity of resources, its late appearance, and its significant gaps in terms of knowledge. Then, it argues that, without prejudice to their partial validity, these beliefs imply devaluing empirical work and reproducing the myth of the perpetual American cultural vacuum, among other drawbacks. Finally, it proposes alternatives to deal with the problem of difference, which is always present in any discussion about Latin American music or musicology.

### KEY WORDS

Latin American musicology, myth of the perpetual American cultural vacuum, problem of difference, performance.

Alejandro Vera es Profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha investigado la vida musical de los siglos XVII y XVIII en Hispanoamérica y España. Es autor de numerosos artículos publicados en prestigiosas revistas y varios libros. De estos, los más recientes son *The Sweet Penance of Music. Musical Life in Colonial Santiago de Chile* (Oxford University Press, 2020) y *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo* (Sociedad Española de Musicología, 2022, en coautoría con David Andrés Fernández). Desde 2013 dirige la revista *Resonancias*. Entre sus distinciones, sobresalen el Premio de Musicología "Casa de las Américas" (2018) y el Premio Robert Stevenson de la American Musicological Society (2022).

# Sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana<sup>1</sup>

Alejandro Vera

Este ensayo aborda la existencia o no de una musicología latinoamericana como campo unificado, sus posibles especificidades y algunos de los problemas que emergen al reflexionar sobre ello. El tema no es nuevo, pues ha sido tratado con mayor o menor extensión por diferentes autores. Uno de ellos es Leonardo Waisman, quien se planteó la misma pregunta en un artículo publicado hace casi veinte años. Su respuesta fue más bien escéptica:

No cabe duda de que, en un sentido lato, la respuesta es afirmativa. [...] Pero si por la referencia geográfica se entiende algo más que la mera existencia de una práctica dentro del continente, o sea, si se pretende hablar de una disciplina de alguna manera enraizada en su territorio, o una manera de practicar la musicología que es específica de nuestros países, la respuesta ya se hace dudosa. Es muy cierto que existen algunas valiosas tradiciones locales, señaladas por pioneros como Vega, Saldívar, o Ayestarán; pero la mayoría de nuestros musicólogos hace musicología norteamericana, alemana, inglesa o francesa desde Iberoamérica. Tanto la teoría como los métodos son, en general, incorporados sin verdadera crítica desde los centros referidos, y si hay algún denominador común

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este ensayo fue presentada como conferencia en el marco de la Cátedra Jesús C. Romero del CENIDIM, impartida por el autor con el título *Musicología histórica en una era post-histórica. Experiencias, debates, propuestas*, en el Centro Nacional de las Artes, México D. F., del 5 al 9 de noviembre de 2018. Agradezco a la entonces directora del CENIDIM, Yael Bitrán Goren, su amable invitación a impartirla.

que nos abarca y nos distingue de aquellos, es la penuria de medios en que nos desenvolvemos y el ser ignorados por nuestras respectivas sociedades ...<sup>2</sup>.

Aunque Waisman lo mencione al pasar, la escasez de recursos constituye una de las dos características atribuidas con mayor frecuencia a la musicología latinoamericana por sus propios representantes. La otra es su origen relativamente reciente en comparación con la musicología del primer mundo. Ambos factores explicarían que existan en nuestro medio enormes vacíos y que, a causa de esto, sea necesario partir desde la base, es decir, por el trabajo empírico. Omar Corrado lo afirma respecto a la Argentina, pero lo considera aplicable a otros países de la región:

no disponemos siquiera de un repertorio de publicaciones musicales que existieron; nadie pudo armar todavía un listado de los conciertos colectivos históricos fundamentales como la Agrupación Nueva Música ni del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. No hay análisis sólidos que demuestren en los hechos la asimilación de las técnicas francianas en la música de Alberto Williams, ni expongan los recursos musicales específicos que caracterizan al “rock nacional” en determinados momentos de su historia, aunque de estos temas se habla en escritos, reuniones y cursos. Los catálogos de obras están en muchos casos plagados de incertidumbres [...]. Negar la importancia de los esfuerzos tendientes a suministrar herramientas de trabajo rigurosas y confiables o a cubrir estas lagunas de conocimiento en nombre de la obsolescencia de la musicología positivista es condenarnos a naufragar en interpretaciones sofisticadas y atractivas, pero que soslayan la base empírica<sup>3</sup>.

En el mismo sentido, Juan Francisco Sans señala que “dado el estado de desarrollo en que se halla la disciplina en el continente, nos vemos obligados a recolectar, ordenar, catalogar, transcribir, recuperar, conservar, etc., una abrumadora cantidad de datos y documentos...”<sup>4</sup>. Algo similar ha afirmado más recientemente José Manuel Izquierdo:

Si bien mucho ha sido escrito en la musicología anglofona sobre el uso y abuso de las biografías de compositores y el análisis musical, argumentaría que hay una urgente necesidad de dichos acercamientos, realizados de maneras nuevas e imaginativas, en relación con el estudio de los repertorios históricos latinoamericanos<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Leonardo Waisman, “Haciendo un balance: ¿existe una musicología iberoamericana?”, *Resonancias*, 15 (2004), p. 47.

<sup>3</sup> Omar Corrado, “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 5-6 (2004-2005), p. 36.

<sup>4</sup> Juan Francisco Sans, “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las ‘sonatas’ del Archivo de Música de la Catedral de México”, *Heterofonía*, 138-139 (2008), p. 131.

<sup>5</sup> José Manuel Izquierdo, “Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado”, Tesis doctoral, University of Cambridge, 2017, p. 14 (traducción del autor).

A primera vista, es difícil no coincidir con estas afirmaciones. Toda investigación necesita algún tipo de material al cual interrogar (o con el cual dialogar), y también es efectivo que la musicología se desarrolló en Latinoamérica más tardíamente que en países como Alemania, Francia o Estados Unidos. Sin embargo, no quiero dejar de advertir los efectos colaterales que tales aseveraciones pueden conllevar.

Primero, reproducen la concepción del trabajo empírico como una suerte de mal necesario o al menos de paso previo, que nos veríamos “obligados” a realizar porque no ha sido realizado antes, pero no tanto porque tenga valor en sí mismo. Esta premisa mantiene la dicotomía entre descripción e interpretación característica de la así llamada “nueva musicología” y reproduce la organización piramidal propuesta por Joseph Kerman hace más de medio siglo, con el trabajo empírico en la base y la interpretación en la cúspide<sup>6</sup>. Además, implica una concepción acrítica del trabajo empírico, al entenderlo como una descripción objetiva, en lugar de una interpretación susceptible de ser revisada. Un ejemplo que he citado en otros trabajos bastará para ilustrar el punto. El historiador Alfredo Jocelyn Holt afirma en uno de sus libros que la música en el Chile del siglo XVII era “pueblerina” y estaba fuera de todos los circuitos, ya que hubo que esperar hasta comienzos de la centuria siguiente para escuchar un clave y cuatro violines<sup>7</sup>. Este dato empírico, que en apariencia da sustento a su interpretación, proviene del libro clásico de Eugenio Pereira Salas, quien afirma que dichos instrumentos llegaron a Chile en 1707 en el equipaje del gobernador Francisco Ibáñez y Peralta<sup>8</sup>. Sin embargo, estudios más recientes han demostrado que el clave era conocido en Chile ya en el siglo XVI y que el empeño de Pereira Salas en fijar su llegada a inicios del XVIII podría explicarse tanto por un trabajo de archivo insuficiente como por su tendencia a interpretar el cambio de dinastía ocurrido en 1700 como el inicio de un progreso cultural<sup>9</sup>. En consecuencia, al dar por válido el dato, Jocelyn Holt valida también esta interpretación. Si, como afirma Corrado, “toda recopilación está regida por una teoría, y responde a las preguntas que formulemos”<sup>10</sup>, entonces el trabajo de archivo, el análisis formal y cualquier otro tipo de trabajo empírico debería entenderse como parte

---

<sup>6</sup> Véase Joseph Kerman, “A Profile for American Musicology”, *Journal of the American Musicological Society*, 18, 1 (1965), pp. 61-69; y la correspondiente crítica de Edward E. Lowinski, “Character and Purposes of American Musicology; A Reply to Joseph Kerman”, *Journal of the American Musicological Society* 18, 2 (1965), pp. 222-234.

<sup>7</sup> Alfredo Jocelyn-Holt, *Historia general de Chile, Los Césares perdidos*, Santiago: Editorial Sudamericana, vol. 2, 2004, p. 282.

<sup>8</sup> Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1941, pp. 28-29.

<sup>9</sup> Alejandro Vera, “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31, 1 (2010), pp. 1-39 (p. 4).

<sup>10</sup> Corrado, p. 36.

del proceso de interpretación o crítica y como una instancia valiosa para nuestro campo, independientemente de su estado de avance<sup>11</sup>.

Segundo, las afirmaciones citadas tienden a reproducir al menos dos mitos interconectados: el del perpetuo vacío cultural americano y el de América como tierra del futuro. El primero fue instituido durante el período de conquista, cuando las primeras narraciones sobre el continente lo describían como un territorio de exuberante belleza natural, pero habitado por pueblos sin cultura<sup>12</sup>; con posterioridad, un sinnúmero de relatos ha continuado reciclando esta imagen mítica hasta nuestros días, no solo en el mundo académico<sup>13</sup>, sino también en la cultura popular<sup>14</sup>. Probablemente, este supuesto vacío cultural tenga mucho que ver con la tendencia a caracterizar la musicología latinoamericana a partir de sus carencias con respecto al primer mundo. Esta es, de hecho, la operación que realiza Colón cuando llega al Caribe y constata que los sujetos que encuentra no eran como los que habían descrito Marco Polo, Aylli y otros autores. Entonces comienza a caracterizarlos por defecto: los indígenas del Caribe no van vestidos, no son ricos, no poseen armas y no son comerciantes —es decir, no son civilizados—. Pero, si en apariencia el referente para la comparación es Oriente, Colón ha seleccionado de las crónicas solo aquellos pueblos o rasgos orientales más afines con la cultura europea. El referente de fondo, por tanto, es siempre Europa<sup>15</sup>.

El segundo mito, América como tierra del futuro, estrechamente ligado al anterior, fue instaurado por Hegel a inicios del siglo XIX y a primera vista implica una imagen positiva. Sin embargo, lleva implícita una connotación despectiva que ha sido señalada

---

<sup>11</sup> Aunque sea paradójico, la propia nueva musicología estadounidense ofrece argumentos para ello al entender todo trabajo musicológico como un acto de interpretación. Véase, entre otros, Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge MA y London: Harvard University Press, 1989, p. 92; y Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid: Narcea S. A., 2003, p. 36.

<sup>12</sup> Véase al respecto Tzvetan Todorov, *La conquista de América: el problema del otro*, México: Siglo XXI, 1987, pp. 44-45; Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover: Ediciones del Norte, 1988, p. 44; y Alicia Mayer, *El descubrimiento de América en la historiografía norteamericana (siglos XVII al XX)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 21.

<sup>13</sup> He escrito algo acerca de su relación con la música en mi artículo “Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History”, *Advances in Historical Studies*, 3, 5 (2014), pp. 298-312.

<sup>14</sup> “Todo un inmenso jardín, eso es América”, dice la célebre canción “América”, compuesta por José Luis Armenteros y Pablo Herrero, y popularizada en los setenta por el cantante español Nino Bravo. Véase, entre otros, <https://www.youtube.com/watch?v=7sUvASlQiAM> (consultado el 07-07-2023).

<sup>15</sup> Pastor, pp. 37, 46.

por Dussel: si América es la tierra del futuro, no puede tener valor en el presente<sup>16</sup>. En el mismo sentido, una atención excesiva a lo mucho que nos queda por hacer conlleva el riesgo de desatender el presente de la musicología latinoamericana y desaprovechar así el continuo flujo de nuevos trabajos de interés que se observa año a año en países como Argentina, Brasil, Chile o México.

La posible relación que planteo entre mitos antiguos sobre la identidad americana y discursos actuales sobre la identidad de la musicología puede vincularse con un mito más reciente: el del *eterno retorno*, acuñado por Mircea Eliade. Según este autor, las culturas que él llama “arcaicas” o “tradicionales” tienden a perpetuar un tiempo mítico o divino mediante la continua repetición de relatos arquetípicos y gestos paradigmáticos, que remiten a un momento originario o fundacional. En las sociedades “modernas”, en cambio, tendería a prevalecer una visión lineal de la historia que concibe el tiempo como un continuo progreso. Sin embargo, reconoce que aun en estas sociedades persisten tendencias arcaicas y añade que, en los últimos años (la edición original de su libro es de 1949), se observa un retorno a las concepciones cíclicas del tiempo.<sup>17</sup> A mi juicio, trabajos posteriores como los de Hayden White proporcionan argumentos suficientes para sostener que la tendencia a reproducir relatos arquetípicos se da incluso en el ámbito de la investigación histórica. A semejanza del sujeto “tradicional” estudiado por Eliade, el historiador suele completar, inconscientemente, los vacíos que presentan los documentos a partir de relatos que ya conoce y son, con frecuencia, de carácter mítico –la peregrinación hacia la ciudad de Dios, la utopía de una sociedad sin castas o clases, mitos trágicos sobre la caída de las civilizaciones, etc.—<sup>18</sup>. De modo que, si estoy en lo cierto, el relato sobre la precariedad actual de la musicología latinoamericana podría continuar reproduciéndose *ad infinitum*, por cuanto no depende tanto del estado efectivo de desarrollo del campo como de las ideas previas que tenemos sobre Latinoamérica como un territorio que en su esencia carece de ciertas cualidades propias del primer mundo.

La tendencia a caracterizar a América y sus habitantes por defecto podría explicar, igualmente, la imagen de Latinoamérica como la tierra de la diferencia, que ha sido con-

---

<sup>16</sup> Enrique Dussel, *1492: el encubrimiento del otro (hacia el origen del mito de la modernidad)*, Madrid: Nueva Utopía, 1992, p. 22. En efecto, Hegel descarta a América como objeto de reflexión afirmando que “el filósofo no hace profecías”. Cf. Beatriz Fernández Herrero, *La utopía de América: teoría, leyes, experimentos*, Barcelona: Anthropos, 1992, p. 93.

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, París: Gallimard, 1949 pp. 63-80, 209-226. Ver Fernanda Vera, “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena”, Tesis de maestría, Universidad de Chile, p. 41.

<sup>18</sup> Hayden White, “Interpretation in History”, *New Literary History*, 4, 2 (1973), pp. 288-290.

vincentemente desmontada por José Manuel Izquierdo<sup>19</sup>. Como argumenta este autor, se trata de una idea emanada de Europa que resulta muy discutible, pues la música y la cultura latinoamericana no son un todo homogéneo y, aun si poseen ciertas características comunes, esto no las hace más diferentes o diversas que cualquier otra cultura musical del mundo – incluida la europea—. Pero, contradictoriamente, dicha idea ha facilitado la incorporación de la música latinoamericana en el discurso canónico, que mantiene aún algunas tendencias etnocéntricas del pasado y a veces parece más dispuesto a acoger las expresiones musicales foráneas en la medida que permitan, por oposición, afirmar su propia identidad. Desde esta perspectiva, por ejemplo, un *yaraví* de comienzos del siglo XIX, o cualquier otro género que parezca exótico desde una perspectiva europea, tendría más posibilidades de ser incorporado en una historia “universal” de la música que una sinfonía escrita por un peruano en la misma época. En no pocos casos, esto ha llevado a los propios músicos latinoamericanos a procesos de auto-exotización: estudios sobre el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, por ejemplo, sugieren que asumió las tendencias nacionalistas durante su estadía en París en la década de 1920, porque de esa forma tenía más posibilidades de éxito que si mantenía su estilo modernista<sup>20</sup>. Pese a todo ello, la musicología latinoamericana tiende a validar la estética de la diferencia, quizás sin percibirse de los problemas que puede conllevar.

En realidad, la crítica de Izquierdo se asemeja a la que Geoffrey Baker ha dirigido a los intérpretes de música antigua, por su tendencia a ejecutar el repertorio de la América colonial, y especialmente los “villancicos de negros”, de un modo que enfatiza sus aparentes rasgos populares y africanos (percusiones, guitarras rasgueadas, etc.). Para Baker, esta tendencia refleja más el multiculturalismo actual y su reivindicación de la diferencia que el pensamiento colonial, pues este valoraba más la semejanza. Los músicos afrodescendientes e indígenas del período, afirma, estaban mucho más preocupados de aprender la música europea como lo hacía cualquier español o criollo que de crear fusiones musicales como las que promueven hoy en día algunos intérpretes, influidos por la industria de la *world music*; pero no lo hacían como asimilación pasiva de una cultura ajena, sino porque era un instrumento que les permitía ascender socialmente y escapar de la condición subalterna que en teoría les correspondía dentro del sistema<sup>21</sup>. Contra lo que suele pensarse actualmente, la semejanza no era en la época un signo de sumisión, sino de resistencia.

<sup>19</sup> José Manuel Izquierdo, “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, 20, 38 (2016), pp. 95-116.

<sup>20</sup> Véase, por ejemplo, Rodolfo Coelho de Souza, “Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa- Lobos”, *Ictus*, 11, 2 (2010), pp. 151-199.

<sup>21</sup> Geoffrey Baker, “Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?”, *Early Music*, 36, 3 (2008), pp. 441-48. Véase un planteamiento similar en Drew E. Davies, “Convidando está la noche’ y la grabación del Latin Baroque”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 8 (2017), pp. 16-31.

En términos generales coincido con las perspectivas de ambos autores, que me parecen útiles y necesarias para pensar más críticamente nuestra propia actividad. Sin embargo, y como he expresado en otro lugar<sup>22</sup>, la cultura musical del período colonial ofrece ejemplos que nos muestran la otra cara de la moneda. Uno de ellos tiene que ver con la instalación, en diversas ciudades, de capillas musicales formadas por músicos afrodescendientes que competían con la capilla catedralicia. El testimonio más conocido proviene de México y data de 1651, cuando el maestro de capilla, Fabián Pérez Ximeno, solicitó al cabildo eclesiástico suprimir la agrupación que había formado un “negro” llamado Antonio Rivas, por su “indecencia” y “disparates” al cantar y porque su competencia aminoraba los ingresos de los músicos de la catedral<sup>23</sup>. Otro testimonio, similar, aunque muy posterior, es una petición de 1797 dirigida al virrey del Perú por el músico de la catedral de Lima Manuel Ávalos, en la que solicita que no se enseñe ni se permita ejecutar música en los templos y otros lugares públicos a los “individuos de color”, porque su ignorancia de la lengua latina e incapacidad para leer el castellano los lleva a cometer en sus ejecuciones “innumerables barbarismos que excitan la risa de los oyentes y perturban la devoción de los templos”<sup>24</sup>. Siguiendo la premisa de que los juicios despectivos hacia la música del otro no son evidencia de su inferioridad sino de su diferencia, podemos asumir que los grupos de músicos afrodescendientes interpretaban la música religiosa de un modo distinto al de las capillas tradicionales y que esto divertía al auditorio, lo que podría explicar, en parte, el éxito que tenían. En otras palabras, eran capaces de aprovechar la diferencia a su favor para competir con agrupaciones que en teoría les aventajaban.

Otro caso interesante es el de las danzas de *indios* o *negros* que solían ejecutarse en las fiestas coloniales. Durante mucho tiempo fueron entendidas como un signo de tolerancia hacia la cultura del otro y como una expresión del carácter multicultural de la sociedad colonial, hasta que trabajos más actuales, como los del propio Baker o Kydalla Young, propusieron una interpretación alternativa: se trataba, en realidad, de una práctica impuesta por las autoridades, que imitaba la antigua tradición romana de hacer desfilar ante el emperador a los pueblos sometidos y permitía reforzar la imagen de los indígenas o afrodescendientes

---

<sup>22</sup> Alejandro Vera, “Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII”, en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, La música en el siglo XVII*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, vol. 3, 2016, pp. 668-670.

<sup>23</sup> Robert Stevenson, “La música en la América española colonial”, en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*, Barcelona: Crítica/Cambridge University Press, 1990, p. 19; y Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, p. 159.

<sup>24</sup> Archivo General de la Nación del Perú, Cabildo, CA-GC 3, Legajo 28, Expediente 88, fols. 15v-16. También hay datos relacionados con el mismo asunto en el libro de Andrés Sas, *La música en la Catedral de Lima, Historia general*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, parte 1, 1970-1971, pp. 89-92.

como sujetos diferentes y por tanto indignos de acceder a los privilegios que correspondían a los españoles y criollos<sup>25</sup>. Pero el punto puede discutirse o al menos matizarse a la luz de dos ejemplos de interés. El primero, data de 1750, cuando, tras haberse abortado una rebelión en la provincia de Huarochirí, el virrey informó al rey que tres de los cabecillas de la revuelta habían participado dos años antes en la jura de Fernando VI vestidos de reyes incas, como era costumbre en ese tipo de actos. Pero, durante la ceremonia, al momento de “poner las reales insignias”, uno de ellos rompió en llanto a causa del dolor que sentía por verse obligado a jurar lealtad ante un rey ajeno. Se trataba, pues, de una costumbre potencialmente peligrosa, que el virrey recomendaba abolir en futuras proclamaciones<sup>26</sup>. Aun si era en parte impuesto por los dominadores, el uso de vestimentas tradicionales podía despertar o reforzar sentimientos de identidad entre los dominados.

El otro ejemplo proviene de Santiago de Chile y data de 1789, cuando se llevó a cabo la jura de Carlos IV. Este acto incluyó una procesión en la que participaron miembros de los cuatro *butalmapus* mapuches con sus vestimentas y músicas tradicionales. La descripción menciona incluso un instrumento mapuche, la *pifilca*, y otros en apariencia de origen europeo como el “clarinete” y el “clarín”, pero que podrían corresponder igualmente a instrumentos autóctonos que se designan de esa forma para facilitar la comprensión a los lectores españoles<sup>27</sup>. En este caso, parece más claro que la participación indígena representaba un acto de sumisión antes que de resistencia. Sin embargo, los mismos líderes de los *butalmapus* que intervinieron en dicha ceremonia iban a participar cuatro años después en el Parlamento de Negrete, donde, luego de negociar con el gobernador O’Higgins, aseguraron mantener la posesión de sus tierras y ser reconocidos por España prácticamente como

---

<sup>25</sup> Geoffrey Baker, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham/London: Duke University Press, 2008, pp. 44-57; y Kydalla Etheyo Young, “Colonial music, confraternities, and power in the archdiocese of Lima”, Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010, pp. 179-180. Ver Susana Antón, “El Quijote en una celebración cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal”, en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 151-170.

<sup>26</sup> María José de la Torre Molina, “Jugar armonías y ostentar elogios: la música en las fiestas limeñas de proclamación real (1747-1790)”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 245.

<sup>27</sup> Jaime Valenzuela, *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*, Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2014, pp. 389-390; y Malucha Subiabre, “La música en las fiestas del Santiago de Chile colonial (siglos XVII-XVIII): tres ejemplos para una primera aproximación”, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, p. 62. Discuto el caso más ampliamente en mi libro *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*, La Habana y Santiago de Chile: Casa de las Américas y Ediciones UC, 2020, pp. 496-499.

una nación, con la cual debían pactarse acuerdos, en lugar de imponerse leyes<sup>28</sup>. Por tanto, su participación en la jura de Carlos IV tal y como prescribía la etiqueta hispana pudo ser parte de una estrategia cuyo objetivo a largo plazo era mantener el estatus privilegiado que tenían con relación a otros pueblos originarios.

A mi juicio, la lección que puede extraerse de los ejemplos citados es esta: en una sociedad compleja como la colonial, tanto la semejanza como la diferencia podían constituir herramientas útiles para que sujetos en principio subalternos pudieran ascender socialmente u obtener otros tipos de beneficio. La necesaria conciencia crítica respecto a la *estética de la diferencia* no debería llevarnos a concentrar la atención sólo en las semejanzas ni a simplificar procesos que eran con frecuencia duales o contradictorios. En este sentido, considero pertinentes las palabras del historiador John Elliot en su libro sobre la América española y británica, cuando afirma que lo que él llama la “historia comparativa” —es decir, aquella que considera contextos culturales diferentes dentro de un universo a gran escala— debería ocuparse:

tanto de similitudes como de diferencias, y es poco probable que una comparación histórica y cultural de organismos políticos grandes y complicados, que culmine con una serie de marcadas dicotomías, haga justicia a las complejidades del pasado. De igual modo, una insistencia en la semejanza a expensas de la diferencia es susceptible de ser igualmente reducionista, pues tiende a ocultar la diversidad debajo de una unidad artificial. Un acercamiento comparativo a la historia de la colonización requiere la identificación en igual grado de los puntos de similitud y contraste, y un intento de explicación y análisis que haga justicia a ambos<sup>29</sup>.

Pero, ¿a qué viene esta digresión sobre la *música latinoamericana* en un ensayo sobre la *musicología* que allí se practica? La respuesta es que con frecuencia se intenta perfilar la segunda a partir de rasgos que se atribuyen a la primera. En otras palabras, una música diferente, diversa y ágrafo debería dar lugar a una musicología con las mismas características. Un ejemplo se halla en el libro de Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina*:

Debido a la presencia continua a lo largo de la historia de pueblos y culturas nativas con diferentes grados de mestizaje, América Latina ha sido un campo especialmente rico para la etnomusicología y la etnografía en general. Además, a las evidencias etnográficas sociales, culturales y musicales de dichos pueblos, se suman evidencias arqueológicas e históricas que constituyen fuentes que permiten levantar problemas de investigación etnohistóricos propios de la región<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Véase Marisol Videla, “Los parlamentos mapuches de la frontera de Chile (1793-1825)”, Tesis de maestría, Universidad de Chile, 2011, pp. 63-75.

<sup>29</sup> John H. Elliott: *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America 1492-1830*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. xvi.

<sup>30</sup> Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*, Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 50.

El auge de la etnomusicología en Latinoamérica se debería pues al mestizaje característico de su cultura; afirmación que se complementa con otra de Waisman, cuando señala que una característica común a toda la música latinoamericana es la ausencia de un repertorio clásico canonizado, que sirva como antecedente para los nuevos creadores locales.<sup>31</sup> Tendríamos así un territorio con una rica tradición oral, pero sin una tradición escrita de la misma envergadura.

Sin disentir por completo de estas afirmaciones, pienso que deben mirarse con cautela, no tanto por suponer que la musicología constituye una prolongación de la música —esta misma idea ha sido planteada antes de forma convincente—,<sup>32</sup> sino por reproducir la dicotomía entre una Europa letrada y una América ágrafa. Como es sabido, la escritura y la oralidad fueron utilizadas por la *musicología comparada* de inicios del siglo XX para reafirmar la dicotomía entre Europa y el resto del mundo, con excepciones como algunos pueblos de Oriente que se consideraron a medio camino entre ambos. Desde la lógica del evolucionismo predominante en la época, las culturas no europeas fueron conceptualizadas como “primitivas” y sus músicas, entendidas como reflejo de lo que podría haber sido la música europea décadas o siglos antes de su actual estadio evolutivo<sup>33</sup>. Pero esta creencia era inconsistente con la propia evidencia empírica que dichos estudiosos habían recopilado a través del fonógrafo, algo que salta a la vista —o mejor dicho al oído— al revisar una aplicación multimedia que ha desarrollado el Archivo de Fonogramas del Museo Etnográfico de Berlín. Esta aplicación —desafortunadamente no disponible en línea— hace posible escuchar algunas de las grabaciones realizadas por Hornbostel en la forma de un mapamundi sonoro de comienzos del siglo pasado y desplazarse entre los distintos continentes y zonas geográficas<sup>34</sup>. Quien tenga la posibilidad de consultarla puede realizar

---

<sup>31</sup> Waisman, p. 48.

<sup>32</sup> Antoine Hennion, “D'une distribution fâcheuse: Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes”, *Musurgia*, 5, 2 (1998), p. 17.

<sup>33</sup> Carole Pegg, Philip V. Bohlman, Helen Myers y Martin Stokes, “Ethnomusicology”, en *Grove Music Online* (consultado el 07-07-2023). Cabe señalar, no obstante, que estas creencias comenzaron a ser cuestionadas tempranamente por los propios representantes del campo. Hornbostel, por ejemplo, decía en un artículo de 1905: “Con un cierta prudencia podemos establecer paralelismos entre la situación de los pueblos ‘primitivos’ y los estadios evolutivos anteriores de nuestra propia cultura. [...] No obstante, no debemos olvidar que también a la cultura actual más primitiva le precede un largo desarrollo, y que cuando se ve o, mejor dicho, se escucha la sofisticación dentro de la monofonía de una pieza musical japonesa, india o árabe, hay que reconocer la presencia de un arte altamente desarrollado, que aunque poseyendo quizás los mismos orígenes que los nuestros, ha evolucionado en ambientes y hacia direcciones totalmente diferentes”. Erich M. von Hornbostel, “Los problemas de la musicología comparada”, en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta, 2001, pp. 41-57 (p. 56).

<sup>34</sup> *MusikWeltKarte: der Edison-Phonograph und die musikalische Kartographie der Erde*. Berlín: Ethnologisches Museum, 2007. Agradezco a Miguel García la posibilidad de haberla consultado.

un pequeño experimento: escuchar la grabación de un canto de Tierra del Fuego que la aplicación incluye e intentar imaginar luego lo que pudo parecer este canto a los musicólogos de comienzos del siglo XX. Como afirma Miguel García, los sujetos de aquella época estaban lejos de la corrección política actual y expresaban con relativa transparencia sus juicios estéticos sobre las músicas que oían<sup>35</sup>. Gracias a ello podemos saber, leyendo sus testimonios, que les parecía una música “primitiva”, “monótona” y “lúgubre” en comparación con la música de arte europea. Casualmente, estas impresiones encajaban a la perfección con las hipótesis de Darwin acerca de los fueguinos como el pueblo más atrasado en la escala evolutiva<sup>36</sup>. El sonido venía así a confirmar las ideas que estos sujetos ya tenían en su mente respecto a dicha cultura.

Ahora bien, si el usuario o usuaria abre nuevamente dicha aplicación y se dirige a Europa, podrá escuchar una grabación que Hornbostel realizó en Alemania en 1907. Seguramente se preguntará qué diferencia tanto esta sencilla melodía de los cantos tradicionales de otros pueblos que fueron recopilados en la época. Desde luego, el contraste será menor que si compara el canto fueguino ya mencionado, por ejemplo, con una sinfonía de Beethoven, pues en este caso se trataría de dos expresiones musicales demasiado diferentes. Así, el método de la comparación, que nos parece hoy tan discutible en el campo de la cultura, presentaba aún más problemas en la época de Hornbostel por el hecho de que solían compararse peras con manzanas. Si, por el contrario, se hubiese comparado la música tradicional de Europa con la de otros territorios, la existencia de una diferencia radical entre ambas habría sido más difícil de sostener. Por lo tanto, la preferencia por estudiar músicas de tradición oral de Sudamérica o África no se debía ni a su superabundancia ni a la ausencia de música escrita en dichos lugares, sino más bien a una voluntad consciente o inconsciente de reafirmar las dicotomías señaladas. Pienso que este ejemplo y los textos críticos que he venido citando invitan a tener cuidado para no reproducir tales dicotomías en nuestros escritos musicológicos, riesgo que enfrentamos a diario todos los que participamos de este campo —y obviamente me incluyo entre quienes concierne esta advertencia—.

Si una escucha crítica y atenta de la música puede llevarnos a revisar algunos de nuestros preconceptos sobre la musicología latinoamericana, será conveniente tratar un ámbito que hasta ahora no he considerado, pero cuya importancia resulta evidente en los ejemplos anteriores: el de la ejecución o *performance*. Los cantos de Tierra del Fuego y Alemania presentan variaciones de altura y ritmo que serían difíciles de representar en una partitura, y el modo en el que llegan a nuestros oídos está fuertemente mediado por la tecnología empleada para su grabación. Sobre esto último, García aporta un ejemplo de gran interés.

---

<sup>35</sup> Miguel García, *Etnografías del encuentro. Relatos y saberes sobre otras músicas*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012, pp. 85-87.

<sup>36</sup> García, pp. 87-93.

Durante sus trabajos en la Argentina, efectuados en 1906, el etnólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche se sintió perturbado por los fuertes contrastes de dinámica que presentaban los cantos shamánicos toba, por lo cual diseñó un dispositivo rudimentario que le permitía alejar el fonógrafo en los *fortissimo* y acercarlo en los *pianissimo*<sup>37</sup>. Considerando que los datos acerca del contexto de estas grabaciones tempranas suelen ser escasos, es muy probable que otros cantos se hayan visto afectados por acciones similares sin que tengamos noticia de ello.

El concepto de *performance* permite responder, en parte, a las dudas que algunos de mis estudiantes suelen plantear respecto al interés que tiene estudiar música “extranjera” cultivada en Latinoamérica. Primero, todo proceso de recepción y apropiación de una expresión musical en principio ajena implica algún grado de transformación de aquello que es apropiado<sup>38</sup>. Y segundo, aun si no hubiese transformación alguna, algo muy difícil, el sentido que adquiere una misma música en dos contextos culturales diferentes puede variar grandemente, como nos viene advirtiendo la etnomusicología desde los años sesenta<sup>39</sup>.

Un ejemplo concreto proviene de Santiago de Chile. Estaban de moda allí, a fines del siglo XVIII, las contradanzas europeas, que solían ejecutarse en fiestas públicas y privadas. Aunque casi no se han conservado ejemplos escritos, he podido documentar la presencia en la ciudad de las *Reglas y advertencias generales* de Pablo Minguet e Yrol, uno de cuyos cuadernos incluye cinco contradanzas, las violentas para el invierno, las alegres para la primavera y las fáciles para el verano “por no calorarse”, según dice el autor<sup>40</sup>. Pero, en compensación, se conocen testimonios históricos sobre el uso frecuente del género. Uno de ellos es el del viajero inglés George Vancouver, quien en 1795 participó en una de las tertulias que organizaba un acaudalado comerciante y aficionado a la música, llamado Manuel Pérez Cotapos. Según Vancouver:

Las diversiones de la velada consistieron en un concierto y baile, en los cuales hacían los principales papeles las damas y parecían tener gran placer; las mujeres fueron los únicos músicos; una de ellas tocaba el piano y las otras el violín, la flauta o el arpa. La ejecución nos pareció muy buena y nos dio una especie de distracción a la cual éramos extraños desde largo tiempo.

---

<sup>37</sup> García, pp. 68-69.

<sup>38</sup> Katharine Ellis, “The sociology of music”, en J. P. E. Harper-Scott y Jim Samson (eds.), *An introduction to music studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 47, 58.

<sup>39</sup> Decía Blacking en 1966 que las “estructuras musicales” de una cultura determinada no podían compararse con estructuras similares de otra cultura, a menos que supiéramos que ambas derivaban de “conceptos y comportamientos similares”—citado por Alan P. Merriam, “Definiciones de ‘musicología comparada’ y ‘etnomusicología’: una perspectiva histórico-teórica”, en Cruces (ed.), pp. 59-78 (p. 65).

<sup>40</sup> Pablo Minguet y Yrol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de toñer todos los instrumentos mejores y más usuales*, Madrid: Imprenta de Pablo Minguet, 1774 (edición original de 1752-1754), f. 22.

Habríamos querido ceder a las instancias del señor Cotapos reuniéndonos con las damas para danzar; pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa<sup>41</sup>.

En otras palabras, aun si las contradanzas eran similares a las que Vancouver presentaba en Inglaterra, su coreografía (las “figuras”) era diferente e imposibilitó que el viajero pudiera corresponder a la cortesía del anfitrión como hubiese deseado.

Es posible hallar numerosos ejemplos de este tipo en la historia de la música latinoamericana —y de otras partes del mundo—. Ya he sugerido que las capillas musicales de afrodescendientes establecidas en México y Lima pudieron ejecutar la música de un modo distinto al de las capillas oficiales y que esto pudo contribuir al éxito que tuvieron en ciertos períodos. En el mismo sentido, Waisman sugiere que lo poco que sabemos sobre la práctica musical del período colonial apunta a que “la música que se ejecutaba era estilísticamente igual o muy similar a la europea, pero el modo en que se la tocaba era probablemente diferente”<sup>42</sup>. Y Gabriel Castillo, desde el campo de la estética, expresa algo similar en relación con Calibán, esclavo de *La tempestad* de Shakespeare que con frecuencia ha sido usado para representar al ser latinoamericano. Calibán, dice Castillo, no puede tener un idioma propio, porque se lo ha enseñado su captor, pero “puede hablar de otro modo el idioma del que lo nombra, creando así un espacio de resistencia simbólica”<sup>43</sup>.

Nuevamente es posible extraer de esto lecciones para la musicología latinoamericana. Primero, el concepto de ejecución o performance hace posible, para una misma expresión musical, estudiar simultáneamente su semejanza y su diferencia con los modelos foráneos. Segundo, demuestra que incluso una estética de la diferencia no tiene por qué concentrarse únicamente en las expresiones musicales que parecen más exóticas desde una perspectiva eurocéntrica, ni rechazar aquellas de origen europeo como si fueran ajenas a la cultura latinoamericana.<sup>44</sup> Tercero, puede ser cierto, como afirma Waisman en el texto citado al inicio, que “la mayoría de nuestros musicólogos hace musicología norteamericana, alemana,

---

<sup>41</sup> Citado por Pereira Salas, pp. 42-43. Cito, sin embargo, por Jorge Vancouver, *Viaje a Valparaíso i Santiago*, Nicolás Peña (trad.), Santiago de Chile: Imprenta Mejía, 1902, pp. 61-62.

<sup>42</sup> Waisman, p. 50.

<sup>43</sup> Gabriel Castillo, *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*, Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, pp. 190-191.

<sup>44</sup> Ya decía Stevenson, a propósito de los manuscritos musicales de Guatemala hoy conservados en Bloomington, Indiana, que la tendencia de algunos folcloristas de su tiempo a “dicotomizar la herencia indígena guatemalteca y la tradición europea, y enfrentarlos como opuestos irreconciliables, traiciona[ba] a la historia”, porque desde un comienzo los indios habían apreciado e intentado aprender la música polifónica traída de Europa. Robert Stevenson, “European Music in 16th-Century Guatemala”, *The Musical Quarterly*, 50, 3 (1964), p. 352.

inglesa o francesa desde Iberoamérica". Pero tanto su significado como su forma de aplicación se ven necesariamente modificados cuando se encuentran con un territorio diferente como el latinoamericano. En este sentido, resulta extrapolable al campo musicológico otra reflexión de Castillo. Enfrentado al dilema de conciliar los principios de la filosofía "universal" con una posible estética americana, el autor recurre al pensamiento de José Ortega y Gasset para sostener como principio fundamental el *circunstancialismo*. El ser humano "no es sin sus circunstancias ya que la razón que permite su conocimiento es una razón histórica". Este principio, pese a su simplicidad, permite una articulación armoniosa de lo particular y lo universal, en la que es posible reconocer la existencia de una tradición filosófica común y comprensible para todos, pero que "puede y debe ejercer este conocimiento sobre objetos en sí específicos, por su sujeción a condiciones de ocurrencia histórica –circunstancias— particulares"<sup>45</sup>. El paralelismo con las disyuntivas que enfrenta hoy la musicología latinoamericana es evidente.

Volviendo pues a la pregunta inicial sobre su posible existencia y especificidades, y asumiendo que el tema conlleva más dudas que certezas, me atrevo a concluir planteando que puede ser productivo definir sus objetos de estudio desde una perspectiva que considere tanto sus diferencias como sus semejanzas frente a sus posibles referentes; que tenga en cuenta su rica tradición oral sin por ello descuidar su no menos interesante tradición escrita ni reproducir, aunque sea involuntariamente, la dicotomía entre una Europa letrada y una América ágrafo que fue instituida en el momento mismo del "Descubrimiento"; que preste atención al modo de ejecución o *performance* tanto de la música como de la propia musicología, sin que esto implique convertir al concepto en una condición *sine qua non* para que un trabajo musicológico pueda ser considerado digno de interés; y que evite, en lo posible, la tendencia a caracterizar la musicología latinoamericana y construir sus desafíos a partir de su perpetua carencia con respecto al primer mundo, ya que, mientras estamos en ello, no dejan de aparecer trabajos de interés sobre los más diversos ámbitos en distintos lugares del continente.

---

45 Castillo, pp. 160-163.







*Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa. Cuarteto para cuerdas No. 4, opus 87, Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Angela García Castro, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021, 63 pp. + 50 pp., partes para v1, v2, va y vc.*



*Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa, Cuarteto para cuerdas No. 5, opus 198, Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Angela García Castro, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021, 77 pp. + 61 pp., partes para v1, v2, va y vc.*

## Blas Atehortúa, música de cámara y ediciones musicales

<https://10.15446/ensayos.v27n44.121375>

*En memoria de Blas*

### Egberto Bermúdez

*Profesor Titular  
Instituto de  
Investigaciones Estéticas  
Universidad Nacional  
de Colombia  
ebermudezc@unal.edu.co*

### Atehortúa antes de 1979

Si por antonomasia 'el compositor colombiano' de la primera mitad del siglo XX es Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), el de la segunda es sin duda Blas Atehortúa (1933-2020)<sup>1</sup>. Por esta razón es más que

<sup>1</sup> Atehortúa firmaba sus obras como Blas Atehortúa y en ocasiones comentaba sobre el segundo nombre de Ginastera, Evaristo, y como este compositor había decidido no usarlo. Para una visión sintética y general sobre la vida y obra de Atehortúa ver Pedro Sarmiento, 'Blas Emilio Atehortúa Amaya', Banrepultural/*La Enciclopedia*,



*Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa, Cuarteto para cuerdas No. 6, opus 260, Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Ángela García Castro, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021. 51 pp. + 37 pp., partes para v1, v2, va y vc.*

bienvenida la publicación que reseñamos, en especial por tratarse de una edición de música de cámara, algo muy raro en nuestro medio.

Atehortúa es uno de los primeros de su generación en incorporar en su música diferentes y muy variadas corrientes compositivas de las décadas de 1950-60, algunas de las cuales conoció en sus estudios en Colombia con Joseph Matza (1904-70) y Bohuslav Harvánek (1904-74) en Medellín;

[https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php/Blas\\_Emilio\\_Atehort%C3%BAa\\_Amaya\\_y'\\_Blas\\_E\\_Atehort%C3%BAa](https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa_Amaya_y'_Blas_E_Atehort%C3%BAa), Wikipedia, [https://es.wikipedia.org/wiki/Blas\\_Emilio\\_Atehort%C3%BAa](https://es.wikipedia.org/wiki/Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa) este último con imprecisiones en especial con respecto a los detalles de las obras.

*Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa, Quinteto para cuerdas y clarinete No. 4, opus 87, Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Ángela García Castro, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021, 75 pp. + 67 pp., partes para v1, v2, va, vc y cl.*

y en Bogotá con Olav Roots (1911-74) y Fabio González Zuleta (1920-2011)<sup>2</sup>. La asimilación y el

<sup>2</sup> La información que poseemos sobre los músicos checos Joseph Matza (violinista) y Bohuslav Harvánek (violinista y compositor) es muy esquemática. Harvánek nació en Vinařice y estudió en el Conservatorio de Praga (1918-25) donde contó con el violinista y compositor Josef Suk II entre sus profesores. Comenzó enseñando en 1927-28 en el Instituto de Educación Popular Mazaryk y hasta 1943 fue miembro de la Orquesta de la Radio Praga y la Orquesta Sinfónica de la ciudad; y después, de la Orquesta del Teatro Nacional entre 1943 y 1948. Sus obras incluyen suites para violoncello, contrabajo, piano, órgano y orquesta, un concierto para piano y una fantasía para violín y orquesta. Ver Jiří Bernkopf, 'Bohuslav Harvánek', Český hudební slovník osob a institucí, [https://web.archive.org/web/2021012314920/https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com\\_mdictinary&task=record\\_record\\_detail&id=1059](https://web.archive.org/web/2021012314920/https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictinary&task=record_record_detail&id=1059) Matza, también checo y alumno de violín del Conservatorio de Praga, emigró a América del Sur

mejor conocimiento de ellas, sin embargo, llegarían durante las dos temporadas de estudios que adelantó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, bajo la dirección de Alberto Ginastera (1916-83).

Las obras que se publican en estas ediciones son todas posteriores a 1979. Sin embargo, uno de los períodos definitarios en su orientación compositiva fue el inmediatamente anterior, en el que Atehortúa vivió por períodos más o menos extendidos en Colombia, Argentina, Chile, España y los Estados Unidos. Teniendo en cuenta que las notas incluidas en la introducción de cada una de las obras aquí editadas se refieren puntualmente a ellas, y que la nota biográfica es bastante general, consideramos que un esbozo de los principales aspectos del período anterior puede ser útil para comprender su orientación estética.

Atehortúa no fue el primer compositor colombiano en vincularse con el medio musical argentino y disfrutar de sus oportunidades, recursos y desarrollo. El primero de ellos fue Santos Cifuentes (1870-1932) quien se radicó Buenos Aires con su familia en 1915 con la ayuda de un amigo diplomático y a raíz de su enfrentamiento con Uribe Holguín, el nuevo director del Conservatorio de Bogotá. Allí murió, alejado de la composición musical, intentando reconstruir la historia de la música popular colombiana a través de las melodías que recordaba de niño y bastante golpeado por desgracias familiares. El mayor de sus pocos

---

en 1930 y realizó conciertos en Chile, Bolivia, Perú y Ecuador antes de establecerse en Colombia como profesor de violín en los conservatorios de Bogotá y Cali. En 1938 pasó al Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Antioquia (Medellín) y actuó como solista con orquestas de Medellín y Bogotá. Ver 'Joseph Matza Duzek', Universidad EAFIT, Patrimonio Musical, Colecciones donadas, <https://repository.eafit.edu.co/browse/subject?scope=6161c98b-83b0-40ff-ae1b-c054630b4cf>



éxitos fue haber participado con varios artículos de orientación musicológica en el *Correo Musical Sud-American*, trabajos que lo convirtieron en pionero de la musicología colombiana y haber sido el primero en usar el término 'Americanismo Musical' al que más tarde Francisco Curt Lange (1903-97) daría dimensión continental<sup>3</sup>.

Más tarde, en 1949 y en pleno ascenso del Peronismo se trasladó a la Argentina Ramón Cardona García (1922-59) organista y director de coros oriundo de Manzanares (Caldas, Colombia central) quien había obtenido financiación privada para continuar su formación musical en la Universidad de La Plata donde se gradúa en 1956

---

<sup>3</sup> Egberto Bermúdez, 'Santos Cifuentes (1870-1932): La profesión musical en Colombia en las dos primeras décadas del siglo XX' en Rubén Sierra Mejía (ed.), *La hegemonía conservadora*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, pp. 203-55.

con el título de Maestro de Capilla además de haber sido director de coros infantiles y organista en algunas iglesias de esa ciudad y Buenos Aires. En 1957 regresa a Colombia como director del Conservatorio y de la Orquesta Sinfónica de Caldas, propicia la reapertura del Departamento de Bellas Artes y funda la Coral El Ruiz. Y justamente, después de haber obtenido con este grupo un gran reconocimiento en el Primer Festival Folklórico de Ibagué el 28 de junio de 1959, murió asesinado por bandoleros afiliados al Partido Liberal quienes se oponían a los del Partido Conservador y al mismo tiempo colaboraban con el gobierno en contra de los nacientes grupos guerrilleros de orientación comunista. Los bandoleros que atacaron en la zona de La Línea el autobús que transportaba a la Coral El Ruiz de regreso a Manizales, aparentemente al oír la palabra 'Conservatorio' asesinaron a Cardona confundiéndolo con uno de sus enemigos, los militantes del Partido Conservador<sup>4</sup>. En ese mismo año Atehortúa se trasladaba de Medellín a Bogotá e iniciaba sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música.

En 1963, el ambiente musical argentino era notablemente más desarrollado y para Atehortúa esos años seguramente fueron de acumulación de nuevos conocimientos e ideas, especialmente

centrados en los debates sobre las nuevas técnicas de composición, y sobre el compromiso político de los creadores. Sin embargo, también se nutrieron con las exposiciones prácticas y sistemáticas sobre formas musicales, historia de la música, investigación musicológica, bibliografía musical y la riqueza de los fondos americanos, intereses de profesores tan dispares como Pola Suarez Urtubey (n. 1931), Robert Stevenson (1916-2012) y Gilbert Chase (1906-92) invitados por el CLAEM durante los años de Atehortúa en Buenos Aires. En estos temas, Atehortúa había recibido alguna preparación en Colombia por parte de Andrés Pardo Tovar (1911-72) quien fue pionero de la investigación musicología gracias al apoyo de González Zuleta en la fundación en 1959 del CEDEFIM (Centro de Investigaciones Folklóricas y Musicales) en el Conservatorio de la Universidad Nacional, hecho que coindice con el ingreso de Atehortúa a dicha institución<sup>5</sup>. Hacia 1962 y como alumno y ayudante de Pardo Tovar elaboró transcripciones musicales de música grabada en el Chocó que este último incorpora al trabajo que presenta en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en Cartagena en febrero de 1963<sup>6</sup>. En ese momento, hubiera sido fácil optar por usar estas y otras muestras de música tradicional en sus composiciones musicales; sin embargo, para Atehortúa y su generación esto se consideraba como una etapa del nacionalismo musical que ya se había superado.

<sup>4</sup> *El Tiempo*, 30 de junio de 1959, pp. 1 y 12, y Guillermo Rendón, 'Música y violencia. Un maestro de capilla, organista, director, educador, compositor, y mártir', *Boletín Música. Casa de las Américas*, 61 (1976), pp. 3-20. El bandolero Miguel A. Rodríguez Góngora (llamado también Iván Oviedo) alias 'Trasnochó' fue condenado por el asesinato aunque se involucró también a los bandoleros alias 'Triunfo', 'Franqueza' y con el tiempo a uno de sus jefes más notables, Teófilo Rojas Varón alias 'Chispas' (-1963) todos afiliados al Partido Liberal; ver Francisco J. González S., 'Audiciencia pública: Asesinato a Ramón Cardona García por Teófilo Rojas alias Chispas (procesados)', Universidad de Caldas, Sede Palogrande, 7<sup>a</sup> Catedra de Historia Regional de Manizales, YouTube, *Piedramani*, Oct. 26, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=g199twNurE4&t=1405s>

<sup>5</sup> Sobre Pardo Tovar ver E. Bermúdez, 'Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia', *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, 23 (2012), pp. 203-55.

<sup>6</sup> Andrés Pardo Tovar, 'Proyecciones sociológicas del folklore musical', *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias, Colombia*, 24 a 28 de febrero de 1963. *Trabajos presentados*, Washington: Secretaría General de la Organización de Estados Americanos, 1965, pp. 107-18.

Un acento notable en el CLAEM fue la enseñanza y práctica de las nuevas tendencias que habían traído las tecnologías de vanguardia al campo de la composición musical y que tuvieron gran protagonismo en el medio musical de Buenos Aires en ese momento. En esta institución enseñaban y trabajaban el ingeniero e inventor argentino Fernando von Reichenbach (1931-2005) y el también ingeniero y compositor chileno José Vicente Asuar (1922-2107). Asuar, a su regreso de Alemania en 1958 funda el Laboratorio de Música Electrónica en la Universidad Católica de Chile, el primero en América Latina. Asuar se convertiría en un importante multiplicador de la investigación y composición de la música electrónica en América Latina y aún en Alemania con la fundación de laboratorios similares en Karlsruhe (1960), Caracas (1967) y la Universidad de Chile, Santiago (1969). Von Reichenbach, era el director técnico del Laboratorio de Música electrónica del CLAEM y en 1967 había inventado un convertidor análogo-digital (CATALINA) capaz de captar en video una partitura y generar sus sonidos en forma digital. Asuar por su parte en 1978 creó su propio computador personal y sistema para la interpretación y composición musical.

Uno de los compositores invitados por Ginastera fue Bruno Maderna (1920-73), colega de Boulez, Berio y Stockhausen y quien precisamente murió en Darmstadt, la meca del vanguardismo musical del momento. Von Reichenbach, Asuar y Maderna fueron los encargados de orientar a los alumnos del CLAEM (incluido Atehortúa) con respecto a los métodos, recursos y particularidades del lenguaje de la 'nueva música'. Sin embargo, Atehortúa parece haber tenido muy poco entusiasmo por esta vertiente musical, que resultaba tan atractiva para otros jóvenes compositores, entre ellos su condiscípulo ecuatoriano Mesías Maigaschca (n. 1938).

La larga lista de obras de Atehortúa incluye solo dos composiciones electrónicas, *Syrigma I, op. 30* (cuyo título alude al verbo silbar en griego) y *Sonocronías, op. 31*, ambas de 1966, compuestas durante su segunda estancia en Buenos Aires.

El año anterior, González Zuleta, uno de sus profesores en Bogotá, había compuesto su *Ensayo electrónico* y asistiría como invitado en 1966 a la vigésima primera versión de los casi míticos cursos de Darmstadt a la que también concurrió el joven compositor argentino Carlos Roque Alsina (1941-2023) uno de los pocos hispanohablantes que presentaron sus obras allí. Estos incluyen, además de los argentinos Ginastera y Mauricio Kagel (1931-2008), al español Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018) y al brasileño Cesar Guerra Peixe (1914-93), este último a instancias de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) compositor y director alemán residente y naturalizado en Brasil, quien dictó conferencias y dirigió obras en los cursos de 1949 y 1950<sup>7</sup>.

Luigi Nono (1924-90), otro de los invitados de Ginastera, había puesto otro acento en el horizonte estético del CLAEM, la vinculación de la 'nueva música' con una posición política que condenaba el consumismo, los totalitarismos, y las guerras del momento. La crítica de Nono había comenzado centrándose en los horrores del nazismo y la voracidad del consumismo, pero naturalmente esa posición llevó a una agitada polémica después

<sup>7</sup> Gloria Valencia Diago, 'Colombia en proceso de maduración musical. Habla el maestro Fabio González Zuleta', *El Tiempo*, 7 de agosto de 1966, p. 23; Joevan de Mattos Caiano, 'Francisco Curt Lange como musicólogo en América del Sur y sus intercambios con Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1950 y 1971', *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, 6 (2023) pp. 42-63 y *Chronik Darmstädter Ferienkurse 1946-1966*, <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-1946-66chronikdarmstaedterferienkurse.pdf>

de las invasiones soviéticas a sus satélites, especialmente después de la Primavera de Praga de 1968. *Musica manifesto I y II* (1968) de Nono era muy diferente a su obra anterior, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, para banda magnética de 1966<sup>8</sup> los sucesos de 1968 habían cuestionado de nuevo la relación entre arte y política, presente en la histórica intervención de Enrico Berlinguer (1922-84) quien como líder del Partido Comunista Italiano se negó a apoyar las conclusiones del plenum comunista de Moscú de 1969 negándose a rechazar el comunismo chino y denunciando lo que llamó la ‘tragedia de Praga’ y su vulneración de la soberanía nacional, la democracia y la libertad en la cultura<sup>9</sup>. Esta posición –como se puede comprobar hoy– no logró generalizarse en los ambientes de la izquierda latinoamericanos, pero si se convirtió en parte esencial de la doctrina del llamado ‘eurocomunismo’.

De todas formas, el nivel de articulación entre música y política y su discusión en Colombia era muy diferente al de Italia y Buenos Aires en esos años. En Colombia reinaba un ambiente de gran polarización partidista y confrontación brutal y directa ejemplificada por el absurdo asesinato de Ramón Cardona arriba mencionado. Una década después la situación no había mejorado mucho y los sectarismos y la intolerancia se intensificaron, especialmente en los ambientes universitarios en donde Atehortúa se desempeñó como director del Conservatorio de Música de la Universidad

Nacional de Colombia. Las composiciones de esta década se inclinan un poco hacia la electroacústica, e incluyen sonidos pregrabados en cintas magnetoacústicas en obras como *Himno a la tierra*, (op. 33, 1967), *Cuatro danzas para una leyenda guajira* (op. 45, 1970), *Elegía a un hombre de paz* (op. 50, 1972), *Psico-cosmos* (op. 51, 1972) y *Un requiem de los niños* (op. 55, 1974)<sup>10</sup>. La orientación de estas obras no es abiertamente política, pero en ellas hay una gran preocupación por el ser humano y su estrecha relación con la música, evitando concentrarse exclusivamente en el material sonoro.

Además de una intransigente posición en contra de los Estados Unidos y de cualquier institución relacionada con ese país, otra de las principales características de los ambientes universitarios latinoamericanos en este momento fue su notoria inclinación al nacionalismo musical, posiciones de las que Atehortúa se mantuvo alejado<sup>11</sup>. Sus obras de orientación nacionalista son pocas, pero más que las electrónicas, y entre ellas se pueden incluir *En el espíritu colombiano* (sin opus), y *Preludio en tiempo de pasillo*, ambas para guitarra y *Seis piezas colombianas para violín y cello* (op. 78, 1978)<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Sobre las obras de Nono de esta época ver Susana Jiménez Carmona, ‘Sobre Non consumiamo Marx y Fragmento-Stille, an Diotima’, Sonograma Magazine, 28 de enero de 2106, <https://sonograma.org/2016/01/que-es-mas-politico-un-musico-en-una-manifestacion-o-un-musico-en-un-auditorio/>

<sup>9</sup> Alexander Höbel, ‘Il contrasto tra Pci e Pcus sull'intervento sovietico in Cecoslovacchia. Nuove acquisizioni’, *Studi Storici*, 48, 2 (2007), pp. 523-50.

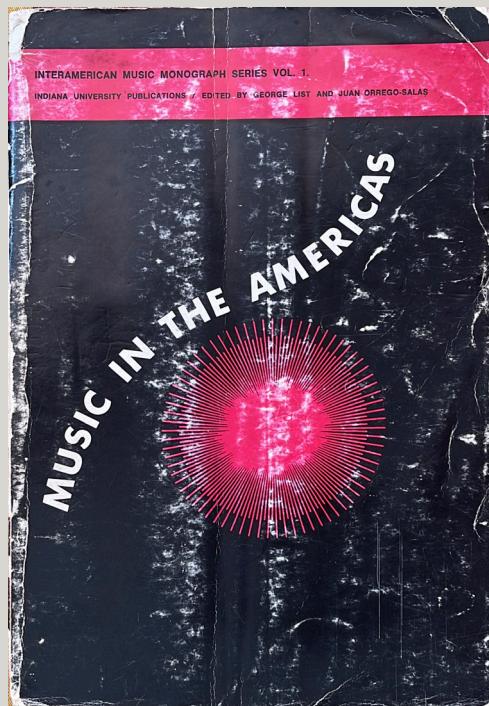
<sup>10</sup> Sarmiento y ‘Blas Emilio Atehortúa’, *Wikipedia, loc. cit.*

<sup>11</sup> La investigación musical en Colombia en este periodo y su relación con las coyunturas políticas nacionales e internacionales se tratan en E. Bermúdez, ‘Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia (1950-70)’ en *Música/Musicología y Colonialismo*, Coriun Aharonian (ed.), Montevideo: Centro de Documentación Musical ‘Lauro Ayestarán’, 2011, pp. 101-58.

<sup>12</sup> Gerard Béhague, incluye otras piezas: *Cantata sobre poemas colombianos*, *Pieza concierto sobre formas folklóricas colombianas* e *Intermezzo sobre motivos colombianos*, las cuales son difíciles de identificar en las listas de los trabajos de Sarmiento y Wikipedia arriba citados, ver *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979, pp. 163-64.

En 1965 Atehortúa escribe sobre la ‘nueva música’ para aclarar por qué no puede declararse un devoto de las nuevas tendencias<sup>13</sup>. El corto texto se concentra en dos asuntos a) la falsa dicotomía entre las nuevas tendencias y la tradición y b) la relación del compositor con los intérpretes (ver Anexo 1). Para comenzar, el autor reproduce un decálogo de composición que Ginastera les había dado al terminar su ciclo de clases en 1964. En resumen, Atehortúa junto con su profesor, cree que la importancia máxima de una obra musical está en su resultado sonoro y no en su grafía o en la novedad de los medios que use. Pero tal vez la idea que Atehortúa desarrolla mejor es la que plantea el último punto de dicho decálogo, que afirma que la ‘nueva música’ es parte de la tradición musical de siglos. Atehortúa insiste también en que la notación y los medios de ejecución convencionales no se pueden ver como ‘inconvenientes’ para la componer y ejecutar la nueva música y con gran sinceridad –que seguramente alguien consideró ingenua– relata anécdotas en las que como director tuvo que enfrentar partituras aparentemente complejas por su notación e instrucciones pero que finalmente, como dijimos, logró traducir en un resultado sonoro concreto para los oyentes.

Ahora bien, en cuanto a la relación entre el compositor y el intérprete, Atehortúa llega a la conclusión que la mejor vía para la mejoría de esta relación estaba en la modernización de la enseñanza de los intérpretes, y sin entrar en mayores detalles, recomienda la incorporación de obras nuevas a los programas de enseñanza, haciendo énfasis en la nueva música de las Américas, donde



consideraba que ya existía un repertorio significativo para lograr este propósito.

Con seguridad, las opiniones de Ginastera había ayudado a reforzar ideas sobre la composición musical que Atehortúa tenía desde muy joven, asimiladas con sus primeros profesores, Harvánek y Roots. El primero alumno del violinista y compositor Josef Suk II (1874-1935), quien estudió con Dvorak y se convirtió en su yerno<sup>14</sup>. Roots, por su parte, fue alumno de Heino Eller (1887-1970) violinista y compositor formado desde 1907 en el Conservatorio

<sup>13</sup> El concepto de ‘nueva música’ (Neue Musik) usado en Darmstadt, parece haberlo generalizado en América Latina el mencionado Koellreutter, ver Mattos Caitano, p. 45.

<sup>14</sup> Su padre, Josef Suk I (1874-1935) también había sido compositor y su hijo con Otilie Sukova (1878-1905) hija de Antonín Dvorak (1841-1904), también llamado Josef III (1898-1970) fue padre a su vez del violinista y director Josef Suk IV (1929-2011). Ver Allan Kozinn ‘Dvorak and his descendants’, *The New York Times*, February 24, 1994, p. C20 y ‘Josef Suk, 81, Violinist of Czech Musical Dynasty’, *The New York Times*, July 14, 2011, p. A25.

de San Petersburgo cuando Alexander Glazunov (1865-1936) era su director. Atehortúa llegaba a la Argentina para estudiar y desarrollar su obra con cimientos muy fuertes en la larga tradición internacional de composición musical.

La posición defendida por Atehortúa en su artículo había sido alimentada no solo por Ginastera, sino también por muchos de los reconocidos compositores invitados a sus cursos, quienes se encargaron de que los alumnos tuvieran una completa exposición a tendencias de la composición musical de ese momento diferentes a la música electrónica y electroacústica. De esa forma, por ejemplo, Atehortúa se puso en contacto con la gran versatilidad del compositor y pianista Luigi Dallapiccola (1904-75) que para ese momento era un veterano del prestigioso curso de verano de Tanglewood y que mostraba en su obra la herencia del post-romanticismo y las tendencias neoclásicas de la primera parte del siglo XX. Una visión diferente la proporcionaba el pianista, crítico musical y compositor Riccardo Malipiero (1914-2003) defensor del atonalismo y dodecafonismo y al mismo tiempo de la herencia musical de los siglos XVII y XVIII que había conocido como sobrino y alumno de composición de Gian Francesco Malipiero (1882-1973) autor de la primera edición moderna de las obras de Monteverdi (1926-42) y más tarde (desde 1952) de la de Vivaldi.

El interés por la relación de una alta complejidad estructural en la música y la profundidad religiosa y aún mística, que preocupó a Atehortúa en esta y otras épocas, vino de otro de sus profesores, Olivier Messiaen (1908-92) quien con Aaron Copland (1900-90) fueron dos de las grandes figuras invitadas por el CLAEM. De este último –y también de Stravinsky y Bartók– le atrajo el protagonismo de la vitalidad rítmica y la brillantez en la orquestación que muestran muchas de sus obras. Otro de

sus profesores, Iannis Xenakis (1922-2001) ejemplificaba un vanguardismo diferente, que sin alejarse de intereses matemáticos y de los principios de indeterminación, insistía en la forma musical y su relación con el espacio. Xenakis había sido de los primeros en criticar el serialismo en un breve artículo de 1955 en el que comienza reconociendo los logros de Schoenberg y sus alumnos y el gran aporte de Messiaen al trascender lo relacionado con la altura musical y ampliar la cobertura del serialismo a la duración, el timbre y el volumen de los sonidos. Sin embargo, como conclusión Xenakis advierte que el serialismo se hallaba en crisis y que el exceso de atención a sus aspectos abstractos y no sonoros lo llevaría –y también a la composición musical– a refugiarse en ‘la esterilidad de un desierto’<sup>15</sup>.

Los dos períodos de estancia de Atehortúa en Argentina fueron determinantes para el resto de su carrera. A través su relación con profesores, amigos y conocidos, el compositor se vincula con importantes redes e instituciones de enseñanza y promoción de la música contemporánea, como la División de Música de Unión Panamericana (OEA) y más tarde la Oficina de Educación Iberoamericana (OEI). En el periodo de que hablamos, Atehortúa inició su amistad y estrecha relación de trabajo con el pianista y gestor musical Efraín Paesky (1931-2021) y su esposa la educadora musical Emma Garmendia (1929-2012). Mas adelante estos vínculos se consolidarían cuando Atehortúa sirvió como uno los cinco vocales del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), cuyo secretario era Paesky, mientras que su esposa, era directora del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en la School of Music de la

<sup>15</sup> Iannis Xenakis, ‘La crise de la musique sérielle’, *Gravesaner Blätter*, 1 (Juli 1955), pp. 2-4.

Catholic University of America en Washington. Además, sus frecuentes visitas a Chile (entre otros países) tuvieron también un especial significado, como se narra en la primera de las publicaciones aquí reseñadas, al tratar de las circunstancias que rodearon la composición que obtuvo el tercer premio en el concurso convocado por la Asociación Beethoven de Santiago de Chile en 1979 (Cuarteto No. 4, pp. 17-20).

No contamos todavía con una aproximación musicológica a la obra entera de Atehortúa y creo que estas publicaciones nos proporcionan un buen motivo para pensar en ello, además ya hoy todavía mucho que escribir sobre su carrera musical. Por ejemplo, si nos detenemos en el primer hecho conocido sobre él, su fecha de nacimiento, quien realice una búsqueda en la Internet encontrará tres fechas posibles, 1930, 1933 y 1943. Yo personalmente siempre he usado 1933 y después de que el mismo compositor propuso 1943, seguí usando la anterior pues consideré que la nueva fecha era sólo un capricho suyo. Sarmiento menciona este problema, pero no propone ninguna solución y en las publicaciones que reseñamos este tema ni siquiera se aborda pues la nota biográfica que incluye acepta 1943 sin plantear ninguna discusión.

Otro aspecto fundamental en la biografía de Atehortúa es el establecimiento de una cronología de sus múltiples viajes y sitios de residencia pues creemos que aclaran mucho con respecto a sus obras. Esta movilidad e internacionalismo son unos de los rasgos que caracterizan la profesión musical en Europa y España y que también se manifiesta en América cuando esta última comienza a formar parte de la tradición musical global representada en la llamada música clásica<sup>16</sup>. En nuestro caso,

<sup>16</sup> En el caso de la movilidad de nuestros primeros compositores ver E. Bermúdez, 'Música, migración y educación entre

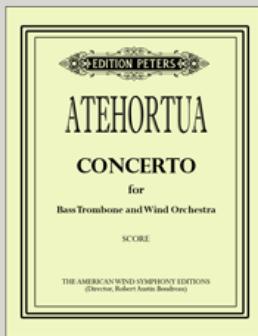
la movilidad de la carrera de Atehortúa pone de manifiesto hacia 1965 un cambio drástico en los patrones de la práctica y la enseñanza de la composición de la primera parte del siglo XX. Basta ilustrarlo con el Conservatorio al cual él ingresa en 1959 que, en cuanto a la composición musical, había heredado los magros logros de la Academia Nacional de Música durante dos décadas, añadiendo otras cuatro décadas de inmovilidad bajo la dirección de Uribe Holguín, situación que solo comienza a cambiar con la llegada de Roots en 1952. Como dijimos, quedan entonces, muchas tareas pendientes sobre la obra de Atehortúa.

## Atehortúa y las ediciones musicales

La considerable obra musical de Atehortúa, más de trescientas obras, cuenta con muy pocas ediciones musicales propiamente dichas. La mayoría de ellas llevan la marca de la casa Peters, editorial, que hoy se conoce como Edition Peters, fundada en 1800 en Leipzig por el compositor Franz Anton Hofmeister (1774-1812) y el organista Ambrosius Kuhnel (1770-1813) y adquirida en 1813 por el librero Carl G. Peters (1779-1827) cuando ya había publicado obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Después de varias transacciones alrededor de 1860 Peters se convierte en la competencia de Breitkopf & Härtel entrando a formar parte del grupo de editoriales de música más importantes y prestigiosas del mundo.

Las ediciones de las obras de que hablamos son seis y forman parte de un convenio de coedición entre la American Wind Symphony Orchestra (AWSO)

Europa y América: La carrera musical de Gutierre Fernández Hidalgo (c.1547-1622/23) en Santafé, 1570-1630<sup>1</sup>. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 109, 874 (enero-junio 2022), pp. 117-74.



y Edition Peters. Estas son a saber: 1) *Chorale & Ostinato Fantastico para banda sinfónica*, 2) *Concerto para trombón bajo y banda sinfónica*, 3) *Concerto para oboe y banda sinfónica* (1980), 4) *Fantasia Concertante* op. 103 (1984) para piano y banda sinfónica y 5) *Concerto for two marimbas* (2007). La sexta obra, *Music for Robert Boudreau, for brass sextet, timpani, marimba & percussion* (2014), no es una comisión sino un homenaje del compositor al creador y director del proyecto, Robert A. Boudreau (n. 1927) quien comisionó las otras obras durante la larga relación que el compositor tuvo con él y con su banda, que se extiende desde 1965 hasta poco antes de su muerte. Este catálogo incluye también dos orquestaciones de Atehortúa para banda sinfónica, una de los *Doce preludios americanos* de Ginastera y otra para piccolo y vientos de un *Concerto* original de Vivaldi.

La banda y el proyecto comenzaron en 1957 con la idea de contar con una orquesta 'flotante' en la embarcación Point Counterpoint, reemplazada en 1976 por el Point Counterpoint II, de casi 50 m de eslora, que desde entonces se consideró como una 'sala de conciertos flotante' diseñada por el famoso arquitecto Louis I. Kahn (1901-71), quien por cierto, se había ganado la vida tocando piano para películas mudas cuando era un joven inmigrante a los Estados Unidos<sup>17</sup>.

A pesar de que las ediciones de que hablamos tengan esa marca, Atehortúa no aparece entre los compositores que forman parte de los recientes catálogos de Edition Peters<sup>18</sup>. Esto se puede explicar por el hecho de que el contrato de Peters con la American Wind Symphony Orchestra, que incluye las obras de Atehortúa arriba citadas, probablemente establece que la gestión del catálogo de dicho convenio no lo hace directamente Peters, y es probable que la editorial haya sido simplemente la que imprimió y realizó el trabajo editorial de dichas obras sin incluirlo en su catálogo. Esto parece confirmarse por el hecho de que las obras de Atehortúa si figuran en la página web de la banda como parte de American Wind Symphony Editions<sup>19</sup>.

Algunos de sus manuscritos y ediciones sueltas de la obra de Atehortúa están disponibles en la página de Internet BabelSCORES Contemporary Music Online<sup>20</sup>. Es bueno aclarar que en todos los casos no se trata de ediciones sino de vínculos que

<sup>17</sup> Para los detalles de este proyecto ver American Wind Symphony Orchestra, <https://americanwindsymphonyorchestra.org>

<sup>18</sup> Edition Peters. Catalogue 2009/10, Frankfurt: Edition Peters, 2010.

<sup>19</sup> <https://americanwindsymphonyorchestra.org/music-scores/>

<sup>20</sup> <https://www.babelscores.com/es/catalogs/instrumental/chamber-group/cuarteto-para-cuerdas-no-54147>



redireccionan a otros sitios en la red. Por ejemplo, el vínculo relacionado con el *Cuarteto No. 5 op. 198* lleva a la Biblioteca Virtual de la página web del Cuarteto Latinoamericano<sup>21</sup>, en donde está alojada la partitura de este cuarteto, que por cierto, es una obra comisionada al compositor por la Biblioteca Luis A. Arango para ser interpretada por la mencionada agrupación. El otro vínculo lleva a la portada de una edición del *Preludio, variaciones y presto alucinante para piano op. 190*, incluida como separata de la revista *A Contratiempo*, 9 (1996), obra comisionada en ese año para su décima tercera versión, por el Festival Internacional de Piano de Bucaramanga (Colombia)<sup>22</sup>. Al parecer, los otros dos vínculos de la página que comentamos si se refieren a ediciones propiamente dichas cuyos detalles no aparecen en la información accesible a primera vista y que sólo pueden ser consultadas mediante el pago de una suscripción anual. Lo mismo ocurre con las veinticuatro páginas de contenido de la para para piano arriba mencionada.

En resumen, sólo un porcentaje bajísimo (menos del 3%) de la obra de Atehortúa ha sido

editada o mejor, objeto de 'publicación' en el sentido que le otorga hoy la industria musical. El concepto de derecho patrimonial está generalmente asociado al derecho de un autor de explotar una obra suya o de otorgar esa explotación a otros. En el caso de la música clásica, se hace a través de la edición de partituras en donde la transferencia de esos derechos con un contrato de cesión o licencia. Este contrato rige los negocios de la obra musical en lo que se denomina 'music publishing', que desde hace varios siglos es la forma de producir copias de una partitura, promocionarla, distribuirla, compensar al autor mediante ese contrato y naturalmente, obtener una ganancia<sup>23</sup>. El término anterior es muy difícil de traducir al castellano en especial porque en este idioma existe una persistente confusión con los términos 'edición', 'publicación' e ' impresión'.

Otro concepto sobre el que también hay confusión en nuestro medio es el de 'comisión' de

<sup>21</sup> <https://www.cuartetolatinoamericano.com/2018/index.php>

<sup>22</sup> Descargable con toda la revista en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-9.html>

<sup>23</sup> Los conceptos básicos son los mismos en la mayoría de las legislaciones sobre derechos de autor, aunque se pueden presentar diferencias de país a país o entre los diferentes sectores de la industria musical, ver como introducción, entre muchas otras Dmitry Pastukhov, 'Music Publishing 101: Copyrights, Publishing Royalties, Common Deal Types, & More', Soundcharts Blog, November 20, 2019, <https://soundcharts.com/blog/how-the-music-publishing-works#what-is-music-publishing>

una obra musical. Si una institución o individuo comisiona, es decir, paga por la composición de una obra musical, adquiere los derechos patrimoniales de ella y puede cobrar u otorgar permiso para que dicha obra se publique o se interprete en público. Estos derechos son muy diferentes a los de la edición de la obra, que genera ingresos por sus ventas, todos ellos, muy diferentes a los derechos morales de los compositores que en todas las legislaciones son inalienables, intransferibles, y de por si no generan ingresos. Como arriba dijimos, el 'publishing' es el camino establecido siglos atrás para que las obras musicales puedan conocerse y generar ingresos económicos a través de la venta de partituras y en el caso de obras sinfónicas y de gran formato, del alquiler de estas y sus partes para grabaciones o su interpretación pública.

En el periodo 2018-22 el monto del negocio global de las ediciones musicales de que hablamos (Sheet music market) fue de poco más de 360 millones de dólares<sup>24</sup>. Dentro de ese mercado la compañía más grande del mundo y líder global es Hal Leonard, fundada en 1947 por tres socios, uno propietario de un almacén de música y los otros dos, directores de bandas de colegios de secundaria en Winona (Minnesota)<sup>25</sup>. Hoy esta compañía hace parte del Muse Group y divide sus publicaciones en 153 colecciones (o series) de partituras para todos los instrumentos, tipos de voz, conjuntos instrumentales y vocales, además de métodos, manuales, libros de referencia, guías, etc., tanto impresos como

en versión electrónica. Dos de sus series más exitosas son, la dedicada a la música de bandas, que sigue la tradición de sus fundadores y la de 'música cristiana', otro de los grandes rubros del mercado musical global de este momento.

En este contexto es relevante mencionar los precios de venta de las partituras y orquestaciones para banda de Atehortúa que comercializa la AWSO, La mayoría tiene un precio de US \$ 500.00 cada una, excepto las orquestaciones y la pieza dedicada a Boudreau, que cuestan US \$ 200.00. El catálogo incluye grabaciones de las piezas 1 y 4 y de la orquestación de la obra de Ginastera aunque la forma de adquisición y precio no se mencionan. De la misma forma, el acceso a las ediciones de Atehortúa en Babelscores.com, al momento de escribir, depende una suscripción con un costo anual de € 49.00.

Solo investigaciones posteriores podrán proporcionar información adicional sobre los contratos de las comisiones (con sus detalles y remuneración) o las licencias que Atehortúa pactó con Boudreau, la American Wind Symphony Editions y con la revista *A Contratiempo* para la publicación y gestión de las obras mencionadas. Es muy probable que el compositor no estableciera contacto directo ni con Editions Peters ni con Babelscores.com.

Las mismas preguntas se podrían plantear sobre el *Cuarteto No 6* que fue una comisión de dos obras para cuarteto de cuerdas con financiación de la MacArthur Foundation, hecha por el Latino Music Festival de Chicago a Atehortúa y al compositor argentino Gustavo Leone (n. 1956) radicado en Chicago, director de este festival y profesor en al Loyola University de esa ciudad<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Global Market Research, <https://www.marketgrowthreports.com/>

<sup>25</sup> Los fundadores fueron los hermanos Harold 'Hal' Edstrom (1914-96) y Everett 'Leonard' Edstrom (1915-2000) y su amigo Roger Busdicker (1917-2006) todos integrantes y fundadores de la orquesta de baile Hal Leonard. Ver Hal Leonard, 'About us', <https://www.halleonard.com/aboutUs.jsp>

<sup>26</sup> Ver John von Rhein, '11th Chicago Latino Music Festival celebrates the beat', *Chicago Tribune*, September, 6, 2016,

## Esta edición

Las ediciones de Montaña y García, disponibles para descargar en PDF<sup>27</sup> en el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Colombia, conforman un conjunto constituido por cinco volúmenes a saber: 1) *Cuarteto de cuerdas No. 4 op. 87*<sup>28</sup>; 2) *Cuarteto de cuerdas No. 5 op. 198*<sup>29</sup>; 3) *Cuarteto de cuerdas No. 6 op. 250*<sup>30</sup>; 4) *Quinteto para cuerdas y clarinete op. 247*<sup>31</sup> y 5) *Música para cuarteto de cuerdas de Blas E. Atehortúa* (volumen que incluye todas las obras)<sup>32</sup>. Cada uno de los cuatro PDF de los cuartetos y el quinteto tiene cinco secciones: a) nota biográfica, b) prefacio, c) notas de la edición crítica, d) partitura de la obra<sup>33</sup> y e) partes instrumentales. El volumen 5 que reúne todas las obras, cuanta con a) nota biográfica, b) prefacio y c) la reunión de las secciones c, d y e de las cuatro ediciones anteriores. Los siguientes comentarios sobre ellas consideran simultáneamente varios aspectos: a) musicológicos, b) terminológicos, c) bibliográficos y d) editoriales.

<https://www.chicagotribune.com/2016/09/06/11th-chicago-latino-music-festival-celebrates-the-beat/>

<sup>27</sup> Adopto como ya es común en castellano, la sigla PDF en mayúscula (tanto en singular como en plural) para referirnos al Portable Document Format, desarrollado por Adobe en 1992 para la transmisión y distribución de textos de cualquier extensión y complejidad por medios electrónicos.

<sup>28</sup> <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85872>

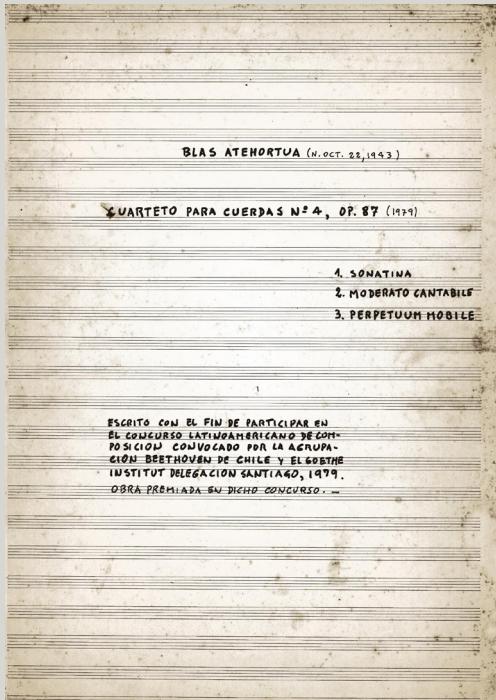
<sup>29</sup> <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85874>

<sup>30</sup> <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85873>

<sup>31</sup> <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85875>

<sup>32</sup> <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85876>

<sup>33</sup> Aquí me refiero al término inglés 'score' es decir el texto musical que contiene todos los instrumentos. Esta palabra, al igual que en inglés, se puede usar también para referirse a un texto cualquiera en notación musical.



Ante una edición musical, siempre resulta difícil establecer a qué tipo de edición pertenece, a menos de que forme parte de una colección con criterios pre establecidos que la identifiquen plenamente. En general las ediciones musicales pueden dividirse en cuatro categorías principales: 1) edición práctica o de uso (performing edition) 2) edición Urtext o de texto original, 3) edición crítica y 4) edición en facsímil<sup>34</sup>. Sin embargo, no hay total acuerdo en cuanto a esto y algunos consideran que una edición Urtext es una edición crítica con un sentido más práctico, pues generalmente en

<sup>34</sup> Indiana University, IU Libraries, *Library Research Guides*, 'Score types: critical editions, urtext, facsimiles', <https://guides.libraries.indiana.edu/scores>

las de música de cámara, generalmente se hacen obra por obra, en forma individual e incluyen partes para los intérpretes. Otros tipos de ediciones musicales son las Obras completas (Collected editions), o colección de obras de un compositor, y también los Monumentos (Denkmäler) que generalmente son ediciones de obras menores generalmente relacionadas con períodos específicos o con lugares de actividad musical, instituciones musicales, catedrales, ciudades, etc. Un último tipo de edición musical es la edición de estudio, orientada al análisis de las obras, con tamaños de punto musical más pequeños y también muy comunes en formato de bolsillo<sup>35</sup>.

La llegada de los métodos computarizados de escritura musical en la década de 1970 trajo consigo grandes cambios en este aspecto y desde entonces es posible que el manuscrito de una obra no deba ser escrito a mano ni por el compositor ni por un copista. Además, tampoco es necesario que el original de las películas de impresión para ese texto sea grabado en placa metálica –como era tradicional desde el siglo XVII– sino que también puede ser preparado en un computador.

Las ediciones de Montaña y García se identifican como 'ediciones críticas' y se ajustan en general a esta categoría, es decir entablan una discusión sobre las fuentes y las relaciones entre ellas y además establecen un 'texto' para cada obra como resultado de este examen. Sin embargo, presentan particularidades que se ajustan estrechamente a las condiciones de una edición crítica.

En primer lugar, sus fuentes primarias son únicas, los manuscritos autógrafos del compositor

lo que les asigna una autoridad exclusiva. Esto plantea una situación poco frecuente pues en la mayoría de las ediciones críticas, los editores deben considerar copias manuscritas o ediciones hechas en forma independiente del compositor. Por otra parte, Montaña y García consideran como fuente principal la partitura y las partes de cada obra, cosa que tampoco es frecuente, pues primero que todo, el compositor no siempre escribe él mismo la partitura y las partes y cuando lo hace suele ser más explícito en las partes (enfatizando la aplicación o eliminación de alteraciones), sin que estos cambios representen variantes significativas desde el punto de vista editorial. En segundo lugar, sólo en dos casos los editores consideran otras fuentes, también originales del compositor. En el *Cuarteto op. 250*, se usan las partes y partitura del *Divertimento a 7 op. 138* (1985) cuyo primer movimiento es el mismo en las dos obras; y en el caso del *Quinteto*, se usa la *Sonata para clarinete y piano, op. 227* ya que el *Quinteto* es en realidad una orquestación de la sonata (p. 56). En estas condiciones, estaríamos ante una situación que se parece más a la de la edición Urtext donde se da prioridad a las intenciones originales del compositor.

Hay una anotación que haría pensar en una edición de uso (performing edition), pues los editores indican que tienen en cuenta las partes que habían sido utilizadas por el cuarteto Q-Arte. (Cuarteto 4, p. 20). En este caso las indicaciones del editor estarían basadas en su propia experiencia y no serían las del compositor (Urtext) ni tampoco buscarían el mejor texto musical basado en varias fuentes, objetivo típico de la edición crítica.

En una edición crítica o Urtext no es frecuente referirse a interpretaciones o grabaciones de la obra que se publica. Esta información puede ser muy útil y formar parte de un estudio de los

<sup>35</sup> Syracuse University, SU Libraries, *Research Guides*, 'Music scores and Sheet Music', <https://researchguides.library.syr.edu/c.php?g=1073440&p=7844468> y Boosey & Hawkes, [https://www.boosey.com/downloads/BH\\_StandardAbbreviations\\_New.pdf](https://www.boosey.com/downloads/BH_StandardAbbreviations_New.pdf)

cuartetos o en general sobre la obra de Atehortúa, pero constituye una inclusión no recomendable cuando se quiere fijar un texto que pueda servir a los intérpretes en general<sup>36</sup>.

Examinando algunos conceptos, un término que convendría profundizar es el de 'diplomacia patrimonial' (p. 15) que los autores no explican, pero que hace pensar en disputas aun no solucionadas como las de los frisos del Partenón en el Museo Británico, que pueden plantear la prevalencia de lo ideológico sobre lo legal<sup>37</sup>. Este también es el caso de la pretendida repatriación del famoso Tesoro Quimbaya, colección arqueológica hallada en la región de Filandia, en el actual departamento de Caldas, que en 1891 fue adquirida por el gobierno colombiano a un particular y qué obsequió en los dos años siguientes a la reina regente de España María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929) después de su laudo arbitral favorable a Colombia en una disputa sobre asuntos limítrofes con Venezuela<sup>38</sup>. No sabemos claramente a qué se refieren los autores en relación con estas ediciones.

Otro término que vale la pena comentar es el de 'obra sincrética' que figura en la contratapa de todas las publicaciones. El mismo compositor lo usa con respecto a su obra (Cuarteto No. 4, p.12),

pero como adjetivo, sincrético se usa en el contexto antropológico, y aplicado al vocabulario musical sería más adecuado para un estilo que para obras específicas. Sin estar en el original, el traductor al inglés encontró la palabra más adecuada: 'obras eclécticas'. En la misma contratapa figura otro término que también ameritaría discusión, el concepto de 'latinoamericanismo' en el terreno de la música.

Sin ser exclusivamente un problema terminológico, vale la pena anotar que en el comentario sobre el premio obtenido en Chile (Cuarteto 4, pp. 17-18) se indica que este fue compartido entre Atehortúa y Alberto Garello. En realidad, se trata del compositor chileno Alejandro Garello (n. 1951) y es una evidente errata en la noticia de *El Mercurio* (cuyo recorte se reproduce).

Pasando ahora a los asuntos formales de las ediciones, tal vez lo más problemático sea que cada una de las ellas es un volumen (en este caso en PDF) que combina, nota biográfica y notas de la edición crítica, que contienen exclusivamente texto y fotografías; con el texto en notación musical que consta de dos secciones, partitura y partes instrumentales. Esta disposición presenta problemas para su lectura. Si se tratara de tocar las obras, bastaría con las partes y sobrarían todas las páginas de texto y aún la partitura. Quien quiera solucionar estos problemas deberá recurrir a un editor de PDF para separar las secciones que se ajusten a sus necesidades. Además, se debería hacer el esfuerzo de publicar estas obras en papel pues, a pesar de que cada vez sea más frecuente ver que estudiantes y profesionales usen tablets en sus atriles, tal vez no todo el mundo lo quiere o lo puede hacer.

En general las ediciones musicales siguen pautas especiales y diferentes a aquellas de la industria editorial. De los PDF no posible inferir el tamaño ni

<sup>36</sup> Esto también se aplicaría a las fotografías que reproducen a) la cubierta del programa del Cuarteto Latinoamericano en la Sala de Conciertos Luis A. Arango del 12 de junio de 1996 (p. 19), b) la cubierta de un programa del mismo grupo en la misma sala el 3 de junio de 1998 (p. 29), la cubierta del programa del Cuarteto Avalon en la Sala Luis A. Arango el 5 de octubre de 2016 (p. 40) y una foto del Cuarteto Q-Arte (p. 58). Esta paginación

<sup>37</sup> The British Museum, The Parthenon Sculptures: The Trustees' Statement, <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/parthenon-sculptures/parthenon>

<sup>38</sup> Ver Roberto Lleras, Armando Martínez Garnica, 'La Colección Filandia y la postura de la Academia Colombiana de Historia', *Boletín de Historia y Antigüedades*, 110, 877 (julio-diciembre 2023), pp. 97-119.

la calidad del papel que –de hacerse– se usarían en las ediciones impresas, pero parecen planeadas para un tamaño de papel diferente al de 9 x 12" o 23.2 x 30.5 cm que es el más usado en la industria editorial de la música con muy pequeñas variantes entre compañía y compañía<sup>39</sup>. Lo mismo sucede con la calidad del papel, cuyo gramaje debe ser adecuado para los cambios súbitos de página, algo muy poco frecuente en la lectura de libros, publicaciones periódicas o revistas.

En algunas secciones las partituras contienen páginas que cuentan con pocos sistemas de pentagramas. Esto también puede causar problemas cuando se usen para estudio o para exemplificación pública de la música, pues también aumenta la necesidad de cambios de página. Lo más frecuente es usar cuatro sistemas por página, aun en obras de compositores del siglo XX. Esto ayuda a minimizar el cambio de páginas ya sea para la lectura de estudio o para su uso en clases, exemplificación de análisis o presentaciones públicas del contenido de las obras.

El volumen 5 que contiene todos los cuartetos no fue preparado en forma independiente, sino que reúne los cuatro PDF anteriores, hecho que no lo convierte en una 'colección' de las que hemos hablado. Este tomo de la colección debería tener un texto introductorio diferente y luego presentar los cuartetos y sus partes, teniendo en cuenta lo que ya hemos anotado para las ediciones individuales.

En castellano, lo relacionado con las abreviaturas para las voces e instrumentos es un asunto de nunca terminar. ¿Le hacemos caso a la Real

Academia Española y escribimos 'sanduche' en lugar de sándwich? Creo que lo mejor es acomodarse a la terminología y abreviaturas que se usan internacionalmente, el problema es que se usan varias convenciones, pues instituciones, diccionarios, enciclopedias y aun las propias editoriales tienen las suyas<sup>40</sup>. Así, es difícil saber si es más frecuente 'va' que 'vla', o vn que vl. Lo que sí puede de adoptarse es 'vn1' en lugar de 'v1' en donde la tipografía pequeña no deja claro que se trata de la parte de violín primero. Todo esto, teniendo en cuenta que es mucho más probable que los usuarios de estas ediciones sean profesionales y estudiantes de instituciones de los Estados Unidos, Europa, Corea y sobre todo China.

En cuanto a otros aspectos de la terminología, por obvios motivos, tal vez para una segunda edición o edición corregida valga la pena encontrar un sustituto para 'arcada', en especial si ya se usa otra abreviatura (IA) para las indicaciones de uso del arco. Tampoco creemos que sea necesario usar las bastardillas (cursivas o itálicas para otros), en las notas sobre las decisiones tomadas en la edición.

En este tipo de ediciones, tampoco es frecuente el uso de bibliografía y si se usa, es preferible encontrarla en notas al pie de página de la nota crítica. Además, sería recomendable que la paginación no fuera continua, y que se diferenciara entre la introducción y nota crítica (generalmente numerada en romanos) y el texto del cuarteto y sus partes, todas con paginación individual.

En ediciones Urtext y críticas no se acostumbra incluir una biografía extensa del compositor. En estas y en las ediciones de uso, se limita al mínimo

<sup>39</sup> Las diferentes editoriales musicales usan ligeras variaciones de ese tamaño, por ejemplo Universal y Schirmer se ajustan a 9 x 12", Henle usa un tamaño ligeramente mayor 9.25 x 12.2" (23 x 30.1 cm) y Bärenreiter uno ligeramente menor 9 x 11.8" (23 x 30 cm).

<sup>40</sup> Entre otros: Oxford Music Online, *General Abbreviations*, <https://www.oxfordmusiconline.com/page/1553>; RISM Catalogue, *Scoring Abbreviations*, <https://opac.rism.info/scoring-abbreviations> y Boosey and Hawkes, *Standard Scoring and Language Abbreviations*,

esta información pues el interés de la edición gira alrededor del texto musical. El Prefacio, es en realidad una 'introducción' y tal vez lo que se planeaba era un 'presentación' del grupo de ediciones que suele ser mucho más breve y general. También es necesario revisar deslices de ortografía, algunos notables como el de la página 55.

Las páginas legales de las publicaciones suelen interesar a bibliotecarios y abogados pero también merecen comentarios aquí. En las de las ediciones que comentamos, encontramos dos copyright ©, uno de la Universidad Nacional de Colombia y otro compartido por los dos editores y el compositor. No queda claro a que se refiere cada uno de ellos y si alguno de los dos se refiere a la edición musical (publishing, arriba mencionada). Es ya reconocido que los editores de obras musicales también están no solo protegidos sino que pueden ser considerados los 'autores' de la publicación de una edición musical. Sin embargo, esto depende de muchas cosas y es fácil de solucionar en el caso de autores cuyas obras ya pertenecen al dominio público. Sin embargo, no es así en el caso de Atehortúa pues estas ediciones comenzaron cuando aún vivía y a menos de que todo lo relacionado con estas ediciones haya quedado definido legalmente, es conveniente no apresurarse al atribuir cualquier tipo de derechos.

En estas páginas legales resulta confuso aplicar el concepto de 'derechos patrimoniales' a un programa de concierto, derechos que no existen, pues los programas de los conciertos se reparten o se venden entre los asistentes y no están protegidos por ningún 'copyright', al igual que los periódicos y revistas; y su contenido se puede reproducir simplemente citando su fuente.

La ficha de catalogación –que suele tener múltiples implicaciones legales– es bastante confusa (p. 2). En ella, por ejemplo, se reconocen como 'edi-

tores' a quienes hicieron las traducciones al inglés y la corrección de estilo, algo totalmente fuera de lugar en el ambiente editorial. Sería conveniente corregir dicha información para evitar confusiones que fácilmente se pueden convertir en problemas jurídicos. Además, se indica que se trata de un e-book sin que lo sea. A diferencia del PDF, en el e-book el texto se acomoda al aparato o programa (aplicación) que se use para su lectura, ya sea un e-reader, computador, tablet o teléfono móvil.

Adicionalmente, esta ficha presenta dos opciones usando los sistemas más difundidos para la catalogación bibliográfica musical, el sistema Dewey (DDS) y el sistema de la Library of Congress (LOC). Una de las grandes ventajas del sistema LOC en cuanto a la música, es que diferencia entre tres grandes categorías: 1) M (Música), que se refiere a las partituras es decir a los textos en notación musical impresos o manuscritos; 2) ML (Literatura musical) que quiere decir escritos sobre música, es decir textos que pueden o no tener ejemplos en notación musical y 3) MT (instrucción y estudio de la música) que se refiere a los trabajos de instrucción y enseñanza de la música, teoría musical, etc.

A pesar de que el debate sobre los pros y contras de los dos sistemas sigue abierto, las dos sugerencias de catalogación, M521 o 785.7195 serán muy difíciles de asignar teniendo en cuenta que el texto musical (partitura y partes) no es independiente de las otras secciones y que como se dijo, la edición no se ajusta plenamente a las pautas de una edición de uso, o de una edición Urtext, que es la categoría que más se le acerca. Además, a estas ediciones se le asigna un ISMN (International Standard Music Number) que se reserva exclusivamente para las partituras, lo que excluye el texto de cada una de las ediciones que tendría que tener un ISBN, si quisieran que se considerara un libro de música.

En el texto de las ediciones sueltas como en la de todos los cuartetos, estas se identifican como 'libro' (p. 15) término no adecuado y que parece estar influido por el Sistema de Asignación y Reconocimiento de Puntaje de la Universidad Nacional que otorga aumentos en el salario de sus profesores a través de la producción de libros, capítulos de libro y artículos, sistema en el que las obras que más puntaje reciben son los libros. Las ediciones musicales no son libros, son textos musicales que no sólo contienen textos en notación musical, obra de un compositor, sino que pueden estar o no acompañados de notas o una introducción de texto, generalmente escritas por otro autor.

Esta situación, creo yo, única, pone de manifiesto los problemas de un sistema que en buena fe se creó para estimular la publicación de resultados de investigación pero que terminó convirtiéndose en un sistema insostenible y que ha desnaturalizado todos los elementos que lo pusieron en funcionamiento, en especial, al ser implementado por fuera de instituciones universitarias, dando lugar a que algunos empleados estatales –cuya tarea no es ni la docencia ni la investigación– aumenten su salario con la 'publicación' de libros y otros materiales. En nuestro caso, lo correcto sería no disfrazar como libros las ediciones musicales, sino lograr que estas formen parte de la lista de productos académicos plenamente reconocibles con puntaje y que –de la misma forma que a los otros– se les aplique un puntaje equivalente al trabajo empleado en su elaboración.

Finalmente, a pesar de que se habla de ellas, no se especifica nada sobre las grabaciones de estas obras. En consecuencia, el Anexo 2 contiene una lista preliminar de aquellas disponibles en YouTube.

Desde que se inventó y por su extrema complejidad, la impresión y edición musical han sido

terrenos muy resbaladizos. Muchas cosas pueden fallar, aun hoy, cuando la escritura musical informatizada es un proceso automatizado muy refinado. La figura siguiente muestra unos compases con un acorde final de una edición crítica de música orquestal ya impresa que tuvo que ser destruida y terminó en la basura. En ese acorde sólo faltaban las notas, ni más ni menos, y el error había ocurrido en casi todas sus páginas<sup>41</sup>.



### Coda: Zapatero a tus zapatos

Tal y como están, estas ediciones serán catalogadas muy probablemente en la sección ML de cualquier biblioteca de música. Sin embargo, si se quiere cumplir con uno de sus objetivos, es decir, que estas obras de Atehortúa se conozcan y se toquen, será necesario modificarlas en una segunda edición para que sean catalogadas en la sección M. Los músicos prefieren el material musical catalogado en M pues está constituido por las partituras de las cuales ellos tocan o cantan, y sólo consultan la sección ML (de uso obligatorio

<sup>41</sup> La edición finalmente se publicó como: E. Bermúdez (ed.), *Santos Cíduentes (1879-1932). Sinfonía Albores Musicales (trozo sinfónico) 1893*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Artes/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 13.

para musicólogos e historiadores de la música) para trabajos especiales que por lo general no les entusiasma hacer, pues prefieren tocar.

Para posteriores ediciones o para mejorar esta, un buen modelo a seguir en cualquier caso lo constituye la edición crítica de las seis Suites para violoncello (BWV 1007-12) de J. S. Bach publicada por Bärenreiter (BA 2016, 2000), editada por Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris. Esta edición, que ganó el premio a la mejor edición musical del año 2000, consta de siete volúmenes agrupados en tres partes contenidas en una caja y combina las ediciones en facsímil con la edición académica o crítica<sup>42</sup>.

La primera parte consta de un volumen con el texto en notación moderna de las seis suites, producto de la edición y notas críticas con base en el manuscrito de Anna Magdalena Bach y su relación con las otras cuatro fuentes existentes, el manuscrito de J. P. Kellner, dos manuscritos anónimos y la copia de París de alrededor de 1824. Las variantes que contienen las diferentes fuentes están incluidas en el texto musical editado de forma que al usarlo, el intérprete pueda optar por cualquiera de ellas.

La segunda parte es un volumen de texto, donde se hace una discusión de cada una de las cinco fuentes y del valor editorial de cada una de ellas. Además, se proporciona información sobre el instrumento para el cual fueron escritas y el uso del arco en ese momento, así como el estado actual de la discusión sobre el instrumento para el cual fue compuesta la Suite No. 6. Adicionalmente, este volumen contiene más de un centenar de extractos de obras del siglo XVIII que se refieren a la interpretación musical de ese momento.

<sup>42</sup> Ver <https://www.baerenreiter.com/en/suche/quicksearch/query/BA%205216/>

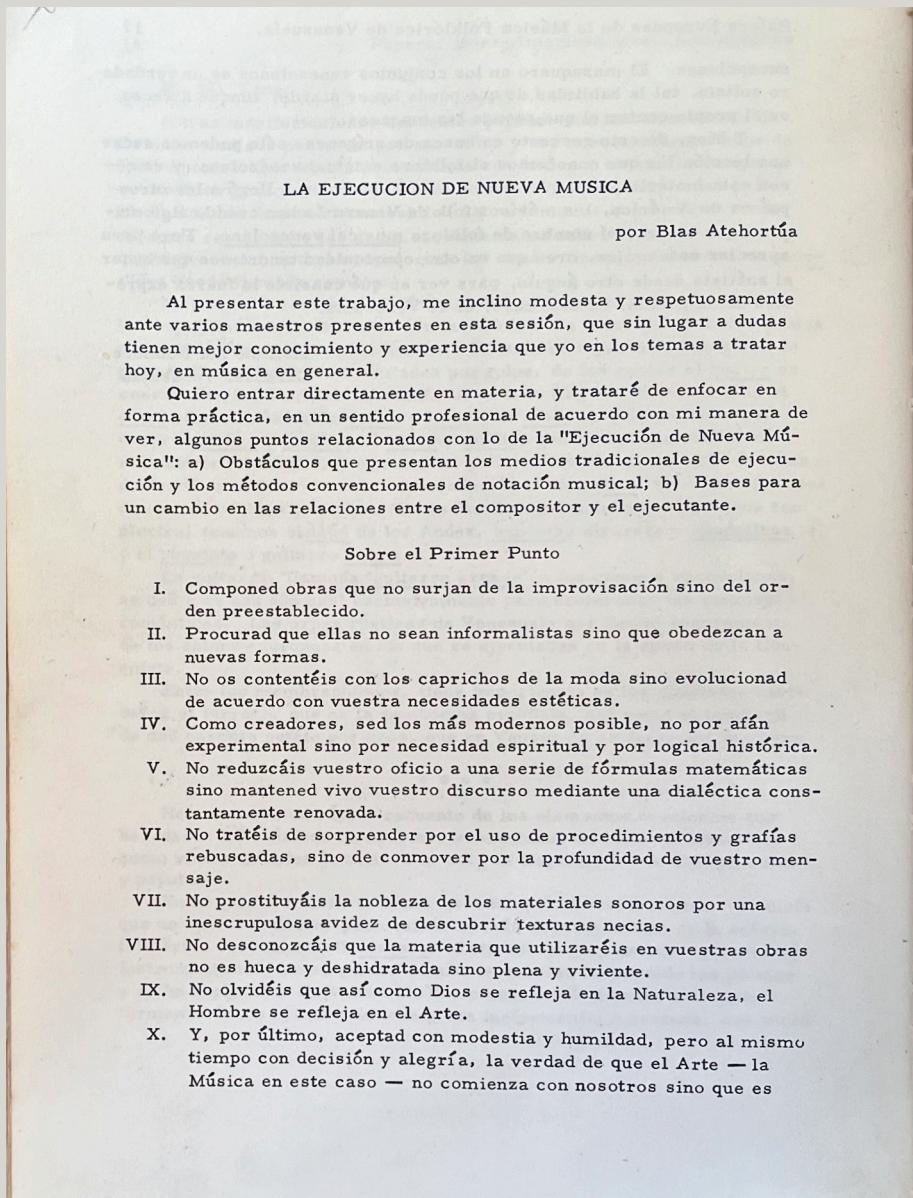
Los cinco volúmenes restantes están dedicados a la publicación separada en facsímil y en el mismo tamaño de los anteriores (23 x 30 cm) de los cinco manuscritos que constituyen las fuentes principales de las suites. De esta forma el intérprete que quiera tocar de las fuentes originales –cuyo número es cada vez es mayor en el caso de la música anterior al periodo clásico– podrá hacerlo directamente de cada uno de los volúmenes<sup>43</sup>.

Recalco para finalizar, la importancia del trabajo de Montaña y García como un buen comienzo en el largo camino que permitirá tratar, desde el punto de vista musicológico, la obra del que tal vez sea uno de los más importantes compositores colombianos de todos los tiempos. Los resultados de este trabajo son ya útiles pues llevarán a otros que logren una valoración clara y equilibrada del significado de su obra en el contexto local y global. Atehortúa nunca participó de ninguna moda intelectual ni musical, y se dedicó con persistencia y total integridad y honestidad a creer en el oficio de compositor y a practicarlo. Como lo dijo él mismo en 1979 para lograr participar en el concurso en que su *Cuarteto No 4 op. 87* resultó premiado (p. 17): "Yo quiero componer, conozco esto".

<sup>43</sup> Ver también los comentarios de D. Woodfull-Harris sobre la edición de obras de Debussy en 'Challenge Debussy. An interview with Douglas Woodfull-Harris', <https://www.baerenreiter.com/en/focus/clause-debussy/challenge-debussy-an-interview-with-douglas-woodfull-harris/>

## Anexo 1

Blas Atehortúa, 'La ejecución de Nueva Música', *Music in the Americas*, Eds. George List, Juan Orrego-Salas, Bloomington/The Hague: Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics/Mouton & Co., 1967, pp. 18-22.



una eterna constante, incesantemente renovada, en la cual apenas participamos en una proporción infinitesimal.

Estos pensamientos son del maestro Alberto Ginastera. Los redactó para la última clase que el mismo nos dictó a sus alumnos compositores el mes de noviembre del año 64, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en Buenos Aires. Y me honro ante ésta magnífica oportunidad de repartirlos, porque son fruto de la experiencia de un maestro que conoce y domina las técnicas. Más aún, que las sabe aplicar. Esto confirma una vez más el conocido concepto, que la música es y será música, y solamente está dividida en dos clases: la música buena y la música mala. La primera, la que está bien escrita, sea cualquiera el material que el compositor haya elegido para su realización; la segunda, siempre mala, así su autor y el interprete traten de hacer milagros para sobrevivirla, porque cualquiera sea la técnica empleada será siempre pobre en su contenido. Un buen compositor emplea ciertas técnicas y estéticas de acuerdo con su necesidad para expresarse, algunas veces repitiendo lo dicho por otros, que "según el caso", puede tener un "nuevo interés". En otras, aportando directamente "algo nuevo", pero que es nacido de una necesidad espiritual y no por un afán de inventar o cambiar de moda. Es bien diferente cuando un maestro toma o emplea ciertas técnicas, por nuevas o espectaculares que sean, a cuando las maneja otro compositor con el único fin de despertar admiración.

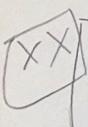
Los medios tradicionales de composición — la notación, la instrumentación, la textura en general — no son en ningún caso obstáculo para el compositor contemporáneo. Al contrario, es muy necesario que este conozca y domine lo tradicional, para que se pueda definir sobre bases sólidas y asimilar a conciencia las nuevas tendencias, para que se pueda expresar libremente con pleno conocimiento de donde viene, lo que quiere y necesita.

De la misma manera, los medios tradicionales de ejecución y los métodos convencionales de notación musical no presentan bajo ningún aspecto obstáculo alguno para la música nueva. El único que en este caso se presenta es el desconocimiento de las técnicas contemporáneas y experimentales, que al igual al buen compositor, el buen ejecutante está en la obligación de conocer y dominar.

Que una sonata de Bach sea diferente a otra de Bartok; que una obra de Mozart lo es también de una de Webern, esto es bien cierto. Pero en este caso estamos hablando del carácter técnico y estético de cada obra, que es justamente lo que obliga a que cada una sea ejecutada en forma diferente. Con todo, no hay que dejar de pensar que todas son música y que están escritas como tal. También estoy de acuerdo en que una obra de Bouléz, por ejemplo, no se puede ejecutar igual que otra de Chopin pues están escritas dentro de técnicas diferentes. Pero ambas exigen "igual" del intérprete, porque ambas son "música" definitivamente.

Recuerdo que el maestro Ginastera nos decía en alguna ocasión — refiriéndose a estos problemas en una de sus clases — que él no creé que tenga que existir por obligación un "intérprete especial" para la nueva música. Que se dedique única y exclusivamente a ella es otra cosa. Estoy en esto muy de acuerdo, como también lo estoy en su concepto con respecto al error de muchos al decir que el señor fulano no interpreta bien a Beethoven pero lo hace muy bien tocando una obra de Stockhausen o de Castiglioni. Esto es absurdo! Porque dicho señor está ejecutando tan mal estas obras como lo haría en las otras. Lo que sucede, que la nueva música es la más desconocida, y por consiguiente, se presta mejor a la farsa, a la metida de notas falsas, etc.

Citaré una propia experiencia, muy importante para mí porque de ella aprendí como resolver a mi manera este problema. Tuve la suerte de haberme iniciado en los estudios de dirección y de haber realizado alguna práctica dentro de ello, cosa que me obligó a analizar desde el punto de vista del intérprete varias obras clásicas, románticas, neoclásicas y postrománticas. Y en Buenos Aires tuve la oportunidad de tomar parte en varios conciertos, en los que dirigí algunas obras contemporáneas, escritas dentro de lo experimental, en calidad de "estreno absoluto". Nunca he de olvidar la primera vez que me vi frente a una partitura que contenía problemas aleatorios y de grafismo. Confieso que hasta entonces yo desconocía por completo estas nuevas posibilidades y creo que fué un poco de amor propio lo que no me permitió desistir ante tan tremendo lío. Hasta por un momento pensé — como muchos — que dicha partitura contenía elementos extramusicales. Pero llegué a una conclusión: aquello era sencillamente música, buena o mala. Y yo estaba en la obligación de estudiarla e interpretarla como tal, de prepararme "ante ella" lo técnicamente suficiente, para que pudiera expresar su contenido. En especial, aprendí lo que todo intérprete debe saber: a que toda obra, "sea cual fuese su autor", merece el máximo respeto. Todo se redujo, entonces, a que tal partitura no contenía elementos extramusicales. Estaba constituida únicamente por efectos armónicos, rítmicos, dinámicos y de timbre, y en medio de todo, de bellísima línea melódica. Posteriormente tuve otras experiencias similares, cada una con diferentes problemas a solucionar. Pero solo vi música en ellas y las manejé como tal, así fuesen la cosa más compleja en su textura.

*otro día, como*  
  
 Históricamente se ha dado muchas veces, cuando los contrabajistas se negaron a tocar en las últimas sinfonías de Mozart; cuando en la "consagración" de Stravinsky planteó nuevos problemas rítmicos, etc., — por nombrar algunos. Sin embargo, para el ejecutante de hoy, dichos problemas ya están más que solucionados. Un intérprete incluye en su mismo programa obras de diferentes tendencias. Si es realmente un "buen intérprete", cada una de las obras presentará un buen equilibrio dentro de su respectivo carácter. Y si alguna de ellas, en calidad de

ejecución, no está a la altura de las demás, se debe simplemente a que no la conoce tan a fondo, que no la estudió o preparó lo suficiente como para dominarla.

Hace poco asistí a un recital en el "Grace Rainey Auditorium del Metropolitan Museum of Art" de New York, en el que tomaron parte el violinista Paul Zukofsky y el pianista Gilbert Kalish, intérprete presentados por "Young Artists Series de la Martha Baird Rockefeller Fund for Music". El programa incluía una sonata de Mozart, otra de Ives, la Tartiniana Segunda de Dallapiccola, el opus 26 para violín solo de Ysaye, Tres miniaturas de Penderecki y algo de Sarasate. Fué una magnífica ejecución por parte de ambos intérpretes, quienes demostraron pleno conocimiento y dominio de las obras presentadas. Pero lo curioso del caso, el violinista tocó leyendo la primera parte del programa — Ives y Mozart. El resto del programa lo tocó de memoria, inclusive las bien contemporáneas piezas de Penderecki. En otros casos se daría lo contrario. Y todos hemos asistido a un buen numero de conciertos en los que figuran obras contemporáneas al lado de las más clásicas, con una total ejecución que no deja nada que desear. En cambio, hemos presenciado programas con obras dentro de "único carácter" y hemos quedado bastante defraudados.

La solución del problema de la ejecución de la nueva música no está en preparar cierto número de "especialistas", sino de incorporar a lo traditional todas las nuevas técnicas, que es lo que han hecho todos los grandes intérpretes en todas las épocas. "Hay que incorporar todas las técnicas necesarias para expresar las nuevas posibilidades." Así como el buen compositor domina todas las técnicas y las emplea de acuerdo con su necesidad, el buen ejecutante también está en el deber de conocerlas, para una honrada interpretación.

#### Sobre el Segundo Punto

En cuanto a lo de las bases para un cambio en las relaciones entre el compositor y el ejecutante, es un problema para solucionar en los conservatorios, que es donde el ejecutante recibe su preparación en general. Considero que la mayoría de los conservatorios en Latinoamérica, están bien integrados, en cuanto a profesores. Las fallas, entonces, se deben a los programas de estudio y a la falta de buena información con respecto a las nuevas tendencias y técnicas.

En alguna ocasión, refiriéndose al repertorio pianístico, una profesora de piano me decía que detestaba la música contemporánea; que solo le gustaba Hindemith, aunque le parecía muy disonante. Y hace poco, hablando con un pianista graduado de conservatorio, a quien dejé mirar una obra de autor contemporáneo, escrita dentro de una textura casi traditional — no contenía problemas aleatorios ni nada por el estilo — me decía que tendría que comenzar de nuevo los estudios de piano

para comprender e interpretar dicha obra. El mencionado pianista está dedicado a la pedagogía musical, e incluso ha publicado un método para la enseñanza de piano en los niños.

La gran mayoría de profesores de conservatorio ignoran por completo que hace buen rato pasamos la primera mitad del siglo XX y que ahora el tiempo es más breve. Hoy en día las técnicas están bastante superadas como para proporcionar en todo sentido mejores posibilidades. Ahora ya nos se trata de jugarse la vida ante el instrumento; ahora el problema es de "orden mental", en una buena parte. Es el profesor quién está en la obligación de conocer todos estos problemas, para que pueda orientar mejor al alumno. Y está además en el deber de investigar constantemente, de evolucionar y ponerse al día de acuerdo con la época. Existe entre ellos quienes lo hacen, pero son bien contadas estas excepciones. Además de enseñar al alumno a leer en su instrumento y no a que aprenda a tocar de memoria veinte o treinta piezas en diez años de estudio, sin que éste se de cuenta de que se trata, también debe enseñarle las modificaciones que sufre el tratamiento rítmico e interpretativo cuando el compás desaparece total o parcialmente, que es cuando el intérprete es "quien debe tomar la iniciativa". En síntesis, hay que actualizar los estudios en la mayoría de nuestros conservatorios y recordar una buena parte de ese absurdo e inútil programa. Existe una amplia bibliografía informativa, en la que figuran artículos escritos por compositores, intérpretes e investigadores contemporáneos. Igualmente un gran número de obras para canto, coros y para instrumentos — solos, conjuntos de cámara y para orquesta — que se pueden acomodar en la práctica de la ejecución en la pedagogía musical. La mayoría de estas obras — me refiero a las escritas con técnicas nuevas y experimentales — están en buenas grabaciones, lo que proporcionará al alumno la comodidad de conocerlas y analizarlas. Entonces aprenderá no solo a desempeñarse dentro de las nuevas tendencias, sino también a apreciar y comprender el valor de la nueva música. En otras palabras, apreciará y comprenderá al compositor contemporáneo.

Otra cosa muy importante en este caso, que en los programas de conciertos, tanto profesionales como de alumnos, sean incluidas más obras contemporáneas, dándole especial énfasis a la "Música de las Américas", donde ya existe un extenso repertorio. Esta es para mí la mejor base para un cambio de las relaciones entre el compositor y el ejecutante.

Bogotá, Colombia

## Anexo 2

### **Lista provisional de versiones disponibles en la Internet de las obras editadas.**

#### **Cuarteto No. 4 op. 87**

a Obra completa

Casptone String Quartet

Juan Sebastián López, v1; Will Martin, v2; Ashley Overby, va y Thomas Maternik-Piret, vc.

Nov. 2022, Moody Music Building University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama, Estados Unidos.

<https://www.youtube.com/watch?v=sEQZvpkCI08>

b Obra completa

Cuarteto Q-Arte

Juan Carlos Higuita, v1; Liz García, v2; Sandra Arango, va y Diego García, vc.

Música Clásica Colombiana

<https://www.youtube.com/watch?v=gn7KT2u7ahQ>

Como es frecuente en este canal, no se dan detalles de la grabación y la mayoría de las veces no se reconoce debidamente a los intérpretes de las obras.

c II. Cantabile

Cuarteto Manolov

Angelica Gámez, v1; Miguel Ángel Guevara, v2;

Ricardo Hernández, va y Mintcho Badev, vc.

c. 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=YUk7bTluPGg>

d. I. Sonatina, II. Cantabile (trunco).

Cuarteto Q-Arte

Neiva?, Asamblea Departamental del Huila, 24 de febrero de 2016

[https://www.youtube.com/watch?v=7bo7pqz6\\_d4](https://www.youtube.com/watch?v=7bo7pqz6_d4)

#### **Cuarteto No. 5 op. 198**

a Obra completa

Cuarteto Q-Arte

Sala de Concierto Luis A. Arango, 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=PCTgRgasPyA>

b Obra completa

Cuarteto Latinoamericano

[Saul Bitran, v1; Aron Bitran, v2, Javier Montiel, va y Álvaro Bitran, vc.]

c. 1998

Música Clásica Colombiana

<https://www.youtube.com/watch?v=XC6Vypy810l>

#### **Cuarteto No. 6 op. 250**

Obra completa

Cuarteto Q-Arte

Chicago Latino Music Festival 2016

The Art Institute, Chicago

<https://www.youtube.com/watch?v=8nGB7pLmFkQ>

#### **Quinteto para cuerdas y clarinete op. 247**

Obra completa

Cuarteto Q-Arte y Jairo Aníbal Vinasco (clarinete)

c. 2016, no hay información sobre la grabación

<https://www.youtube.com/watch?v=nl8CGADcCz0>

# 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 documento reproducido, 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 diferenciaran usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

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

## CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

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

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

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

**Abreviaturas.** Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., id., 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:  
Fabio Rodríguez Amaya,  
*La caída*,  
Técnica mixta s/lienzo, 198x198 cm, 1989.