

Cuestiones

Revista del Centro de Investigación en Ciencias Sociales, Educación y Artes



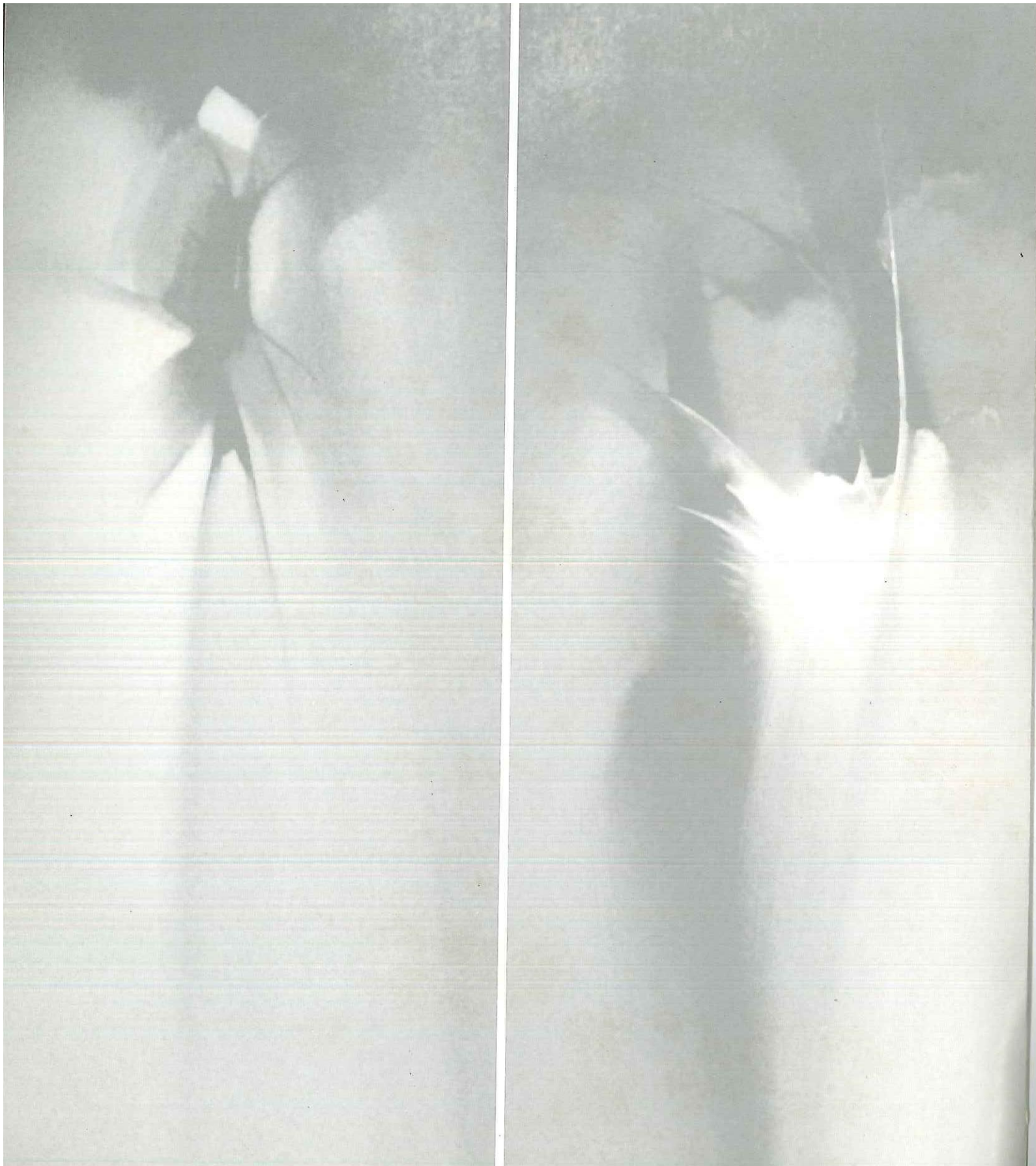
unab

2008



unab

Año 4. Número 9 Bucaramanga, Colombia 2008



Cuestiones

Revista del Centro de Investigación en Ciencias Sociales, Educación y Artes



CUESTIONES

Revista del Centro de Investigación en Ciencias Sociales, Educación y Artes
ISSN 0121-0947
Tarifa Postal Reducida
Año 4 N° 9 Bucaramanga

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

ALBERTO MONTOYA PUYANA
Rector
EULALIA GARCÍA BELTRÁN
Vicerrectora Académica
GILBERTO RAMÍREZ VALBUENA
Vicerrector Administrativo

DIRECTOR
Julio Eduardo Benavides Campos
EDITOR
Guillermo León Aguilar Roldán

COORDINADOR TEMÁTICO
Rafael Suescún Mariño

CONSEJO EDITORIAL
Julio Eduardo Benavides Campos
Roberto Sancho Larrañaga
Araulfo Enrique Mendoza M.
Rafael Angel Suescún Mariño
Hugo Noel Santander Ferreira

Fotografías de las obras:
Saúl Meza Arenas

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN
Producciones UNAB

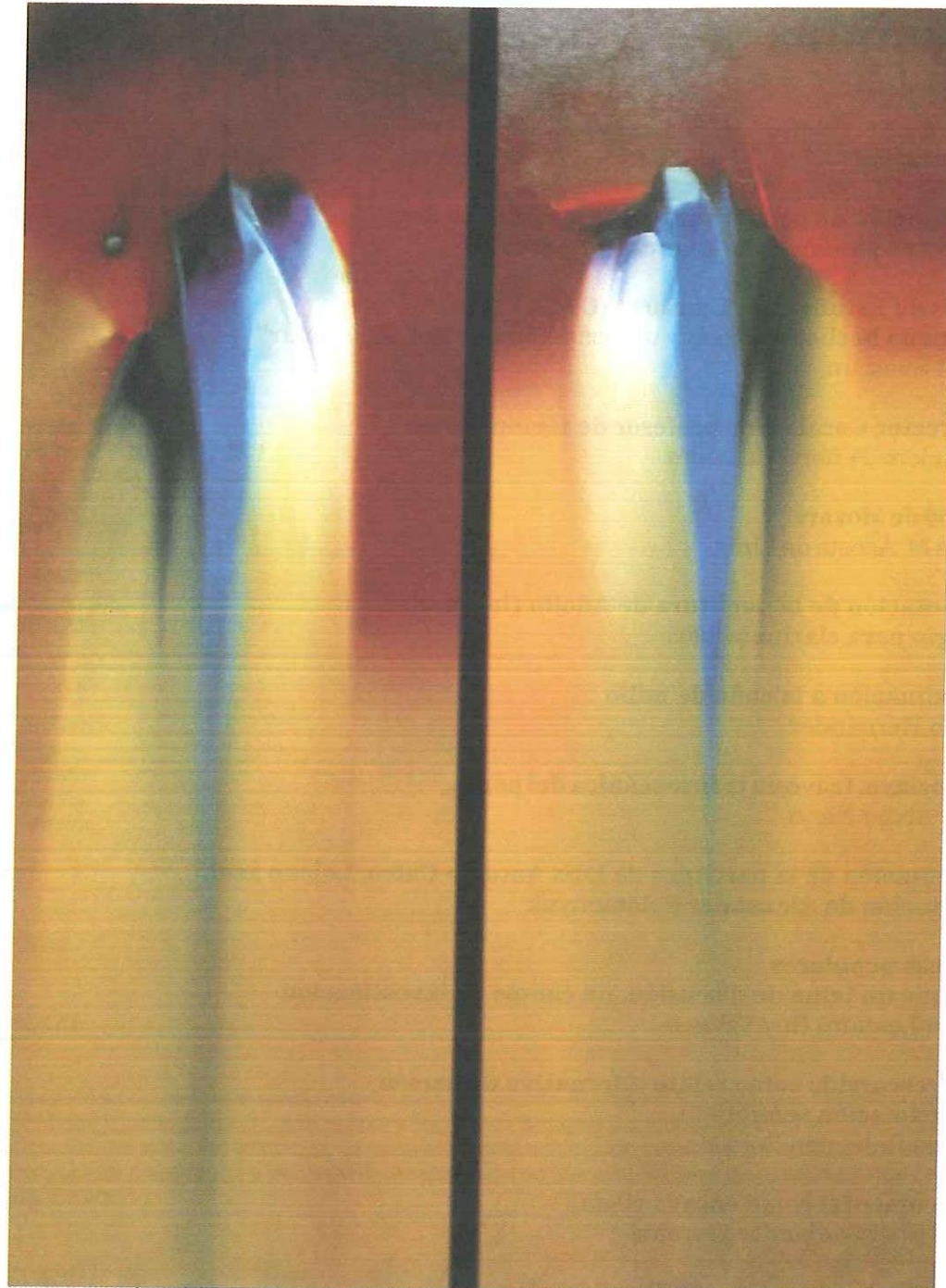
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Ideas Comunicación

Las opiniones contenidas en los artículos de esta revista no vinculan a la institución sino que son de exclusiva responsabilidad de los autores, dentro de los principios democráticos de cátedra libre y libertad de expresión, consagrados en el artículo 3° del Estatuto General de la Corporación Autónoma de Bucaramanga. El material de esta publicación puede ser reproducido sin autorización, siempre y cuando se mencione su procedencia y el Centro de Investigación en Ciencias Sociales, Educación y Artes de la UNAB reciba un ejemplar de su publicación.

CUESTIONES UNAB
Calle 48 N° 39-234 Teléfonos (7) 6436111 y 6436162 Ext. 274-270-357
Fax (7) 6433958
Bucaramanga, Colombia

Contenidos

● Presentación	5
● Presentación de la partitura de Jesús Alberto Rey. De Negros y Blancos en Blancas y Negras	6
● Clubes de Estudiantes Cantores (CEC), “Un sueño hecho canción...y una canción que nos dejó soñar” Rafael Suescún	12
● El Director Coral como profesor de técnica vocal Luz Helena Peñaranda López	20
● Los 250 de Mozart Carlos M. Acosta de Lima	26
● Presentación de la partitura de Adolfo Hernández, Arpegio para clarinete 2003	30
● Aproximación a la caña de millo Adolfo Hernández	34
● Europelayo: travesía transoceánica del porro Oscar Alviar Nieto	46
● Presentación de la partitura de Luis Antonio Calvo, Lejano azul. Adaptación de Alexander Solomenyuk	50
● Músicas populares, más que un tema de discusión, un campo de investigación Edwin Leandro Rey Velasco	56
● El narcocorrido como relato alternativo de nación (Aproximación semiótica) Paloma Bahamón Serrano	64
● El documental como ensayo visual Hugo Noel Santander Ferreira	72
● Presentación de la obra de Clemencia Hernández Guillén	78



Torres Gemelas. Clemencia Hernández Guillén

Presentación

Si bien la música está hecha de sonidos, también está hecha de pasiones, de tiempos, de espacios, de diversidades -casi nunca reconocidas-, de asombros y de perplejidades, de memorias y de olvidos, de multitudes y de soledades, de triunfos y desencantos, de esperanzas, de virtudes y, en algunos casos, hasta de infamias.

La música, como expresión artística, se arraigó en todas las sociedades y culturas del mundo tal vez para conjurar el olvido; para ofrecernos nuevos caminos para nuestra búsqueda y encuentro; para revelarnos paisajes de geografías inéditas; para que mantengamos resguardados en esa especie de banda sonora de la historia, episodios y vivencias de sociedades precedentes o distantes; para que cuando, tentados por la curiosidad, nos rebelamos contra el absoluto romántico del “arte por excelencia” y posemos nuestra mirada indagante a través del lente del acontecimiento musical, de ese caleidoscopio enmarcado de sonoridad, descubramos entonces nuevas y reveladoras maneras del cómo los hombres hemos vivido en nuestras virtudes y en nuestras mezquindades.

En tal sentido, cuando hablamos o escribimos de música no lo hacemos tanto para ahondar en sus misterios sino para poder revelarnos de mejor manera ante nosotros mismos; para interpretarnos, para comprendernos, para seguir reinventándonos, para orientarnos en el extraviado camino de nuestras cotidianidades.

Creemos que este número de la revista Cuestiones, en el que se integran obras y artículos de docentes del Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y de algunos autores invitados, será, además de una novedad en nuestro entorno inmediato, un estímulo a sus producciones y un importante aporte a la interpretación, configuración y desarrollo de la realidad musical del país.

Jesús Rey
Decano Facultad de Música

Presentación de la partitura de Jesús Alberto Rey De Negros y Blancos en Blancas y Negras

De Negros y Blancos en Blancas y Negras es el título de esta obra de Jesús Alberto Rey Mariño, que surge como resultado de una Beca de Creación otorgada por el Ministerio de Cultura y la cual está conformada por 50 piezas breves para niños y jóvenes pianistas, sobre músicas populares colombianas y latinoamericanas. La obra ha sido concebida como apoyo para los procesos de formación de niños y jóvenes pianistas así como para el estudio del piano complementario.

Como un avance a la próxima publicación de este material, la revista CUESTIONES publica de manera exclusiva la Danza, para piano a cuatro manos, una de las piezas más elementales del material. A continuación el pasillo Leyla en el cual se destaca el recurso de una escritura guitarrística con la cual el autor pretende "facilitar" técnicamente la interpretación de este aire nacional y darle a la vez un cierto toque virtuosístico. La obra final es un bolero, en el cual se destaca el lirismo propio de este importante género popular latinoamericano.

Jesús Alberto Rey Mariño



DANZA

♩ = 60

Jesús Alberto Rey Mariño

© 2006 De Negros y Blancos En Blancas y Negras

LEYLA

Jesús Alberto Rey Mariño

© 2006 De Negros y Blancos En Blancas y Negras

Musical notation for measures 20-24. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a piano accompaniment with dynamics *f*, *p subito*, *mf*, and *p*.

Musical notation for measures 25-29. The score continues with dynamics *mf* and *p*.

Musical notation for measures 30-34, including first and second endings. The instruction *D.C. al* with a double bar line and a circle containing a cross is present.

Musical notation for measures 35-40. The score includes dynamics *p cresc.* and *ff*, and a *Su.* (Sustentado) marking.

© 2006 De Negros y Blancos En Blancas y Negras

BOLERO

Jesús Alberto Rey Mariño

$\text{♩} = 66$
Expresivo

Musical notation for measures 1-6. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a piano accompaniment.

Musical notation for measures 7-10. The score continues with a piano accompaniment.

Musical notation for measures 11-14. The score includes tempo markings *Poco rall.* and *a tempo*.

Musical notation for measures 15-18. The score includes dynamics *f*, *rall.*, and *f*, and a *a tempo* marking.

Musical notation for measures 19-24, including first and second endings. The score includes a *Su.* marking.

© 2006 De Negros y Blancos En Blancas y Negras

Clubes de Estudiantes Cantores (CEC)

“Un sueño hecho canción... y una canción que nos dejó soñar”

Abstract

The history of Choral Singing in Colombia dates back to exquisite experiences that the Colonial Epoch brought with it, since multiple works of Canto Llano, and Canto de Órgano as well as of varied compositions of polyphonies according to the custom of good European style. It allowed to do a great musical collection created by many prominent people, from the 19th century, and half of the 20th century, which have been precursors or performers of an intentional search, of a national identity in the practice of Choral Singing in Colombia.

But without a doubt, one of the most important musical events within the Choral Singing in Colombia, occurred in 1961, with the arrival to our Country of the American Professor Alfred M. Greenfield, delegated by the Commission of Educational Exchange Fullbright, with the aim of founding choral groups at different Institutions of Top Education called Clubes de Estudiantes Cantores. (CEC) Singers Students Clubs.

This work exposes a wide perspective of this movement, that convoked outstanding teachers, whose made great musical compositions and trained Choral groups, which nowadays are the most important legacy of our Colombian Choral tradition.

Words key: I sing coral, History, university Choirs, Alfred Greefield, students' singers Club, identity.

Resumen

La historia de Canto Coral en Colombia se remonta a experiencias exquisitas que la época Colonial trajo consigo, desde múltiples trabajos de Canto Llano, y Canto de Órgano, así como de las composiciones variadas de polifonías según la costumbre del buen estilo europeo permitiendo hacer una gran colección musical creada por muchas personas prominentes del siglo XIX y la mitad del siglo XX, quienes han sido precursores o ejecutantes de una búsqueda intencional, de una identidad nacional en la práctica del Canto Coral en Colombia. Pero sin duda, uno de los acontecimientos musicales más importantes dentro del Canto Coral en Colombia, ocurrió en 1961, con la llegada a nuestro país del profesor americano Alfred M. Greenfield, delegado por la Comisión de Cambio Educativo Fullbright, con el objetivo de fundar grupos corales en las Instituciones diferentes de educación superior llamados Clubes de Estudiantes Cantores, (CEC).

Este trabajo expone una amplia perspectiva de este movimiento que convocó a profesores excepcionales, con grandes composiciones musicales y entrenó grupos Corales, que hoy día son la herencia más importante de nuestra tradición colombiana coral.

Palabras clave: Canto coral, Historia, Coros universitarios, Alfred Greefield, Club de estudiantes cantores, identidad.

Rafael Suescún

Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander-Colombia. Durante 8 años recibió la orientación y enseñanza del Maestro Gustavo Gómez Ardila de quien aprendió la rigurosidad y sensibilidad en la interpretación de repertorios corales. Ha participado en diversos eventos nacionales e internacionales de pedagogía musical, técnica de dirección e interpretación coral y técnica vocal. Se ha desempeñado como Coordinador de la Facultad de Música de la UNAB, Co-Director de la Sinfónica UNAB, Capacitador en el área de Dirección Coral del Ministerio de Cultura, Profesor del Énfasis en Dirección Coral y Director del Coro UNAB desde hace 13 años. Actualmente cursa la Maestría en Musicología Latinoamericana con línea de investigación en música coral latinoamericana del siglo XX, en la Universidad Central de Venezuela - UCV. Dentro de esta línea investigativa en Repertorio Coral Latinoamericano, se inscribe su tesis la cual se basa en la “Edición Crítica de la Obra Coral del Maestro Gustavo Gómez Ardila”

Clubes de Estudiantes Cantores (CEC)

“Un sueño hecho canción... y una canción que nos dejó soñar”

Rafael Suescún

Si bien la historia del Canto Coral en Colombia se remonta a exquisitas experiencias que la época de la Colonia trajo consigo a través de múltiples creaciones de Canto Llano, Canto de Órgano, así como de variadas composiciones de polifonías para variado formato a la usanza del buen estilo europeo, no es allí donde precisamente se puede encontrar el núcleo principal del movimiento de la polifonía colombiana. Esta etapa de resurgir colombiano la podríamos reconocer como la primera fase de nacimiento de una cultura musical basada en la exploración de la voz como instrumento melódico, que junto con elementos contrapuntísticos y armónicos enriquece las diversas atmósferas que se quieren crear y recrear en el canto coral a capella.

Por múltiples factores todo este gran tesoro del patrimonio nacional se encuentra hoy en día en los anaqueles institucionales, habido de profesionales de la musicología, a los cuales se les brinde la oportunidad de incursionar, con rigor investigativo, en el estudio paleográfico de todo ese material que bien podría ser fuente natural de grandes descubrimientos y aportes, para dirimir muchas conclusiones de lo que hoy somos como identidad musical.

Sería totalmente descortés, y hasta un tanto atrevido de mi parte, omitir el gran acervo musical creado por muchos personajes, quienes a partir del siglo XIX, y mitad del siglo XX han sido los precursores o gestores de una intencionada, y a veces inocente búsqueda de una identidad nacional en la práctica del canto coral. Desde esta perspectiva vale la pena reconocer ese gran número de personalidades que lograron cimentar, a través de sus diversas y significativas composiciones vocales, que hoy se constituyen en lo que podríamos llamar la segunda fase de creación musical.

Centraremos nuestra atención en uno de los fenómenos musicales más trascendentales dentro de la música coral en el año 1961 con la llegada del profesor norteamericano Alfred M. Greenfield, quien fuera delegado por la Comisión de Intercambio Educativo Fullbright, con el ánimo de fundar agrupaciones corales en diversas instituciones de educación superior, las cuales llevarían el nombre de Clubes de Estudiantes Cantores (CEC). Así lo reconoce José Ignacio Perdomo Escobar (1980: 187188) en su libro Historia de la Música en Colombia.



El New York Times (1983), hace una publicación respecto a la figura de Greenfield, la cual nos permite conocer parte de la vida, de quien lograra sensibilizar a los estudiantes universitarios en la década de los sesenta hacia la práctica del canto coral:

Alfred M. Greenfield, nació en St. Paul y murió en Princeton, New Jersey, cuando tenía 80 años de edad. Estudió música en el Instituto de Arte Musical, y más tarde hizo su perfeccionamiento en la Escuela de Música Juilliard. Fue un destacado organista y compositor. En 1925 fue designado para dirigir la Universidad de Nueva York, cargo que ocupó durante 42 años.

En 1951 recibió una beca de la Comisión de Estudios Internacional Fulbright para establecer y conformar diversas agrupaciones de música coral, como una actividad extracurricular, en diversas Instituciones universitarias de Colombia.

El Gobierno colombiano otorgó al Señor Greenfield la más alta distinción dada a un educador extranjero, la Medalla Camilo Torres. (Published: January 20, 1983).

María Eugenia Londoño (1983:1323), afirma que el movimiento de "Club de Estudiantes Cantores" desarrolló una particular labor en pro del desarrollo del canto coral colombiano, orientado específicamente hacia el ámbito universitario desde 1961 hasta 1971, año en el cual se da por terminada dicha misión cultural.

A partir de la llegada de este importante personaje a Colombia, surge un movimiento musical que generó dos momentos determinantes para el resurgir de la música coral. Uno de estos fenómenos es la selección y posterior capacitación, de importantes maestros que en esos momentos se destacaban en nuestro país por su estudio y dedicación al canto coral. El segundo aspecto, está el impacto que estas agrupaciones corales logran a través de un despertar de sensibilidades con los diversos repertorios y actividades propias de esta práctica musical, en la cual se generan momentos de crecimiento personal y emocional.

Debido a que la legislación colombiana para el sistema educativo de ese entonces, sesgaba el estudio de carreras técnicas y de ingenierías hacia la población masculina, estas escuelas de formación se gestaron en diversas universidades colombianas con formato masculino o de voces oscuras. Este hecho influyó de manera directa en el formato y los materiales musicales que eran creados en ese momento.

Una de las publicaciones más significativas, por la profundidad analítica, sistematicidad y rigor investigativo es la realizada por el Programa Regional de Musicología, la Unesco y Colcultura. Estas tres organizaciones preocupadas por el estado musical de Colombia, encargaron a María Eugenia Londoño y Jorge Betancur, una investigación denominada Estudio de la Realidad Musical en Colombia (1983), siendo este el título principal del libro. Este trabajo editorial en su IV parte dedicada a los Coros, aproximación a su realidad actual, presenta de manera profunda los

resultados de un trabajo de campo, que realizó un inventario de las agrupaciones corales existentes, los recursos humanos y logísticos con que contaban, el estado de los grupos, sus logros, dificultades y perspectivas.

Toda esta dinámica investigativa pretendía a su vez fijar unos derroteros con el fin de fijar políticas de capacitación de directores y coristas, así como de establecer a mediano y largo plazo, unas políticas que permitieran a estos grupos lograr cualificación y proyección de sus trabajos musicales. De otra parte nos ofrece un contexto real y oficial de todo lo que pudo surgir a partir de la creación y fortalecimiento de las agrupaciones corales creadas con el programa implantado por el Greenfield, el cual no sólo incentivó la conformación de grupos, sino también la creación de materiales de música folclórica colombiana.

La investigación permitió conocer datos importantes, tales como la antigüedad de las agrupaciones encuestadas, en total cincuenta y cinco (55) en diferentes regiones del país. De acuerdo con lo anterior, nos presentan el siguiente resultado:

AÑO DE CREACIÓN	Nº DE COROS
1933 a 1959	Surgen 4 coros
1960 a 1969	Surgen 7 coros
1970 a 1979	Surgen 24 coros
1980 a 1981	Surgen 20 coros

Nota. Cuadro elaborado con datos tomados de "Estudio de la Realidad Musical en Colombia" por M. E. Londoño y J. Betancur, 1983, *Los Coros, aproximación a su realidad actual*, 22.

Como análisis de estos resultados, se expresa por parte de los investigadores lo siguiente, respecto a la década que corresponde a la creación del CEC en 1960.

"En el decenio 1960 1969 surgen 7 coros; este incremento se debe en buena medida al surgimiento en el país del Programa de Desarrollo de los Clubes de Estudiantes Cantores, por el maestro norteamericano Alfred Greenfield." (1983: 22)



Foto de los maestros convocados en Colombia por el CEC en 1964. Cortesía de los Alumnos Melissa Bautista García y Vladimir Amado Arguello.

Así mismo es evidente el incremento de agrupaciones corales en las décadas posteriores, hecho que da certeza de la significación real de la práctica del canto coral en Colombia, tanto en instituciones públicas como privadas a partir del surgimiento de las agrupaciones corales creadas con el programa implantado por el CEC.

Dentro de todo este proceso se conforma un equipo musical y administrativo, así como se designa inicialmente una junta directiva conformada por Greenfield, quien llega a Colombia con una comisión de profesores norteamericanos integrada por Elssie Greenfield, David Suderman y Orcenith Smith y complementada por los profesores colombianos Luis Antonio Escobar y José Ignacio Perdomo.

A partir de allí se decide hacer una convocatoria nacional para realizar una selección minuciosa de maestros, entre los cuales se mencionan: Rito Mantilla, Amadeo Rojas, Amalia Samper, Hans Neuman, Luis Bastidas, Artidoro Mora, José Ignacio Camacho, Evelio Pérez, Jiri Prito, Pedro Biava, José Tomás Illera, Luis Eduardo González, Humberto Sanz, Gustavo Gómez Ardila, José Antonio Rincón, entre otros.

Es importante mencionar que otra de las claras intenciones de este programa era la de estimular la creación de trabajos corales que permitieran a través de las músicas colombianas, lograr una identidad nacional para una mejor consolidación del canto coral. Por lo anterior y como hecho determinante para medir los resultados de este esfuerzo nacional, el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, en colaboración con la Asociación Colombiana de Estudiantes Cantores, determinaron organizar anualmente concursos de arreglos corales, y de esta manera socializar los productos de este proceso de formación.

De estos eventos surge un libro denominado "Cuaderno Coral" (1971: 4-8) que llevó por título *Versiones Corales del Campo Colombiano*, el cual se publicó por primera vez, "con ocasión de cumplirse el día 28 de octubre de 1971 el décimo aniversario de la fundación de la Asociación Colombiana de Clubes de Estudiantes Cantores y el 2 de marzo de 1972, el vigésimo aniversario de la Sociedad Coral Bach"

En él se exponían las condiciones del concurso, las cuales estaban determinadas por un comité organizador, así como por un jurado calificador. Los participantes de este evento debían inscribir oportunamente sus arreglos utilizando seudónimos para un imparcial veredicto. Cabe resaltar que este "cuaderno coral", presentaba las partituras con la copia de los manuscritos elaborados por los mismos participantes, a manera de score.

Como dato anecdótico de este primer concurso el maestro Gustavo Gómez Ardila participó con el seudónimo "Cantaclaro", obteniendo el segundo lugar con un arreglo del bambuco "La Caña" del compositor José A. Conde, para formato de voces oscuras. En esa misma oportunidad el maestro recibió dos *Menciones Honoríficas* al presentar dos arreglos corales adicionales de la danza "La Cabaña" del compositor Emilio Murillo, uno para formato de voces oscuras y otro para formato de coro mixto, pero esta vez firmada con el seudónimo de "Toca E. Silva". Este hecho generó entre los demás concursantes una controversia que hizo reglamentar aún más los parámetros de participación en este evento.

Así mismo, Duque (1981: 11) en el *Volumen 2* introduce un importante concepto en lo que se refiere a la categorización del "movimiento popular polifónico en Colombia":

"Para nutrir estos conjuntos era necesaria la participación de los compositores nacionales en la creación de arreglos de aires tradicionales colombianos, ya que el repertorio europeo no se adapta al carácter popular de estas agrupaciones".

Por otra parte Duque destaca la gran labor ejercida por los Clubes de Estudiantes Cantores como agente motivante de este "movimiento popular polifónico en Colombia", que estuvo conformado por estudiantes de diversas instituciones universitarias, públicas y privadas, así como por empleados y obreros que forjaron un movimiento coral en diversas organizaciones públicas del país. Por otra parte, Duque nos comenta que gracias al movimiento del CEC generado en los años sesenta y a la labor empresarial de los grupos corales en los años setenta, se pudo consolidar un importante repertorio de música polifónica popular y folclórica colombiana.



CEC de la UIS - 1962



CEC Universidad Javeriana 1965

Consultados cuatro de los más destacados exponentes de esta escuela polifónica colombiana, como son los maestros santandereanos Gustavo Gómez Ardila, Rito Antonio Mantilla Álvarez, José Antonio Rincón Rincón y el maestro barranquillero Alberto Carbonell Jimeno, coinciden en afirmar de manera contundente, que el CEC fue el movimiento musical más importante que se haya suscitado de manera formal en Colombia, el cual enriqueció y estimuló no sólo el quehacer creativo de los compositores, sino que a su vez permitió proyectar una nueva imagen, original por demás, de las sonoridades propias de la música colombiana a través del canto coral.

Durante todo este proceso de consolidación de grupos corales de formato masculino, se presenta en los años de 1968 y 1969, la incursión de la mujer a los claustros universitarios, fenómeno social que favoreció el desarrollo de la música coral para formato mixto. Fruto de estas primeras generaciones del CEC es importante aludir que muchos de estos jóvenes estudiantes colombianos que hicieron parte de este plan nacional, lograron descubrir sus talentos innatos hacia la música y desde allí ubicar su proyección profesional para realizar estudios en el exterior en el campo la dirección orquestal y coral.

Como resultado de la permanencia y consolidación de diversos grupos corales en Colombia, surge un gran número de agrupaciones que dieron como resultado la conformación de asociaciones estatales y privadas, así como de grupos particulares que en su deseo de preservar ese legado, empezaron a trabajar de forma más intencionada en repertorios diversos con elementos interpretativos más elaborados, explorando ritmos, armonías, texturas y lenguajes sonoros.

Sea esta la oportunidad para rendir un sentido homenaje a todos los hombres y mujeres que cimentaron el semillero de la Polifonía Colombiana, que si bien no se puede calificar como una escuela nacionalista, tenían muy claro el firme deseo de lograr una identidad nacional a través de la música coral.

Bibliografía

BERMÚDEZ, Egberto. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? Bogotá: Revista Credencial Historia. Nº 120.

Instituto Colombiano de Cultura. Música Coral Colombiana/Volumen 1/obras originales. (1981). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología, PNUD-UNESCO. Editorial Colombia.9-11.

Instituto Colombiano de Cultura. Música Coral Colombiana/volumen 2/arreglos. (1981). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología, PNUD-UNESCO. Editorial Colombia.11-12.

LONDOÑO, María Eugenia. (1983). Estudio de la Realidad Musical en Colombia/IV Parte, "Los Coros, aproximación a su realidad actual". Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de musicología, PNUD-UNESCO. Editorial Colombia Nueva Ltda. 69

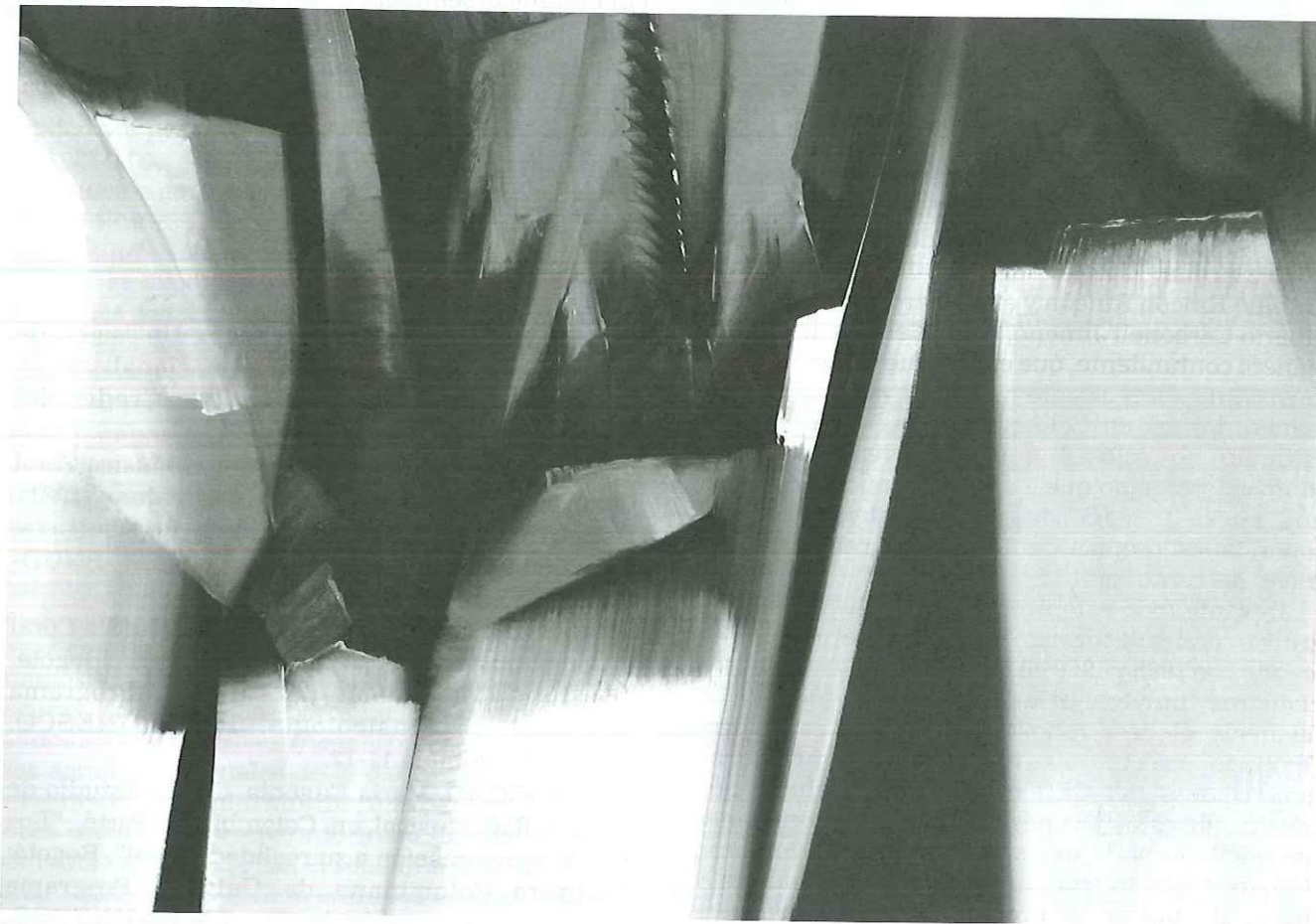
22 En el PEI UNAB, se define como la tercera competencia. Busca que cada estudiante sea apto para abordar cuestiones propias de la disciplina que ha elegido estudiar. Tiene relación directa con la recreación de saberes. Mediante el ejercicio analítico, las personas dan cuenta del saber que los identifica.

MONCADA, Fredy. (2000). La identidad en lo nacional. Revista Musical de Venezuela, N° 41. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Funves. 23-35.

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. (1969-1972). Versiones Corales del Campo Colombiano. Bogotá: Asociación Colombiana de Estudiantes Cantores. Dirección Editorial: Patronato de Colombiano de Artes y Ciencias. 9-14.

PERDOMO Escobar, José Ignacio. (1980). Historia de la Música en Colombia. Bogotá: quinta edición ilustrada. Plazay Janes, Editores. 187 205.

The New York Times. (1983). Alfred M. Greenfield, Director of N.Y.U. Glee Club 42 Years. [artículo]. Published: January 20, 1983. Archives. Disponible: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B01EEDA1138F933A15752C0A965948260>



Venteras. Obra N°2 de la Serie Mercados. Clemencia Hernández Guillén

El Director Coral como profesor de técnica vocal

Abstract

Vocal technique is one of the main bases to develop an excellent result in choir work. Therefore, a choir conductor studio program must include a deep vocal technique instruction. It will give a personalized and internalized experience about vocal processes to a prospective choir conductor.

Those last statements combined with conscious singing-foundation-process knowledge -anatomic and physiological-, will be the main bases to build a method, to lead vocal process of his/her future choristers.

Based in an optimum technique instruction, a choir conductor will have enough tools to lead a group through a vocal process; and afterward, "build" an instrument the choir- with the technical support needed to make the finest interpretative musical level.

Key words: vocal technique, choir, personal experience, choir conductor, chorister, muscular tone, imagination.

Resumen

La técnica vocal es el punto de partida para un excelente resultado en el trabajo coral. Basándonos en esta premisa, la formación del Director Coral debe incluir en su plan de estudios, la Técnica Vocal a través de la cual el estudiante vivenciará en su voz el proceso de formación vocal, conocerá los fundamentos anatómicos y fisiológicos del canto, y con base en esto, construirá una "metodología" del cómo guiar el proceso vocal de sus futuros coristas. Con esta formación, el Director Coral poseerá las herramientas para guiar de una manera consciente y óptima el proceso vocal de sus coristas y a partir de esto, "construir" un instrumento con unas bases técnicas que le permitirán hacer música de un excelente nivel interpretativo.

Palabras clave: técnica vocal, masa coral, vivencia, director coral, corista, tono muscular, imaginación.

Luz Helena Peñaranda López

Licenciada en Música-Cum Laude de la Universidad Industrial de Santander y Magíster en Canto de la Universidad de Antioquia. Se ha desempeñado en el campo de la Pedagogía, Dirección coral y Orquestal, Soprano solista y Flautista. Actualmente es docente de Técnica vocal y Canto en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Directora de la Coral Comfenalco Santander, agrupación con la que ha representado a Colombia en importantes eventos corales a nivel internacional en países como España, México, Estados Unidos, Brasil, Venezuela, Italia y la Isla de Curazao. Directora del Proyecto de Educación Musical en Centrabilitar: "Cuando la música se escucha con la piel", desarrollado con niños sordos y oyentes de esta Institución, por el cual gana el Premio Compartir en su categoría Maestra Ilustre en el año 2005. Como solista ha participado en puestas en escena de operas como "La Flauta Mágica" de Mozart, "Orfeo" de Gluck; en obras como "Magnificat" de Bach, "Exsultate Jubilate" de Mozart, Concierto de canciones eruditas colombianas, entre otros. Es asesora de Pedagogía Vocal del Ministerio de Cultura.

Correo electrónico: lpenaranda@unab.edu.co

El Director Coral como profesor de técnica vocal

Luz Helena Peñaranda López

Existe hoy día una creciente actividad coral en nuestro país. Las universidades y colegios, empresa pública y privada día a día favorecen la creación de agrupaciones corales que aportan al crecimiento integral de sus estudiantes, empleados o poseedores de un talento individual, deseo de aprender y seguir desarrollando sus aptitudes naturales para el canto.

Existen corales en diferentes formatos: mixtas, de voces blancas, grupos de cámara, entre otras, unidas todas por un objetivo común: el deseo de cantar y el desarrollo y difusión de la música coral. Sin embargo, a pesar de éste gran auge y del talento de los coristas, no todos los grupos corales obtienen los resultados deseados, no todos logran un buen sonido de masa coral, y es ésta la razón de este artículo, que el Director Coral reflexione sobre el porqué de los resultados musicales de su coral, si el ideal al que espera llegar ya lo ha conseguido, va en proceso, o por el contrario, llega a la conclusión que su "instrumento" (masa coral), no responde a sus ideas musicales; esto último causado en especial medida porque el director coral no posee las herramientas necesarias para guiar el proceso vocal de sus coristas.

Basándome en mi experiencia como Directora Coral y Magíster en Canto, afirmo que la técnica

vocal es base fundamental del desarrollo musical de una Coral. El "instrumento" que "toca" el Director Coral es la suma del instrumento de otros: de sus coristas. Por esta razón, el Director Coral como responsable de la guía del desarrollo vocal de cada uno de sus coristas debe poseer las herramientas necesarias para acompañar y guiar este proceso. Partiendo del trabajo técnico vocal guiado responsablemente, el Director tendrá en sus manos un "instrumento" con una base técnica sobre la cual edificar su idea musical e ir por el camino que lo llevará a un trabajo de interpretación, ideal de todo trabajo musical.

Para un cantante, su instrumento es "la voz", que a través del estudio, estará preparado para asumir responsablemente la interpretación en los diferentes campos en los que se quiera desempeñar, aprendiendo a proteger su voz y optimizando su utilización. De la misma manera, con la misma seriedad y responsabilidad, un Director Coral debe asumir la formación vocal de sus coristas.

En cuanto al aspecto técnico vocal, la misión del Director Coral consiste en guiar el proceso de formación vocal de cada una de las voces de sus coristas con miras a poseer un "instrumento", con un desarrollo técnico que permita el trabajo de

montaje de repertorio, cuyo último fin es el trabajo de interpretación. Cuando un Director Coral no puede conseguir que su "instrumento" (masa coral) suene como ese coro ideal que imagina y por el cual trabaja, pueden generarse sentimientos de frustración por los resultados musicales que arroja su trabajo, pues sentirá que no sólo con ganas puede trabajar y que no posee las herramientas suficientes para contribuir al mejoramiento y desarrollo de su "instrumento".

Para prevenir esta situación, la formación de un Director Coral debe incluir su formación vocal (Técnica vocal), con un enfoque donde el estudiante, vivencie el proceso de formación vocal en su voz, conozca y una a lo vivenciado el conocimiento de los fundamentos anatómicos y fisiológicos del canto. No es lo más importante hasta donde llegará como cantante; esto dependerá de su talento y diferencias individuales; lo verdaderamente importante es que esta vivencia individual de formación le permitirá, construir su "cómo" guiar el proceso de formación de las voces de su coral. Es la suma de la experiencia personal y los conocimientos teóricos de donde debe partir el proceso de formación vocal de nuestros coristas. De no ser así, el Director Coral se convertirá en un repetidor de conceptos teóricos sobre técnica vocal, un repetidor de ejercicios, pero no será capaz de escuchar a sus coristas, y de acuerdo con lo que escucha, aportar soluciones individuales y guiar su proceso de formación. El Director debe tener la capacidad de saber lo que suena mal, tomar una decisión al respecto y hacerlo sonar bien. Este rol resulta similar al del médico: Examinar, diagnosticar, formular y asegurarse de dar la medicina¹, y yo agregaría, estar atento a si la medicina recetada fue la indicada y tuvo el efecto esperado. Después de poseer esa herramienta para su ejercicio como Director Coral, elegirá si sus conocimientos vivenciales y teóricos son suficientes para asumir responsablemente la formación vocal de sus coristas, o, por el contrario, llegará a la conclusión de que debe recurrir a la asesoría de un profesor de Técnica vocal para esta formación.

1 PIÑEROS LARA, María Olga. INTRODUCCIÓN A LA PEDAGOGÍA VOCAL PARA COROS INFANTILES. Ministerio de Cultura. Santa fé de Bogotá.

El Director Coral ideal posee la formación técnica del gesto y vive en su voz el proceso de formación vocal y a partir de éste guía responsable y concientemente el proceso vocal de sus coristas. El Director Coral en ejercicio debe preocuparse por su formación vocal y reflexionar acerca de cuáles son sus posibilidades reales en cuanto a ser "guía" del proceso vocal de sus coristas, si éstos una vez ingresan a la Coral inician un proceso vocal de calidad, o, por el contrario, su trabajo vocal se limita al montaje de obras sin una preparación vocal adecuada. Una vez se inicia este proceso vocal individual, paralelamente el Director va construyendo el sonido de su coral, un trabajo grupal necesario para obtener como resultado un sonido redondo y acorde con las necesidades estilísticas de cada obra por interpretar.

El fin último del montaje de una obra es la interpretación: *-que quiero comunicar-*. He aquí un objetivo más de por qué la técnica vocal es la base de un trabajo de interpretación en cualquier instrumento, y esto incluye una coral: su formación técnica. Una vez ésta existe, pasa a un segundo plano, para dar paso al que queremos decir: Sin un desarrollo técnico vocal previo no se puede realizar un eficiente trabajo de interpretación.

1. ¿Por qué es importante la técnica vocal?

La voz es una parte del cuerpo que funciona naturalmente como está previsto; como consecuencia de su uso, éste puede desarrollar sus capacidades o, por el contrario, limitarlas o atrofiarlas.

Es la técnica vocal, como primer punto, el conocimiento y entendimiento del funcionamiento de la voz que asegurará un buen desarrollo de lo que por naturaleza poseemos, y prevendrá daños ocasionados por un uso indebido.

Libros de técnica vocal hay muchos, pero al igual que no se aprende a nadar o tocar un instrumento leyendo un libro, de la misma manera no se puede aprender técnica vocal; es un proceso que se debe "vivenciar", nadie puede realizar este proceso por

otro; el profesor de canto es el guía de un proceso vocal, pero es el cantante y su estudio constante, el responsable del proceso; la repetición consciente de ejercicios, es el camino a través del cual podremos conocer el funcionamiento de nuestra voz. El montaje de obras complementará esta formación, esta búsqueda individual.

La técnica vocal se debe dirigir a la inteligencia y la imaginación; he aquí el segundo punto del concepto de técnica vocal: concretar las sensaciones vocales. Hacernos un dibujo mental de cada concepto teórico del manejo de la voz. Es esta imaginación la que guiará nuestro proceso de descubrimiento y conocimiento de nuestra voz, ya que hay músculos que intervienen en este proceso y no pueden ser influidos por la voluntad, sólo por nuestra imaginación y el deseo de cantar. Sólo tenemos acceso a la subconciencia por imágenes. Sólo lo que imaginemos y "pintemos" con nuestra mente, podrá ser dirigido por la subconciencia, dándose un proceso natural que a través de la repetición se volverá un buen hábito en nuestro desempeño vocal.

La voz es un instrumento gratuito: un violín dañado por la mala utilización puede cambiarse por otro, la voz es única e irremplazable. Debemos aprender a optimizar la utilización del conjunto de aparatos y órganos que intervienen en la producción de la voz. La mejor manera de cuidar nuestro instrumento es entender su funcionamiento para prevenir enfermedades y trastornos a causa de su mala utilización. En mi rol como Directora Coral, el desarrollo vocal de mis coristas, y el enseñarlos a optimizar la utilización de su voz es mi responsabilidad.

"La buena salud mental y física es vital para todos, especialmente para aquellos que escogen la carrera profesional de cantante, actor o conferenciante. Como el instrumento que toca su voz está en la garganta, y sabiendo que es el instrumento musical más delicado que existe, cualquier debilitamiento de su fuerza física, cualquier molestia en la garganta, y cualquier

2 CHUN-TAO CHENG, Sthepen. EL TAO DE LA VOZ. Ed. Gaia, Madrid, 1991.

3 GRAU, Alberto. DIRECCIÓN CORAL: La forja del director. GGM Editores. Caracas, 2005.

alteración emocional afectará negativamente el aspecto y la calidad tonal. Recuerde que la mente y el cuerpo están totalmente relacionados y son interdependientes; la salud del uno afecta a la del otro. Así que es esencial mantenerse sano en todos los sentidos².

Además del conocimiento técnico se necesita el deseo de cantar y amor a la música. La vocación y el talento son importantes pues nos darán mayores posibilidades de desarrollo, sin embargo, a menudo se domina más lo que fue más difícil de aprender que lo que fue demasiado sencillo. Esta frase está directamente relacionada con nuestra misión de directores corales como profesores de técnica vocal: Todo aquello que nos fue difícil adquirir en nuestra vivencia personal de formación vocal, nos será útil en el trabajo como guía del proceso de otra persona, ya que vivenciamos en nuestro cuerpo cómo solucionar ese problema técnico.

"Se puede afirmar que el mejor coro está conformado por coristas que tienen la suerte y el privilegio de poder disfrutar del placer de hacer música, que lo saben apreciar y que se complacen cuando cantan. Un Director quisiera contar con un coro cuyos integrantes tuvieran las voces y conocimientos de un coralista profesional y el entusiasmo, la entrega y devoción usuales en los cantores aficionados. Hay ocasiones en que tal suma de condiciones se da, y entonces se asiste al espectáculo de una música que se ofrece en todo su esplendor y grandeza"³. Agrego que en nuestro medio es posible, si partimos de la formación vocal de nuestros coristas, realizar un trabajo musical de alto nivel con los coros estudiantiles o de aficionados.

2. La formación vocal del Director Coral

El Director Coral debe entender su masa coral como la suma de individualidades, debe apoyar y desarrollar el trabajo individual. Cada integrante tiene sus propias fortalezas y debilidades, por ésta

razón lo que necesita un corista puede ser muy diferente a lo que necesite el otro.

El Director Coral no puede guiar lo que no conoce; no basta con poseer los conocimientos teóricos de un desarrollo vocal. Necesita realizar en su voz la vivencia de este desarrollo, de acuerdo con su talento y posibilidades vocales, que nadie, ni siquiera él mismo conoce cuando inicia su proceso de formación. Es esta otra riqueza que proporciona este estudio; muchas veces un estudiante inicia su formación vocal sin imaginar todo el potencial y posibilidades que posee su instrumento vocal, o, por el contrario, puede suceder que un estudiante inicie su formación con grandes aspiraciones y resulta que ya había desarrollado todo lo que podía desarrollar. La suma de conocimientos teóricos y experiencia que da el estudio individual, dará al Director Coral la seguridad y herramientas para abordar con seriedad y responsabilidad la formación vocal de sus coristas.

De lo contrario, será un Director Coral más que repite enunciados teóricos pero que no es capaz de guiar un proceso vocal, escuchar y plantear soluciones a problemas técnicos y proponer caminos de desarrollo vocal.

Como Directora Coral y cantante, siempre he cuestionado cómo a un alumno de los primeros años de violín o cualquier otro instrumento diferente a la voz, no se le pide que una vez inicie su desarrollo de aprendizaje del instrumento, deba convertirse en profesor de violín y guiar el proceso de otra persona que como él inicia su aprendizaje. De la misma manera pienso que un estudiante de Dirección coral no debe, ni puede, apenas iniciada su vivencia de desarrollo vocal, dirigir un proceso de formación vocal. Es a través de su vivencia personal, el conocimiento teórico adquirido y una metodología de enseñanza que parte de su vivencia, como podrá guiar, con seriedad y profesionalismo, un proceso vocal.

Sin embargo, en muchos casos el joven Director en formación o el Director en ejercicio, enfrentan su trabajo coral sin una formación técnica vocal completa y bien enfocada. ¿Cómo un Director Coral en ejercicio puede guiar el proceso de formación

vocal de su coral, sin haber vivenciado el proceso vocal en sí mismo, de acuerdo con sus posibilidades vocales individuales?, o, más complicado aún: ¿Cómo un músico puede enfrentarse al reto de ser Director Coral sin poseer la formación de la técnica del gesto y técnica vocal?

La función de un Director Coral, hablando del aspecto técnico de formación vocal, es guiar el proceso vocal de su coral. Él escucha lo que su coro produce y cuando siente que el resultado musical no es el esperado o imaginado, plantea soluciones para lograr el objetivo deseado. Los ejercicios de técnica vocal son la reducción de problemas técnicos. Por ejemplo, si tengo una obra con un fraseo muy amplio que le exige al coro mantener la energía y un amplio fraseo, debo preparar y resolver esta dificultad técnica con ejercicios de respiración, diafragma, etc. Sin este trabajo técnico previo, el resultado musical nunca será alcanzado. Si como Director Coral estoy consciente de estas dificultades técnicas, no escogeré obras que posean dificultades técnicas que mi coral no esté preparada para solucionar; o, por el contrario, escogeré obras con una dificultad técnica específica que le servirá a mi coral como reto para avanzar en su desarrollo técnico vocal: esta vivencia corporal del proceso vocal guiada por la "imaginación". Se necesita un tono muscular adecuado para que el proceso de fonación se realice de una manera óptima. "Se supone que todos los actores, bailarines, músicos, y en general, quienes se expresan a través del cuerpo utilizan intuitivamente esta capacidad de adaptar el tono muscular a la acción. Sin cambio de tono no sería posible ninguna interpretación musical o dramática. Pero también la capacidad de adaptarse a una persona con otro temperamento, de sentir a otra persona, se debe a la adaptación del tono. La comprensión puramente intelectual del otro es muy distinta. Hay una especie de inteligencia del cuerpo. Un conocimiento que llega por la vía corporal. No se puede comprender realmente algo a través del intelecto puro, sin que reaccione de alguna manera el conjunto del cuerpo. Pero si el cuerpo, las emociones y la intuición están incluidos, existe una vivencia más completa y genuina de toda la

situación"¹⁴. Es este párrafo un complemento de la importancia de la vivencia corporal del proceso vocal y de la importancia de encontrar el tono muscular óptimo que está lejos de la relajación que en muchos casos, erróneamente se busca.

Cuando nuestros coristas, nuestro instrumento ya tiene una formación técnica, el Director Coral a través de un gesto claro (proporcionado por la formación técnica del gesto y la metodología de la Dirección), puede trascender del aspecto teórico-técnico musical (preocupación por cantar las notas escritas con su respectivo ritmo, un correcto fraseo, etc.) al de la Interpretación. La técnica vocal y el montaje de las notas deben ser la base del hacer realmente música; sin esta base será difícil trascender al plano de querer decir algo, de Interpretar.

Bibliografía

- WILLEMS, Edgar. Las bases psicológicas de la educación musical. Ed. Eudeba, Buenos Aires
- MARAFIOTI, Mario P. Caruso's method of voice production. The Scientific Culture of the Voice. Dover Publications, Inc. New York.
- TULIAN, Sergio. El maestro de canto. Ed. El Fortín Ltda. Santafé de Bogotá.
- CHUN-TAO CHENG, Sthepen. El tao de la voz. Ed. Gaia, Madrid, 1991.
- HAMPTON Marion & ACKER, Bárbara. The vocal vision. Applause Books. 1997.
- GRAU OLIVER, Montserrat. Terapia de la voz. Técnicas desde la vivencia corporal. Ed. Lebón. Barcelona.
- H. DE GAINZA, Violeta. Conversaciones con Gerda Alexander. Creadora de la Eutonía. Grupo Ed. Lumen. Buenos Aires, 2007.
- PIÑEROS LARA, Maria Olga. Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles. Ministerio de Cultura. Colombia.

4 H. DE GAINZA, Violeta. CONVERSACIONES CON GERDA ALEXANDER. Creadora de la Eutonía. Grupo Editorial Lumen. Buenos Aires-México, 2007.

Los 250 de Mozart

Abstract

Like a testimonial speech, this paper is like a kaleidoscope view for look at the personality of Johannes Ambrosius Chysostomus Wolfgangus Gothlieb Mozart. From his life experience, Carlos Acosta da Lima, share us the different visions from people he knew. He tell us that he writes a essay, half fiction, half reality. My purpose was focus on some opinions of the special personages that I knew. They, like me, are musicians too and I shared musical experience with them. With all the opinions I display five points of view with the emotional and existentialist sense. The most of all opinions demystifies to the austrian genius, sign him with our more common human virtues and human misfortunes.

Key words:

Mozart, musician, views of Mozart.

Resumen

En una suerte de periplo testimonial, el texto es una suerte de caleidoscopio para mirar a de Johannes Ambrosius Chysostomus Wolfgangus Gothlieb Mozart. Desde la experiencia vital, Carlos Acosta da Lima, comparte las visiones de lo que suscribe como una especie de ensayo mitad ficción, mitad realidad. "Me propuse la tarea de sondear algunas opiniones provenientes de personajes que tuve la suerte de conocer y compartir experiencias musicales, conformando cinco puntos de vista diferentes, inclinados en sus conclusiones por la fuerza de sus cargas emocionales y existenciales. La mayoría de ellos desmitifican al genio austríaco salpicándolo de nuestras virtudes y miserias más comunes".

Palabras clave:

Mozart, músico, visiones de Mozart.

Carlos Acosta De Lima

Músico profesional venezolano, con más de 40 años de experiencia. Graduado en el Conservatorio Superior de Música "Lino Gallardo" de Caracas. Postgrado en el Conservatorio de Meudon, Paris, Ville D'Avray, Ecole Normal de Music. Se desempeñó como contrabajista de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Desde 1997 es profesor de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanaga, UNAB; Director Cultural y primer contrabajo de la Orquesta Sinfónica de dicha universidad. Ha integrado agrupaciones como "Aguafresca", "Medioevo" y "El Barbero del Socorro".

Correo electrónico: cacostad@una.edu.co

Los 250 de Mozart

Carlos M. Acosta de Lima

"Los cincuenta de Joselito"....y otras circunstancias agudamente "popularescas", como las llamaría Béla Bartók, fueron divulgadas con gran poder de penetración en todos los rincones del país. Gran éxito recopilador de quien fuera un especial compositor e intérprete de aires costeños en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo.

El 28 de Enero de 2006 se celebró en todo el mundo el nacimiento de Johannes Ambrosius Chrysostomus Wolfgangus Gothlieb Mozart (Mozart tradujo Gothlieb, amado de Dios, cambiándolo por Amadée y posteriormente Amadeus) lo que, a decir verdad no tuvo mayor fuerza divulgativa y trascendencia en nuestro país (excepciones hechas). Por esta razón, y en una especie de ensayo mitad ficción mitad realidad, me propuse la tarea de sondear algunas opiniones provenientes de personajes que tuve la suerte de conocer y compartir experiencias musicales, conformando cinco puntos de vista diferentes, inclinados en sus conclusiones por la fuerza de sus cargas emocionales y existenciales. La mayoría de ellos desmitifican al genio austríaco salpicándolo de nuestras virtudes y miserias más comunes. ¿Será que Mozart era una hipótesis?

"Mozart será siempre un enigma" decía mi gran amigo, colega y compositor. "Observe la relatividad forjada alrededor de este personaje en la historia, su trascendental estética, el aluvión de opiniones autorizadas de especialistas, sociólogos, políticos, nacionalistas rabiosos (la lista sería interminable) que ha impedido determinar con claridad el fenómeno Mozart". Desde esos distintos ángulos, que van en franco aumento, cada quien asegura poseer estudios y verdades muy concluyentes. Algo similar ocurrió con Bach. Su legado musical es tan profundo que resulta muy difícil precisar sus maravillas y alternativas musicales, a pesar de los expertos...y yo pregunto, ¿cuál sería el afán? si cuando nos deleitamos escuchando la música de estos genios, sentimos que nos rodea un placer caleidoscópico con infinitos sonidos, simétricos por naturaleza y de 'aparente sencillez'. Frente a esta grandeza resulta casi grosero exhibir tantas sentencias acartonadas, llenas de tecnicismos. Mejor dejarlos así, grandes por sus mágicos descubrimientos... ¿sería una necedad tratar de explicar qué es un músico total! No nos queda más remedio que manejar lo abstracto, escuchando y sintiendo.

"Gioacchino Rossini en cierta ocasión fue inquirido por la curiosidad de algunos colegas, ¿quién, se le preguntó, es el músico más grande, vivo o muerto?(¡La pregunta!) Rossini, sin meditarlo mucho, contestó Juan Sebastián Bach. ¿y Mozart? ¡Mozart es único!, respondió Rossini. Siempre será un enigma, placentero, indescifrable."

"Mozart fue un extraterrestre...igual que yo", afirmaba mi maestro al calor de un excelso ron caribeño. Buen punto de partida para soltar discursillos etílicos, me dije. Mientras mi maestro pedía una buena ronda seguía con su discurso, que aumentaba en audiencia y en vehemencia. "Nació en Salzburgo, un lugar protegido por mensajeros galácticos; gracias a eso, las guerras religiosas nunca lograron entrar en esta ciudad donde sus príncipes arzobispos no podían ser otra cosa más que emisarios, probablemente venidos de un lugar remoto cual reyes magos y puestos en el lugar con la misión de protegerle. Salzburgo logró ser respetado por los protagonistas de esa larga guerra religiosa entre católicos y protestantes, permitiendo así convertir la ciudad en un lugar lleno de paz y belleza, una suerte de miniatura versallesca. Las manifestaciones artísticas e intelectuales de Mozart

representan un perfecto equilibrio entre lo genial y lo científico: hablaba cinco idiomas a la perfección, componía e interpretaba música desde los cinco años de edad, matemático autodidacta, filósofo, literato. Conocía a fondo la realidad social de la Europa de entonces. Masón rosacruz. Sin duda fue un enviado especial cuya misión cósmica fue similar a la de otro contemporáneo 'extraterrestre', Goethe."

Y buscando llenar nuevamente su copa, mi maestro remató,... "Karl von Nys afirmaba que según la fisiología más estricta, Mozart desapareció a los setenta y dos años y no a los treinta y seis, puesto que su corazón latía dos veces más de prisa que el de los otros hombres, detalle que intrigó a los especialistas de la época. De W.A. Mozart jamás encontrarán sus restos mortales porque el nunca murió. Sencillamente se marchó de regreso a casa." Mi maestro no llegó a su casa esa madrugada.

"Mozart no fue otra cosa más que un músico complaciente", aseguraba el negro José, pianista y rumbero de profesión. "Sabía para quién componía y aplicaba sus tarifas dependiendo del 'guiso' ". En el ambiente musical del bar se escuchaba el primer movimiento de la cuarenta de Mozart en sol menor (K550), en una trasquilada adaptación orquestal de Waldo de Los Ríos, con secuenciales cuadraturas rítmicas, anodinas e inclementes. "Su padre, Leopoldo Mozart, lo encaminó en los oficios de calle desde muy temprana edad, y por si fuera poco, Haydn fue uno de sus tutores musicales. Ese Haydn era un mercenario que componía música por encargo a toda velocidad y estrenaba obras cada semana. Está claro que Mozart fue un superdotado que podía componer lo que le viniera en gana, pero más bien lo hacía por dos factores esenciales: uno, para sobrevivir y poder pagar sus deudas, y otro, para llevar a cabo sus aquelarres orgiásticos"... "Su inteligencia (o su buen olfato musical) le permitió separar los angustiados desesperos cotidianos de todas sus composiciones". El negro José fue directo al piano donde empezó a tocar parte de algunos divertimentos mozartianos, "fíjese bien, seguramente usted ha escuchado estos divertimen-

tos con alguna frecuencia y que fueron compuestos a toda prisa para amenizar reuniones, galas especiales, banquetes, etc. El propio 'safari'." "Estos divertimentos, que por lo general contenían muchos movimientos, eran su 'base de datos', que en cualquier momento podrían convertirse en sinfonías o en sonatas, según se le exigiera o conviniera en el mercado. Música 'pret a porte', y todo muy cuadrado, sencillito de escuchar.

"Mozart fue un gran humanista, sensible e inteligente", aseguraba Frida Restrepo Restrepo, egresada de la facultad de sociología y con maestría en terapia musical de una escuela californiana. (mejor dicho, pagando Karma). "Su condición especial de virtuoso en las artes musicales no es nada comparado con sus inquietudes y conocimientos de la humanidad. " *Mozart Magnus, corpore parvulo* " (El gran Mozart pequeño de cuerpo). Poseía una gran cultura, había leído a grandes escritores como Molière, Shakespeare. Conocía las obras de Voltaire, a quien detestaba y del que escribió: 'este ateo, este granuja de Voltaire, ha reventado como un perro, como un bruto. Esta es su recompensa.' Se indignaba con los franceses y recordaba no solamente que allí había fallecido su madre, también pronosticaba el aparatoso derrumbamiento de la monarquía francesa a la que calificaba de sórdida, injusta e inmoral".

"En Mozart todas las manifestaciones del intelecto eran alimentadas esencialmente por sus sentimientos, indicando así la razón probable que convierte a estos singulares personajes en desadaptados sociales, en genialidades marginadas, incómodas al medio, tal como ha ocurrido con otros grandes de la música. Hagamos un paralelo guardando las proporciones de la época: W.A. Mozart y Jaco Pastorius: ambos fueron prodigios desde la niñez; virtuosos músicos e instrumentistas que modificaron muchos esquemas y sistemas musicales establecidos (aún siguen descubriéndolos); curiosamente al principio ganaban admiración y respeto, luego despertaban temor, siendo finalmente marginados; sus legados quedaron en la inmortalidad con obras impresionantes, muy

exigentes y difíciles de interpretar; fueron hipersensibles y muy depresivos; Jaco Pastorius consumía alcohol y drogas, Mozart bebía y consumía mercurio en pequeñas dosis creyendo que con ello evitaría ser contagiado de sífilis; tuvieron matrimonios inestables, sufrieron precariedades de orden moral y económico; fueron víctimas de injustas manipulaciones, unas de orden político y social y otras de orden económico ejercidas indistintamente por empresarios, emperadores, directores de orquestas, cortesanas, gremios... Murieron a la misma edad y en condiciones que todavía no están muy claras". Un aroma de sándalo y cannabis comenzaba a invadirnos.

"Mozart era un músico infantilista con fijación sádico-anal". Dijo Fedolín Henkel, psiquiatra con más de un doctorado y egresado de la universidad de Maguncia. Con mucha solemnidad catedrática abrió fuego: "Múltiples aspectos escatológicos extraídos de sus cartas y anotaciones encontradas en el margen de sus partituras, han dado pie para un estudio a fondo y complementario, sumando otras menciones encontradas por la época que tratan sobre las particulares relaciones con su prima y gran parte de lo sucedido con la familia de su esposa Constanze Weber. Si bien es cierto que una particular sordidez rodeaba a la casa vienesa de la familia Weber, curiosamente conocida como 'El Ojo de Dios', también se ha especulado y explotado sin escrúpulos dicha especie, hasta el punto de encontrarnos con falsos epistolarios, circunstancias exageradas que morbosamente se empeñan en explotar un perfil distorsionado ajeno al compositor, injusto por demás y que no se compadece en absoluto con la verdad. Viena para ese entonces era una ciudad muy chismosa. Wolfgang Hildesheimer hace referencia a la 'escatología mozartiana,' donde califica esta suerte de coprolúdica y la llama "comicidad fecal", aspectos que también se hallan contenidos en otros escritos y cartas pertenecientes a sus padres Anna María y Leopoldo. Estaríamos hablando entonces de una específica cultura familiar. El 31 de enero de 1777 Wolfgang Amadeus

le escribió a su madre: "*Hace ocho días que venimos viajando y hemos defecado una gran cantidad..El concierto lo tengo reservado para París y allí lo soltaré con la primera defecación.*"

Fedolín se compuso un poco la barbilla freudiana y acomodándose los espejuelos a lo John Lennon sacó un material escrito lleno de citas y garabatos. "Parece que Mozart no podía detener la marcha de tantas aventuras amorosas, era incansable fornicador y compulsivo productor musical. El barón Van Swieten, amigo y "compinche" de Mozart, le facilitaba pequeñas dosis de mercurio debido a que su padre trabajaba con este elemento químico la investigación y búsqueda de un remedio eficaz contra la sífilis. En una de las cartas enviada a su esposa Constanze encontramos referencias de tipo fálico donde pretende tranquilizar a su compañera asegurándole que en su ausencia ha sido fiel, 'que su *muchachote*' se ha portado bien. En otras le dice a su prima que 'no se ha quitado los calzones ni para dormir'... Henkel aclaraba en tono muy grave, que "estos aspectos llevados a la luz pública con evidentes segundas intenciones no dejaban de ser una invasión sin medida a la intimidad y respeto que merece todo ser humano." El doctor Henkel finalizó la conversación sumido en un terrible cuestionamiento a su propia madre. Tenía un extraño brillo en sus ojos.

El 27 de enero de 1906, el mundo musical celebraba los 150 años del nacimiento de W.A. Mozart. Se invirtió una gran cantidad de dinero tanto en Viena como en Salzburgo. La mitad de ese dinero habría bastado para hacer vivir a Mozart al menos quince años más. A este respecto comentó el escritor alemán H. W van Loon:

"Del dinero destinado a esta celebración, una mitad debió haberse entregado a Mozart en vida y la otra mitad sería para proporcionar unas buenas raciones suplementarias de huesos a todos los descendientes del solitario y pobre perro, lleno de barro y sucio que fue el único caballero el día en que Mozart fue enterrado como un perro"

...me inclino a creer que Mozart ha terminado convirtiéndose en una hipótesis.

Presentación de la partitura de Adolfo Hernández Arpeggio para clarinete 2003

“Arpeggio para clarinete solo” fue compuesto el año 2003 en Santiago de Chile en el intento de construir una pieza a partir de gestos, técnicas, sonoridades y contexto característico de los instrumentos de viento tradicionales en la música de la región Atlántica colombiana. El material proviene principalmente de la audición y transcripción juiciosa de elementos musicales insertos de las melodías costeñas, de la ejecución de la caña de millo y del clarinete en el contexto de la cumbia y el porro.

La obra se plantea a partir del arpeggio de triada mayor que va sufriendo mutaciones 'microtonales' por medio de soplidos en el clarinete, simulando la afinación característica de la caña de millo. Los arpeggios pronto pasan a ser de séptima menor, aludiendo al modo mixolidio de frecuente aparición en la melodías de la cumbia colombiana; y posteriormente, sitúan la melodía en el registro sobreagudo del instrumento, semejante al uso del clarinete en las bandas 'pelayeras' de la región de Córdoba, razón por la cual, la obra no utiliza los registros medio y grave, con excepción del 'multifónico' del primer compás que imita el 'sonido ronco' que produce la caña de millo, utilizado como 'llamado de atención' en el grupo de tambores.

Por otra parte, el gesto espasmódico de la digitación, propuesto a través de abundantes apoyaturas y adornos, simula el artificio de improvisación, variación y libertad que los músicos suelen tener al tocar su instrumento de viento en el contexto tradicional.

Progresivamente la pieza va creciendo en tensión e intensidad, pero siempre manteniéndose dentro del material inicial. Luego de un agitado revoloteo, elemento típico de la cumbia que consiste en movimientos sucesivos y virtuosos, concluye su recorrido con el clímax en fortísimo. Luego de un breve silencio se apacigua la línea melódica reiterando elementos ya expuestos anteriormente. Al final, la obra expone trémolos agudos y abiertos que imitan el redoble de tambores y sugiere la continuidad de un nuevo ciclo relacionándose con el



constante movimiento, con la danza y la naturaleza propia del ritual del 'fandango'.

Generalmente, la música de la costa colombiana se define por el ritmo. Intencionalmente “Arpeggio para clarinete solo” se desprende de ese parámetro, elimina el pulso y en consecuencia el contratiempo, tratando de atrapar otros elementos esenciales de la música costeña y apelando a recursos aparentemente ocultos que pasan a menudo desapercibidos ante la perseverancia de tambores y guache. Se prefiere por ello, el uso del *tempo* libre virtualmente aleatorio y la afinación no temperada que igualmente refleje la libertad y la expresión de la música afrocolombiana.

ARPEGGIO para clarinete solo sobre elementos de la cumbia

ADOLFO HERNANDEZ
Santiago de Chile, 2003

meno mosso

f *mf* *ff* *sf*

ca. 4'' *mf* *rall...* *'mantener llave'* *f*

p *f*

ca. 4''

7.5 5

15 5 *ff*

f *mp* *mf*

fff *mp* *mf*

p *mf* *f* *p*

mf *mp* *'mantener llave'*

f *mp* *pp* *'mantener llave'*

Aproximación a la caña de millo

Abstract

The main intention of the present article is to contribute to the knowledge of the Colombian organology, through study of the "caña de millo" wind instrument of the Colombian Atlantic zone- it supported in the investigation and interviews with 'cañamilleros' (caña de millo player) of Barranquilla and Girón (Santander) during years 2003 to 2005. In principle the content is inserted in the cultural context of the region and concludes with the description of the basic characteristics of the instrument, like: registries, sonorous particularities, technical possibilities, tablature, interpreters and repertoire like material of reference for arrangers and composers. Additionally, it tries of brief form to reflect on the evolution or transformation of the instrument, its benefits and disadvantages; and its relation with the present context of the composition.

Key words: caña de millo, tablature, cumbia, colombian music.

Resumen

La intención principal del presente artículo es contribuir al conocimiento de la organología colombiana, a través del estudio de la caña de millo - instrumento aerófono de la zona Atlántica colombiana- apoyado en la investigación y entrevista con cañamilleros de Barranquilla y Girón (Santander) durante los años 2003 a 2005. En principio el contenido se inserta en el contexto cultural de la región y concluye con la descripción de las características principales del instrumento, como: registros, particularidades sonoras, posibilidades técnicas, la tablatura, intérpretes y repertorio como material de referencia para arreglistas y compositores. Adicionalmente, intenta de forma somera reflexionar sobre la evolución o transformación del instrumento, sus beneficios y desventajas; y su relación con el contexto compositivo actual.

Palabras clave: caña de millo, tablatura, cumbia, música colombiana.

Adolfo Hernández

Músico. Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander.
Magíster en Artes con Mención en Composición de la Universidad de Chile.
Compositor y arreglista. Docente de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Correo: ahernandez12@unab.edu.co

Aproximación a la caña de millo

Adolfo Hernández

"En los puertos donde había fiestas, que eran y todavía son frecuentes, los bogas nos deteníamos para bailar el bunde, el berroche o el mapalé al son de la gaita o la caña'e millo y con velas en la mano."
Orlando Fals Borda

La música de la Costa Atlántica colombiana es, al igual que la música del resto del país, el resultado del proceso de interrelación de elementos etno-culturales identificados como: negro, indígena y blanco. Particularmente, la región del Atlántico es la cuna de la cumbia, del bullerengue, del mapalé, de la gaita, del porro y de la puya, conjunto de géneros musicales para danza que componen el repertorio de cañamilleros, gaiteros y tamboreros.

Tradicionalmente, estos aires típicos se interpretan con el conjunto 'clásico' conformado por la gaita macho (kuisi sigí), la gaita hembra (kuisi bunzú) y una maraca (taní); o por el 'grupo de millo' que está conformado por: tambora, tambor alegre, llamador, guache y caña de millo. La cumbia cantada es una adaptación en la que el canto se alterna con la melodía de la caña de millo o de la pareja de gaitas.



Conjunto de cumbia con gaitas, izq. Conjunto de cumbia con caña de millo, der.

La cumbia clásica es un aire zambo formado por una melodía indígena y un ritmo de tambores negros; en principio ésta no se canta, sólo hay danza y ejecución instrumental. Esta cumbia es originaria de la parte alta del río Magdalena y tiene su epicentro en la población de El Banco (Magdalena); también se le encuentra en las sabanas del Sinú, en la depresión Momposina y en la zona de Plato (Magdalena); por ello, aunque todas se basan en una misma tonada típica, existen cumbias de Ciénaga, de Sincelejo, de Sampués, de San Jacinto, de El Banco, de Soledad, de Mompos, etc.

La cumbia se escribe en tiempo binario (2/2 o 2/4) y está caracterizada por la acentuación en contratiempo. Comienza casi siempre con un llamado: un "sonido ronco" realizado por la 'caña de millo'; enseguida entra la tambora que alterna el paloteo sobre el tronco del tambor con los golpes sobre las membranas o parches; y posteriormente, el llamador, el alegre y el guache. El llamador tiene la función de base, siguiendo una pulsación regular en contratiempo al unísono con el guache que es sacudido a lo alto en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, subrayando la escansión rítmica binaria. El tambor alegre tiene función improvisadora, durante la pieza ejecuta un módulo rítmico de base, con breves variaciones al final de la frase. Durante la ejecución se presentan intervalos de 'revuelos', es decir: intervenciones rítmicas virtuosas extemporáneas, permitidas a todos los instrumentos -excepto el llamador- con el fin de llevar la música al clímax, desarrollando así, la misma función incitante de los gritos. Dentro de este marco, el pito 'atravesao' o caña de millo expone melodías tradicionales que en cada interpretación son constantemente variadas por medio de adornos y cambios melódicos que el ejecutante realiza según su habilidad y la expresión particular que quiera darle a la materia melódica original.

El pito atravesao

Generalidades y origen de la caña de millo

La caña de millo o 'caña'e millo' se conoce igualmente como el millo, pito o pito 'atravesao'. Es frecuente también que entre cañamilleros el instrumento reciba el nombre de 'flauta de millo', término impreciso, ya que este instrumento posee una lengüeta simple que lo hace semejante más al clarinete que a la flauta. En la caña de millo, la lengüeta hace parte del cuerpo del mismo instrumento mientras que en el clarinete la lengüeta es un elemento accesorio e intercambiable. Para la fabricación de la caña de millo son utilizados diversos tipos de material según la región de proveniencia; en el norte de Bolívar, por ejemplo, se hace de caña de lata o corozo; en el departamento del Atlántico, de millo o mijo¹; y en la Sabana de Bolívar y Sucre de carrizo.

El origen de la caña de millo, según el musicólogo norteamericano George List, parece tener relación directa con instrumentos de origen africano, como: el *Bobiyel*, el *Bounkam* y el *Kamko*; estos son instrumentos de lengüeta, de un sólo orificio, provistos de una calabaza como resonador y de gran similitud, tanto en su forma de ejecución como en el modo de sujeción; sin embargo, los cuatro agujeros digitales de la caña de millo actual, parecen ser una influencia indígena, ya que la gran mayoría de flautas (transversas y verticales) en uso entre los amerindios en Colombia tienen cuatro agujeros, como las gaitas (macho y hembra), lo que le permite cumplir la función melódica en el acompañamiento instrumental para el baile de la cumbia y otros aires tradicionales de la costa Atlántica. Sin embargo, existe la posibilidad de que el origen de la caña de millo se remita a las flautas 'massi' de los indígenas de la región de la Guajira colombiana por su similitud y cercanía geográfica.



Caña de millo - San Pelayo, Córdoba

Descripción y fabricación del instrumento:

Para la descripción del instrumento y su proceso de fabricación se transcriben a continuación tres textos cortos de diversa procedencia que relatan la forma como son construidos tales instrumentos.

Descripción 1: "La caña de millo lleva 4 orificios tonales excavados a distancia de unos 3 centímetros entre orificio y orificio. Mide unos 30 cms. de longitud. La lengüeta es muy delgada y mide de 6 a 8 cms. de largo por 3 a 4 milímetros de ancho. Los orificios miden unos 2 cms. de diámetro. Por debajo del extremo fijo de la lengüeta pasa un hilo que le impide su fijación y le permite vibrar. En la parte superior del instrumento se ata una cuerda para sujetarla con los dedos de la mano izquierda con excepción del pulgar, que se utiliza para tapar y destapar la luz de la flauta"².

Descripción 2: Para hacer el instrumento... "primero se corta con un machete (o cuchillo) una sección de longitud apropiada del tallo de la palma. La médula suave se remueve entonces, y el tubo se deja secar. Luego se corta la lengüeta, a una distancia del ancho de dos dedos a partir de un extremo del tubo, con un cortaplumas. El cuarto agujero dactilar se perfora primero a una distancia del ancho de tres dedos a partir del otro extremo del tubo. La distancia entre agujeros dactilares es del ancho de un dedo. Los agujeros dactilares se hacen

mediante la aplicación al tubo de la cabeza caliente de un clavo. Quedan así del mismo tamaño"³.

Descripción 3: "Se pela muy bien (la caña) hasta que quede de color amarillo. Después se toma la distancia de cada orificio. Pues el cálculo, ya lo tiene uno en la cabeza. Al ver, uno, una "flautica" de carrizo ya uno sabe, por lo menos, cómo hacer la distancia; (...) como son cuatro (orificios), el cálculo ya lo tiene uno en la mano... aquí y aquí señala Jorge, mientras fabrica el instrumento una tarde calurosa en San Juan Nepomuceno, Bolívar. "Entonces, volvemos... y hacemos los orificios. Aquí, y luego acá (mostrando el lado opuesto), para poder tomar la distancia recta (...). Ahí está!. Entonces esperamos un buen rato a que se caliente la varilla que ha puesto entre las brasas de la cocina de leña y después procedemos a hacer los demás orificios (...). Para limpiarla por dentro..., se limpia con la varilla caliente... Después procedemos a hacerle los demás orificios" y con la misma varilla, "le hacemos una limpieza por dentro... Y ahora procedemos a hacerle lo más importante, que es la lengüeta donde se va a producir el sonido. Tiene que ser un poco delgada, como de medio centímetro prácticamente, y no tan larga para que pueda el sonido salir perfecto. Si nos 'pasamos' un poco más de lo estipulado" (...), "el sonido será más grave y se soplaría con más fuerza"⁴.

De los anteriores textos se puede deducir que aún hoy día existen fabricantes del instrumento que mantienen la práctica artesanal, se evidencia además la carencia de una medida estándar para la hechura del instrumento, y como consecuencia la afinación y el sonido de cada instrumento es diverso, variable y particular. Paralelo a ello, existe la nueva generación de fabricantes quienes por lo general han tenido mayor contacto con la cultura ciudadana⁵ y cuya tendencia, debido en parte a la demanda de las casas disqueras, es que la afinación

¹ Los instrumentos confeccionados con este material tienen mayor potencia debido a su dureza, lo que igualmente los hace más difíciles de ejecutar.

² ABADÍA MORALES, Guillermo. Instrumentos de la música folclórica de Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Colcultura. Bogotá. [1981]
³ LIST, George. Music and Poetry in a Colombian Village - A Tricultural Heritage. Indiana University Press. Bloomington. [1983]
⁴ HERNÁNDEZ TORRES, A. Entrevista a fabricante de 'cañas de millo'. San Juan Nepomuceno, Magdalena. Colombia. [Enero de 2004]
⁵ HERNÁNDEZ TORRES, A. Entrevista a Amed Francisco Torres (Cañamillero). Barranquilla. [Enero de 2004]

del 'pito atravesao' o 'caña'e millo' sea cada vez más 'temperada', para que así el instrumento pueda ser acoplado fácilmente con el piano, el bajo eléctrico y con los instrumentos de viento de las orquestas de baile. Este detalle marca para algunos músicos la tendencia hacia el 'perfeccionamiento' del instrumento; y para otros, la pérdida de la riqueza inherente: su 'afinación aleatoria y particular'.

Ejecución del instrumento



Cañamillero

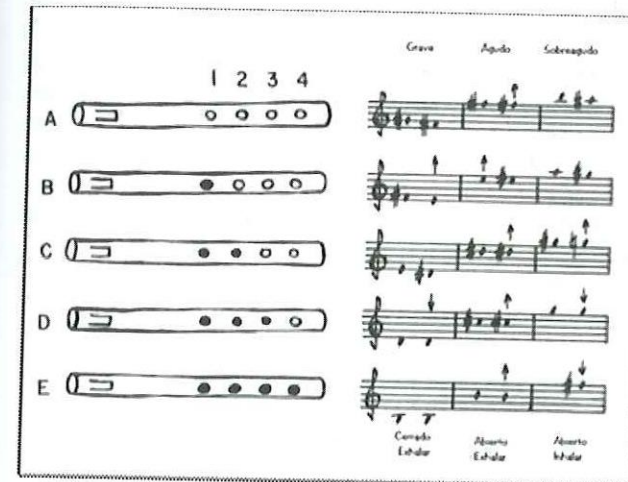
“Los agujeros dactilares se cubren con los dedos de la mano derecha con la parte llana del dedo (falange), aunque otros prefieren la yema de los dedos, y el instrumento se sostiene cerca de la boca

con la mano izquierda. La boca, cubre la lengüeta de tal manera que esta última queda enteramente dentro de la cavidad oral y por medio de un soplo, apoyado desde el diafragma, se produce el sonido al batir la lengüeta sobre el cuerpo del instrumento. Una cuerda delgada se enrolla ajustadamente alrededor del tubo haciendo una faja sobre la lengüeta, en el punto en donde ésta se une al tubo. Esta faja y las cuerdas sobrantes cumplen las siguientes funciones: previenen la elongación debido a la vibración de las incisiones que forman la lengüeta; permite ajustar la dureza de la lengüeta directamente relacionada con la afinación del instrumento; y por último, le sirven al ejecutante para sujetar y tener mayor control sobre el instrumento⁶”. Cuando el intérprete desea afinar su instrumento, toma los dos extremos de este hilo y ajusta la posición del hilo bajo la lengüeta; un instrumento en particular, vibra más fácilmente cuando el hilo se coloca en una cierta posición. Estas lengüetas no son fáciles de controlar debido a las características del material; y ocasionalmente, el intérprete encuentra necesario ajustar el hilo de tal manera que la lengüeta vibre con mayor facilidad, tarea que se realiza usualmente, entre las ejecuciones.

Tablatura: digitación y registros

La siguiente tablatura fue producto de la investigación realizada por George List con base en tres grabaciones de los Arrieta⁷ realizadas en 1964 y 1974. En ésta, se identifican los tonos (alturas) producidos por dos cañamilleros de Mahates, cada uno de ellos con su propio instrumento, interpretando sonidos con la misma digitación. Como se puede apreciar, los sonidos resultantes no son siempre coincidentes, lo que permite establecer que la caña de millo produce su sonido con cierto grado de indeterminación. Estas diferencias son perfectamente entendidas ya que, como se explicó anteriormente, los instrumentos son fabricados

artesanalmente y por ende no tienen las mismas dimensiones. Tal muestra sonora se llevó a cabo, probablemente fuera del contexto de la interpretación tradicional, donde el intérprete asume un referente de afinación concreto. En la imagen siguiente perteneciente al estudio de List,



las flechas indican leves cambios en la afinación.

Tabla de George List⁸

Visto de otro modo en la figura siguiente, se aprecia que en el pentacordio inferior sólo el sonido de base es coincidente; que el pentacordio del registro agudo coincide perfectamente; y que el registro



8 <http://www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/musica/am1b.htm>

sobreagudo es notablemente desigual. Además, es importante señalar la inexistencia de notas entre el pentacordio grave y el agudo, presentándose un vacío en la escala.

Propuesta de tablatura actual

A continuación se presenta una propuesta de tablatura, producto de la investigación y de las entrevistas con cañamilleros de Barranquilla y Girón (Santander) durante los años 2003 al 2005.

Ya que no existe estandarización en las escalas producidas por los instrumentos y que esto presenta cierta dificultad para la notación, se debe tener presente que las notas escritas representan una aproximación de la afinación diversa y no temperada debido que dicha afinación puede ser afectada mediante: 1) la presión de embocadura, 2) la posición de la mano izquierda, 3) el hilo que se amarra alrededor de la lengüeta, 4) el hilo 'opcional' que se coloca debajo de la lengüeta; y, 5) por las condiciones propias del instrumento y el ejecutante.

Debido a lo anterior, la tablatura propone una síntesis de las alturas mediante la cual se pueda escribir de manera genérica para cualquier caña de millo, al tiempo que se incluyen recursos técnicos del instrumento. Se sugiere que para la composición de una obra, el compositor realice el reconocimiento de la caña de millo junto al intérprete y genere la tablatura específica del

6 List, George. 1983. Music and Poetry in a Colombian Village - A Tricultural Heritage, Indiana University Press, Blooming.

7 Erasmo Arrieta y Roque Arrieta cañamilleros oriundos de Mahates, Bolívar.

Actualmente, se construyen instrumentos recurriendo a la tecnología para verificar que la afinación se ajuste a una frecuencia determinada, que comúnmente corresponde a "LA: 442". El pito 'atravesao' usualmente es fabricado en las afinaciones de: Do, Reb, Re, Mib y su uso depende de la música y el sitio donde se interprete el instrumento. Se prefieren las de Do y Reb, que suenan limpio y dulce, para grabar y tocar con las orquestas de baile (instrumentos y canto) y que además utilizan equipos de amplificación; y los instrumentos más agudos, como los de Re y Mib, que suelen fabricar con una lengüeta más gruesa y producen mayor volumen, para el uso callejero y de comparsa en épocas de carnaval.

La tablatura que se propone está basada en la afinación de 'do' por dos razones, especialmente. Primero, porque 'do' es la altura de referencia que utilizan los cañamilleros en la enseñanza del instrumento en la zona de Girón (Santander), no por el uso de partitura convencional, sino por la utilización del nombre de las notas en la identificación de posiciones o digitaciones; y segundo, porque la tesitura del instrumento abarca dos octavas aproximadamente y se ajusta al uso del pentagrama en clave de 'sol' evitándose así el uso excesivo de líneas adicionales.

Nota: El círculo vacío indica: orificio abierto; y círculo negro: orificio tapado.

The image shows four musical staves for the caña de millo instrument. The first staff is labeled 'Registro Grave' and shows notes on a treble clef staff with a tablature below it consisting of vertical lines with circles. The second staff is labeled 'Sonidos de "garganta"' and shows notes with asterisks and 'k' markings, with a tablature below it. The third staff is labeled 'Registro Agudo' and shows notes with a 'ronco' marking, with a tablature below it. The fourth staff is labeled 'Registro Sobreagudo' and shows notes with 'santido "erre"', '(inhalados)', and '(pt.)' markings, with a tablature below it. There are also markings for 'presión colmillo' and '(p.c)'.

Tablatura de la caña de millo

La caña de millo tiene tres registros: grave, agudo y sobreagudo. En la ejecución del registro grave el tubo se cierra en la extremidad más cercana a la lengüeta, esto se hace con el pulgar o la palma de la mano izquierda. Dentro de este registro, se encuentran los 'sonidos de garganta' que se encuentran señalados con las letras 'k' o 'g'. Los sonidos del registro agudo se producen con ambos extremos del tubo abiertos. Tanto en el registro grave como el agudo, la lengüeta se pone en vibración mediante la exhalación de aire. Para producir el registro sobreagudo el tubo permanece abierto y el aire debe ser inhalado a través de la lengüeta ejerciendo presión con los labios sobre el borde externo de la lengüeta para lograr la afinación requerida.

Recursos técnicos

Listado y descripción de registros, recursos sonoros y técnicos del instrumento señalados correspondientemente en la tablatura anterior.

Registros de la Caña de Millo

- Los bajos o registro grave corresponden a la 'posición tapada', es decir: cuando la mano izquierda cubre el orificio externo superior. Se producen cinco sonidos básicos que corresponden al pentacordio mayor: (do-re-mi-fa-sol, aproximadamente). Cabe anotar que estas alturas corresponden a muestras tomadas a cañamilleros en Barranquilla y Girón y que difieren en la distribución interválica de las realizadas por List en Mahates. El color de este registro se asemeja al sonido del registro medio del clarinete, sobretodo del que procede de una típica banda 'pelayera'.
- Sonidos de garganta (K, G). Estos sonidos se logran con la pronunciación de las letras K ó G, y su afinación va desde el sol#4 al si4. "Entre los sonidos graves y los agudos siempre hay un

puente, que es la garganta", su afinación depende en gran medida de la posición de la embocadura, pues casi cualquier digitación sirve para realizar las 3 ó 4 alturas que se encuentran en ese fragmento. La elección de las posiciones depende de la comodidad que ofrezca al cañamillero, teniendo en cuenta el diseño melódico de la pieza musical (notas precedentes y siguientes). Ejecutar la escala cromática temperada ofrece gran dificultad. La técnica empleada para la producción de los sonidos de garganta, es la siguiente: "del diafragma se saca un 'chorrito' de aire con fuerza y se impulsa la lengüeta sin desperdiciar el aire con un golpe de 'Ka'; mientras más fuerte, se baja más, (...) es como cuando se hacen gárgaras"⁹ En la tablatura, se encuentra la digitación de los 'sonidos de garganta' marcados con un asterisco (*) lo que indica que son susceptibles de ser tocados en diversas digitaciones y que cada una de ellas produce leves cambios de color y altura.

- Los agudos o registro agudo. Este registro se realiza con posición destapada o abierta, la mano izquierda o el dedo pulgar de la mano izquierda cumplen una función semejante al 'tudel' del clarinete o llave de octava de los instrumentos de madera sinfónicos. El intervalo que se produce, se acerca a la octava justa de las notas del registro grave; sin embargo, es frecuente que este intervalo sea mayor o menor y no corresponda a la esperada altura del primer parcial o armónico, debido a las características del tubo, es decir: la presencia de nudos en la caña, el tamaño de los orificios o la variación cilíndrica del instrumento.
- Los sobreagudos o registro sobreagudo. Corresponden a este registro los sonidos chupados o inhalados que producen alturas desde sol#5 hasta do5, aproximadamente. En cada posición pueden realizarse, con la presión

9 HERNÁNDEZ TORRES, A. Entrevista a Alberto 'Beto' Rodríguez (Cañamillero). Girón, Santander. [Noviembre de 2004]
10 HERNÁNDEZ TORRES, A. Entrevista a Alberto 'Beto' Rodríguez (Cañamillero). Girón, Santander. [Noviembre de 2004]

del labio y el colmillo superior izquierdo, dos o tres semitonos, según la destreza del instrumentista; mientras más alto se requiera un sonido, es necesario mayor presión sobre las paredes de la caña.

Recursos técnicos

- Trémolo natural o 'sonido ronco'. Este sonido que únicamente se produce en la nota *do5* (registro agudo), se logra relajando la embocadura a tal punto que la caña empieza a vibrar por sí sola, produciendo una distorsión que tradicionalmente se entiende como el llamado de alerta para una ejecución en conjunto.
- Pito. Este sonido se produce cuando teniendo la digitación correspondiente a la nota *do5* (registro agudo), y ejerciendo presión al momento del soplo se produce un sonido de textura más delgada, una séptima menor más alta.
- Sonidos con "erre". En general, este efecto se puede realizar sobre cualquier nota, pronunciando la letra "erre", semejante al *frullato* utilizado en los instrumentos de viento sinfónicos.
- Glisandos. Gracias a la flexibilidad en la afinación se pueden realizar en todo el instrumento glisandos de diversa interválica por medio de cualquiera de los siguientes recursos: deslizamiento de los dedos, cambios de embocadura, desplazamiento del instrumento o por combinación de los anteriores. Es usual, que los sonidos chupados o inhalados sean interpretados con glisando y pueden variarse en promedio hasta una tercera menor.
- Vibrato digital o '*bisbigliando*'¹¹ Este recurso se utiliza habitualmente cuando una nota es repetida en forma consecutiva y se tapan y destapan orificios que produzcan leves cambios microtonales; es habitual cubrir la mitad del orificio para lograr el efecto.

- Vibrato por sacudimiento. Este tipo de alteración se produce mediante el sacudimiento del cuerpo del instrumento y para ello existen varias alternativas: realizar el movimiento con alguna de las manos, la boca, la garganta o por la interacción de las anteriores. El efecto varía según la velocidad del movimiento.

La afinación, comentarios generales

Existen diversas causas por las cuales la afinación de este instrumento es fluctuante. En primera instancia, en la fabricación los orificios son perforados con una varilla de grosor libre, basándose en las distancias de un instrumento anterior o simplemente "al ojo" sin distinguir entre el grosor de la caña, los nudos que pueda tener o características del material en general. Sin embargo, hoy en día los fabricantes han comenzado a perforarlas con ayuda de un afinador electrónico, lo que ha generado rechazo entre los defensores del folclore y aprecio entre los músicos populares que trabajan con instrumentos de afinación temperada. Un segundo elemento que influye en la afinación es la cuerda que sujeta el instrumento; a medida que este cordón se mueve en dirección a los orificios, la lengüeta se pone más dura y la afinación se eleva; la colocación de este cordón también varía la afinación relativa en todo el instrumento, sobretodo en los registros agudo y sobreagudo. Un tercer elemento que determina cambios en la afinación es la posición de la mano izquierda, la concavidad que se realiza con ésta sirve también para variar la altura de las notas en cualquier digitación, si la posición de la mano se acerca al orificio, la altura descende, mientras ocurre lo contrario cuando se separa de éste. Y un cuarto elemento es: la embocadura; por medio de ésta, mediante la aplicación de fuerza muscular y en la emisión del aire, se logran cambios interválicos más o menos amplios en todo el instrumento.

La tradición y la enseñanza

En la enseñanza actual del instrumento se mantiene la tradición oral con el apoyo de medios electrónicos, como: grabaciones en casetes, discos u otros soportes tecnológicos, que faciliten la audición e imitación. En algunas regiones se enseña también con el nombre de las notas, a las cuales se les asigna una digitación determinada. Es frecuente, el uso del dibujo de las digitaciones, que tiene como inconveniente la ausencia de indicaciones rítmicas, problema que se soluciona con la imitación en vivo y las grabaciones. La lectura de la partitura convencional no es común entre cañamilleros, debido a la falta de preparación teórico-musical del instrumentista; y quizá, a la falta de estandarización en la fabricación del instrumento.

Es importante resaltar, que el instrumentista debe desarrollar su capacidad auditiva para que perciba y pueda ejecutar con precisión la altura correcta en cada ejecución; el poco desarrollo de esta habilidad genera obvias dificultades en la interpretación de una partitura escrita, sin ayuda del audio.

La escuela de cañamilleros en Barranquilla y regiones aledañas han echado a andar la evolución de la técnica y el nivel de ejecución de la caña de millo, gracias en parte, al carnaval de Barranquilla¹² y a los concursos de la zona Atlántica entre los cuales se destacan los regionales en Malambo, Sabanalarga, Puerto Colombia, y los nacionales en el Banco (Magdalena) y Morroa (Sucre) celebrado anualmente en el mes de julio. Estos eventos han hecho que los jóvenes ejecutantes del pito 'atravesao', acompañados por grupos de tambores, se preparen cada vez con mayor dedicación y responder a la exigencia técnica año tras año.

Intérpretes

Los intérpretes del instrumento más destacados en el folclore y la música popular han sido: Efraín Mejía, cañamillero de Soledad (Atlántico),

autor en 1953 de la insigne cumbia "Flamenco"; Medardo Guzmán de los cañamilleros de Mahates; Pedro 'Ramayá' Beltrán de Soledad, Atlántico; Jorge Jimeno y Amed Francisco Torres de Barranquilla; y en Santander los cañamilleros del Grupo Son de Girón.

Repertorio

Los siguientes títulos corresponden a ejemplos reconocidos del repertorio para caña de millo en nuestro país:

Caballo Chovengo (Pedro Ramayá); Canto al carnaval (Checo Acosta); Carnavalero (Checo Acosta); Checumbias (Checo Acosta); Cotoncoro (Emilia Herrera); Cumbia soledaña (La cumbia soledaña); Cunde-cunde (Emilia Herrera); Currucucho (Emilia Herrera); Danzas de mi tierra (Los Ahijados); Dios da (Juan Piña); El gallo giro (Pregoneros de Soledad); Flamenco (Efraín Mejía); La cabuya (Pregoneros de Soledad); La canción del carnaval (Checo Acosta); La clavada (Pedro Ramayá); La estereofónica (Son Cartagena); Llegaron los carnavales; Negro negrito (Irene Martínez); Perrillero (Pedro Ramayá); Pregoneros del carnaval; Recuerdos soledaños; Sabroso mapalé (La cumbia soledaña).

Comentario final

Es importante destacar que la 'Caña de Millo' posee una gran riqueza sonora y que el sentido comercial no debería primar sobre la esencia artesanal del instrumento, sino más bien que se pueda hacer música a partir de sus propias características timbricas y de afinación. Es probable que instrumentos como el piano u otros instrumentos de diversa procedencia se ajusten al color, y afinación no temperada de la caña de millo, que permitan generar nuevas propuestas sonoras a partir de la exploración conciente y profunda, y no sólo con la caña de millo sino en otros instrumentos de la tradición musical colombiana.

¹¹ Ejecución de un mismo sonido alternado digitaciones diferentes provocando así leves variaciones de altura y color.

¹² Que se lleva a cabo oficialmente durante el mes de Febrero de cada año, desde 1876.

Bibliografía

ABADÍA Morales, Guillermo. Instrumentos de la música folclórica de Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1981.

ABADÍA Morales, Guillermo. Compendio General del Folklore Colombiano. Cuarta edición, revisada y acotada. Vol. 112 Biblioteca Banco Popular. Bogotá, 1983.

Biblioteca Luis Angel Arango. 2005. Biblioteca virtual. [en línea] Bogotá, Colombia. BLAA <http://www.lablaa.org/biblio_virtual_biblioteca_virtual.htm>

CORTÁZAR, Augusto Raúl. Qué es el folklore. Colección Lajouane de Folklore Argentino. [1954]. 116p.

D'AMICO, Leonardo. La cumbia colombiana: Análisis de un fenómeno musical y socio-cultural. Actas de IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular. [en línea] <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Damico.pdf>>

ESCOBAR, Luis Antonio. 2005. La Música en Cartagena de Indias, El continuo cambio en el folclor.

ESCOBAR, Luis Antonio. 2005. Los Tambores Negros, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.

HERNÁNDEZ, A. y Hernández, O. 2004 Artículo: Cumbias, Diario El Mundo, 1998.

HERNÁNDEZ Torres, A. Entrevista a ejecutantes de caña de millo. Barranquilla, Colombia. 2004.

HERNÁNDEZ Torres, A. Entrevista a ejecutantes de caña de millo. Girón, Colombia. 2005.

HERNÁNDEZ Torres, A. Entrevista a Nicolás 'Colacho' Maestre. Floridablanca, Colombia. 2004.

JIMÉNEZ González, María Del Pilar <<http://cumbia.info.html>>

LIST, George. 1983. Music and Poetry in a Colombian Village - A Tricultural Heritage, Indiana University Press, Blooming.

PERDOMO Escobar, Jose Ignacio. Historia de la música en Colombia. Plaza y Janés editores. Quinta edición. Bogotá, 1980.

ROLLÁN, J. y Hernández, A. Ritmos de las zonas Atlántica y Pacífica de Colombia [Videograbación]. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Colombia. [2001] 1 videocassette (VHS) 30 min., sonido, color.

VERDUGO Palma, L. 1998. Artículo: Origen de la Cumbia, Barranquilla, Colombia.



Variaciones sobre un tema (1). Clemencia Hernández Guillén

Europelayo: travesía transoceánica del porro

Abstract

For circumstance, a group of french musician found in the winds bands of the colombian Caribien, an opportunity for develop an interesting Project for them. In 1995 start the initiatives for conduct a number of actions, oriented to learn with the traditional methodology the music of porro and fandango, that only are played in the region of the coast of Atlantic ocean, specifically between the Sinu and San Jorge rivers. Like result, it's more or less normal, that in the popular festivals of Borgogne in France, you can see a group of blond woman and man playing and dancing this music, original from 10.000 kms across the ocean.

Key words: Folclore, porro, música, Caribe, banda.

Resumen

Por casualidad, un grupo de músicos franceses encontró en las bandas de vientos del Caribe Colombiano una oportunidad para desarrollar un proyecto interesante para ellos. En 1995 empezaron a desplegar un número de acciones, orientadas a aprender con la metodología tradicional la música del porro y del fandango, que sólo era tocado en la región de la Costa Atlántica, especialmente entre los ríos Sinú y San Jorge. Como resultado de ello, es normal ver en los festivales de Borgoña en Francia, a un grupo de hombres y mujeres rubias tocando y bailando esta música original a 10.000kms a través del océano.

Palabras clave: Folclore, porro, música, Caribe, banda.

Oscar Alviar Nieto

Pedagogo musical, especializado en gestión de proyectos culturales de la Universidad de Barcelona. Adelantó estudios de maestría en Comunicación en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Fue funcionario de Colcultura y el Ministerio de Cultura durante diez años, donde se desempeñó como catalogador de partituras de música sinfónica colombiana, encargado del archivo de hojas de vida de compositores de música colombiana, coordinador del programa nacional de bandas, secretario del Consejo Nacional de Música. Trabajó durante ocho años como director del Centro de Estudios en Tecnologías de la Información de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Es co-gestor del proyecto Europelayo.

Europelayo: travesía transoceánica del porro

Oscar Alviar Nieto

San Jorge se extiende hoy en día en las zonas "costeñas" desde el Urabá hasta La Guajira por el mar Caribe, el Cesar y las riberas del río Magdalena en Antioquia y Santander, hasta los valles del río Cauca en el occidente antioqueño, donde terminan las montañas de la cordillera occidental.

A comienzos de la década de los 90, cuando en Colcultura se contempló la creación de una estrategia para el fomento de las bandas de viento del país, se sabía de la importancia que la banda pelayera, (llamada en el interior "papayera", en un contexto equivocado) tenía en la región del Caribe, como protagonista de las celebraciones en festividades laicas y religiosas.

Esa aproximación permitió reconocer un hecho social de enorme significación colectiva y de enorme expresividad, que corresponde a códigos de formas musicales muy definidos y a estilos de interpretación y metodologías de aprendizaje, de los que en lugar de menospreciar por no corresponder a procesos intervenidos por la formalidad, hay que mirar con atención y aprender de ellos.

Y esto es precisamente lo que Thierry Bouchier, director de la Escuela de música de Toucy, en la Borgoña Francesa encontró en la música de porros y

fandangos; una nueva vertiente expresiva para su quehacer musical y el de los profesores, estudiantes y músicos de viento aficionados de esta región francesa. Cuando en París escuchó por primera vez unos porros interpretados por la Banda 19 de marzo de Laguneta en el año 1995, inició una pesquisa para identificar su origen y conocer más de cerca aquello que podría estar más cerca de las bandas de negros de comienzos del siglo XX del sur de los Estados Unidos, que de música del Caribe colombiano de finales del mismo.

Allí empezó toda una serie de acciones que han generado un proyecto alrededor de las bandas de viento del Caribe colombiano y la música de porros y fandangos en Francia, cuyo propósito es el de su divulgación y fomento entre escuelas de música, músicos y compositores profesionales y asociaciones de fanfarrias o bandas de viento de este país.

Después de la primera visita de los franceses a San Pelayo en 1996, al año siguiente, después de gestiones entre entidades del Estado francés y colombiano y patrocinios de los propios interesados, partió el 19 de marzo, a la Borgoña, junto con una pareja de baile, con el propósito de mostrar el porro tapao, el porro palitiao, el fandango

y la puya por mercados, teatros y parques de ciudades y villas e iniciar la enseñanza, de estos ritmos, de bastante dificultad para ellos, especialmente en la rítmica, a la manera tradicional de los músicos del Sinú.

Allí quedó la semilla y sembrado el interés en este grupo de músicos, que a partir de esta primera experiencia, decidieron crear la Asociación Banda La Alborada, como reconocimiento al más impactante evento del Festival Nacional de Porro de San Pelayo, cuando al amanecer del día sábado, que da inicio al Festival, se ubican las bandas (entre 20 y 30) en las esquinas de las calles del pueblo y empiezan a reunirse en el parque principal, para desfilar todas hacia la tarima María Varilla, acompañadas de ríos de gente que vienen de los pueblos vecinos y van bailando fandangos, hasta reunirse todas para interpretar al unísono los 5 o 6 porros más conocidos que exaltan el júbilo de los asistentes, esperando la luz del día.

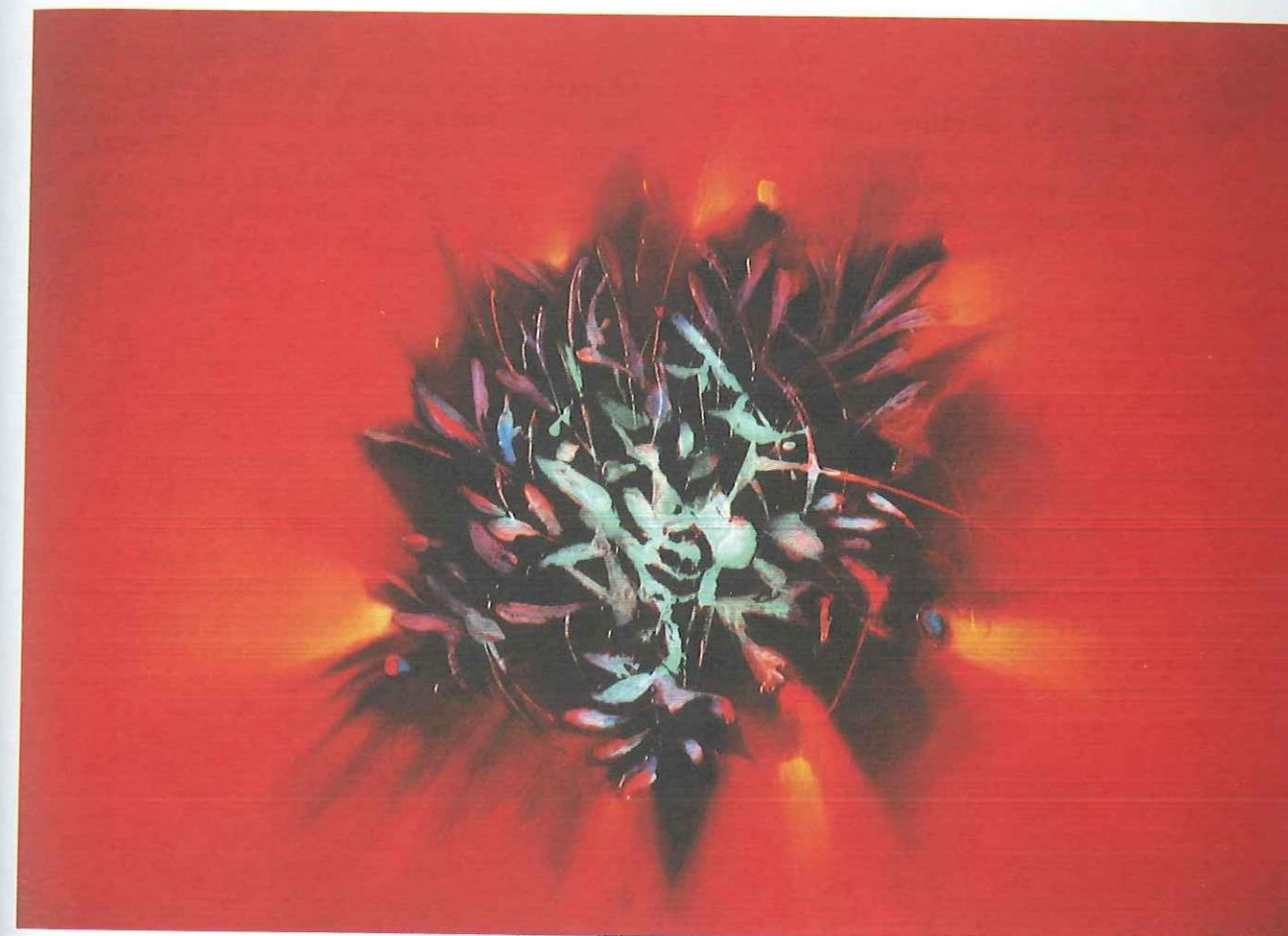
Como el interés básicamente está en el aprendizaje con los métodos tradicionales con los que aprende un músico en la región, vinieron luego visitas a Francia de intérpretes y directores, para realizar jornadas de trabajo de uno y dos meses con profesores y estudiantes de la Escuela de Toucy, al igual que otras visitas del maestro Bouchier y sus compañeros a San Pelayo, en las que aprovechan para tocar con sus ya amigos de las bandas locales.

En el año 2006 nuevamente visitaron San Pelayo cuatro delegados de la Banda Alborada, con el propósito de seleccionar una banda para una nueva

visita a Francia, que cumpliera los mismos propósitos que ha mantenido el proyecto Europelayo, de divulgación y enseñanza de la música de banda del Caribe. Esta vez, la Banda 13 de Enero de Canalete, durante tres semanas realizó una gira por la Borgoña francesa, que incluyó un concierto en la sede mundial de la UNESCO en París, en donde realizó talleres, conciertos y recitales en escuelas de música, auditorios, mercados callejeros y teatros de la región.

Realmente causa sorpresa ver que en una región como la de la Borgoña, sin ninguna conexión distinta de la del interés de un grupo de músicos motivados por la particularidad, especificidad y a la vez, riqueza de una música local del Caribe colombiano, se interprete y hasta se baile a su manera, el porro y el fandango, aun con las deficiencias apenas lógicas en las percusiones, dada su complejidad para músicos que normalmente hacen músicas europeas.

Como resultado de esta experiencia, se viene estudiando la posibilidad de adelantar convenios interinstitucionales entre escuelas de música francesas y universidades colombianas, que permitan una interacción de doble vía, en la que se abran oportunidades para la llegada de expertos en campos como la dirección coral infantil o la interpretación de instrumentos de viento, así como la visita de músicos colombianos con sólida formación como intérpretes, arreglistas o compositores, que basen su oficio en los ricos y, sobre todo, "diferentes" aires musicales basados en la tradición.



Variaciones sobre un tema (2). Clemencia Hernández Guillén

Musical score for measures 10-12. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes in measure 10, followed by a quarter note in measure 11, and a quarter note with a fermata in measure 12. The piano accompaniment also begins with a forte (*f*) dynamic and provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for measures 13-15. This system includes first and second endings for both the vocal and piano parts. The vocal line has a triplet in measure 13, followed by a quarter note in measure 14, and a quarter note in measure 15. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns that support the vocal melody.

Musical score for measures 16-18. The vocal line continues with a quarter note in measure 16, followed by a quarter note in measure 17, and a quarter note in measure 18. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 16 and continues with harmonic accompaniment.

2

Musical score for measures 18-20. The vocal line features a triplet in measure 18, followed by a quarter note in measure 19, and a quarter note in measure 20. The piano accompaniment includes a forte (*ff*) dynamic in measure 18, a piano (*p*) dynamic in measure 19, and a *delicatissimo* marking in measure 20.

Musical score for measures 21-23. The vocal line has a triplet in measure 21, followed by a quarter note in measure 22, and a quarter note in measure 23. The piano accompaniment features a triplet in measure 21 and continues with harmonic accompaniment.

Musical score for measures 24-26. This system includes first and second endings for both the vocal and piano parts. The vocal line has a quarter note in measure 24, followed by a quarter note in measure 25, and a quarter note in measure 26. The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic in measure 24 and a piano (*p*) dynamic in measure 25.

3

Musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 28 starts with a vocal line marked *fp* and a piano accompaniment marked *fp*. The vocal line has a *rall.* marking and a fermata over the final note. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes. Measure 29 continues with *rall.* markings on both parts. Measure 30 returns to *a tempo* with a *fp* dynamic.

Musical score for measures 31-32. The system consists of three staves. Measure 31 features a vocal line with a *rall.* marking and a piano accompaniment with a *f* dynamic. Measure 32 continues with *rall.* markings and a piano accompaniment with a *p* dynamic.

Musical score for measures 33-35. The system consists of three staves. Measure 33 starts with a vocal line marked *a tempo* and a piano accompaniment marked *a tempo*. Both parts feature triplet markings. Measure 34 continues with *a tempo* markings. Measure 35 concludes the system with *a tempo* markings.

4

Musical score for measures 36-38. The system consists of three staves. Measure 36 starts with a vocal line marked *mf* and a piano accompaniment marked *mf*. Both parts feature triplet markings. Measure 37 continues with *mf* markings. Measure 38 concludes the system with *mf* markings.

Musical score for measures 39-41. The system consists of three staves. Measure 39 features a vocal line with a *p* dynamic and a piano accompaniment with a *p* dynamic. Measure 40 continues with *p* markings. Measure 41 concludes the system with a *ff* dynamic.

Musical score for measures 42-44. The system consists of three staves. Measure 42 starts with a vocal line marked *p* and a piano accompaniment marked *pp*. Both parts feature triplet markings. Measure 43 continues with *pp* markings. Measure 44 concludes the system with a *ppp* dynamic.

5

Músicas populares, más que un tema de discusión, un campo de investigación

Abstract

This paper focus on the discussion about the concept of grassroot and the relations with the music. We look for this relation like a important researching field in the music discipline. Many musicians mix the academic technics with the music grassroot knowledge in a context of global music market, new musical proposals, a new cultural market and the called "musics of the world".

Understand the difference between grassroot music, popular music and music of the world is a challenge for the researchers. This paper is an effort for understand these differences.

Key words: grassroot music, the grassroot, popular music, traditional musics, local musics, urban music. Fusion, musical fusion.

Resumen

El presente escrito tiene por objeto discutir alrededor del concepto de lo popular y su aplicabilidad, al entendimiento de las músicas populares. Generar discurso alrededor de las mismas como campo de investigación en que se han convertido, a raíz de las diferentes manifestaciones que poco a poco han ido apareciendo como resultado de propuestas por parte de músicos inquietos que han combinado las técnicas aprendidas en la academia, con los conocimientos adquiridos de manera tradicional; por inquietudes de investigadores que se han acercado a ellas, y el desempeño en actividades temporales como el uso de los medios de comunicación, a manera de vitrina comercial de artistas, y de propuestas musicales; la industrialización de la cultura, la música como negocio y el tema de las músicas del mundo. Comprender la diferencia entre música popular y popular music, qué es la World music, acuerdos y desacuerdos alrededor de la fusión, y entender algunas clasificaciones para abordar su estudio y conocimiento.

Palabras clave: Música popular, lo popular, músicas tradicionales, músicas locales, músicas populares urbanas, fusión, músicas populares académicas, músicas populares masivas.

Edwin Leandro Rey Velasco

Maestro en Música. Egresado de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, UNAB, en donde estudió percusión sinfónica con los maestros Alexander Ziborov y Diana Restrepo y realizó estudios de composición con los maestros Blas Emilio Atehortúa, Mario Gómez Vignes y Pedro Sarmiento. Se ha desempeñado como asesor del semillero de investigación: "Los Músicos" con los cuales participó en el VII Encuentro Nacional de Semilleros de Investigación en la ciudad de Cartagena y en el II Encuentro Departamental de Semilleros de Investigación en la ciudad de Bucaramanga. Ha participado como ponente en el "Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales organizado por Acofartes en convenio con la Universidad Javeriana (2007) y en el XII Congreso de Antropología en la Universidad Nacional sede Bogotá (2007).

Ha ejercido en cuatro ocasiones la actividad de jurado y veedor en el festival de bandas en la ciudad de Barrancabermeja y se ha desempeñado como director de orquestas de su ciudad. Actualmente es director y arreglista de los grupos de cámara de la escuela Canto Vivo y el colegio Pentagrama y adelanta un proyecto de salsa llamado Rumbatá Orquesta. Es docente de la Facultad de Música de la UNAB e investigador en el campo de las Músicas populares. Es percusionista de la Orquesta Sinfónica de la UNAB.

Correo electrónico: erey2@unab.edu.co

Músicas populares, más que un tema de discusión, un campo de investigación

Edwin Leandro Rey Velasco

Una de las mayores dificultades que enfrentan los estudios sobre músicas populares es la falta de consenso sobre lo que justamente se entiende o debe entenderse Por música popular" (Gerard Béhague)

Ya desde hace tiempo, las músicas populares han entrado de lleno a ser tema de musicólogos, etnomusicólogos, culturalistas, sociólogos, antropólogos y demás científicos sociales que de una u otra manera se han encontrado con ellas en su camino.

Dentro de este dinamismo investigativo se les ha dado a las músicas populares una variedad de significaciones y conceptualizaciones que poco a poco ha generado una polisemia tan clara y sencilla, aparentemente, pero que en realidad se torna confusa.

Entrar a definir las músicas populares se hace tan complejo como se hace complejo definir o delimitar el concepto de lo popular y es ese el objetivo de este escrito, aportar discurso al entendimiento de las músicas populares, sus definiciones y sus clasificaciones, sustentado en autores que se han dedicado al estudio de la conceptualización y contextualización del dinamis-

mo de las músicas en contextos temporales actuales y soportado en el concepto de lo popular.

Se han incluido referencias bibliográficas acompañadas algunas veces con breves comentarios en el texto o a manera de pie de página (los cuales recomiendo tener en cuenta). No se pretende presentar un escrito conceptualmente absoluto; por el contrario, se plantea una mirada más hacia el entendimiento de un panorama contextual y conceptual que sirve como base para el conocimiento y entendimiento del extenso y profundo campo de trabajo en que se han convertido las músicas populares.

Este artículo se basa en la contextualización y definición de lo popular como término que complementa el concepto de las músicas populares y su visibilización como reacción de unas "subculturas"¹ que poco a poco toman lugar en la escena de lo nacional y lo transnacional global.

¹ "El término subcultura, se ha asentado tan cómodamente en el análisis de la música popular que bien podríamos olvidar que sus orígenes se encuentran en otra parte... Después de la segunda guerra mundial, los sociólogos empezaron a trabajar de forma sostenida con el concepto, centrando su atención en los submundos urbanos de los jugadores, los músicos de Jazz y los drogadictos... En los sesenta y los setenta, ante la proliferación de culturas juveniles, la <<subcultura>> se adueñó de las formas y las transformaciones que ocurrieron tanto en la música como en su rol en la vida de la gente. Así las cosas, <<subcultura>> es una forma abreviada que alude a los diferentes estilos de vida de los jóvenes, los grupos coherentes que se definen, por la indumentaria, el consumo de drogas, los lugares de reunión y los modismos lingüísticos desarrollados alrededor de los diversos tipos de música". (Straw Hill, La otra historia del Rock, 2006, Ediciones Robinbook, Barcelona.)

Lo popular emerge entonces como una propuesta que plantea y explica eso otro que no se incluye (o no se incluyó) dentro de los discursos de lo llamado culto o erudito como tendencias que establecieron toda una "reglamentación" y que generaron una centralización del conocimiento necesario para "saber", y que, dicho sea de paso, generó una (única) verdad unificadora, dejando de lado muchos conocimientos y conceptos propios de las llamadas subculturas² y sus habitantes que no tuvieron posibilidad de ser visibles y aceptados dentro de la elite del conocimiento.

*"La valoración de lo popular fue iniciada por folcloristas, antropólogos y escritores desde el siglo XIX, quienes vieron en relatos, objetos y músicas de las clases bajas, diferentes por la alta cultura, recursos para configurar la idea de nación"*³.

Son los primeros pasos hacia la defensa y visibilización emergente de una identidad propia y representativa del pueblo; es también la clasificación de lo otro que no tenía cabida en la descripción de lo folklórico.

*"Las costumbres eran populares por su tradición, la literatura porque era oral, las artesanías porque se hacían manualmente. Tradicional, oral y manual: lo popular era el otro nombre de lo primitivo"*⁴.

De tal manera que el surgimiento de lo popular en la música (y en la cultura) latinoamericana nace como una oposición o resistencia ética, estética y conceptual, hacia las hegemonías extranjeras (europeas especialmente), que a través de la denominada música culta, académica o erudita impuesta como una sola verdad, plantearon ser la fuente poseedora de las "únicas" técnicas para la realización y ejecución de una música que pudiera ostentar la calificación de "bien hecha".

Sin embargo, hoy no podrían entenderse las músicas populares como músicas carentes de cultura, de academia o de erudición, no porque ahora sí tengan valor o en hora buena se hayan

permeado de "cultura", sino porque con las nuevas propuestas no sólo musicales sino culturales e intelectuales, las barreras entre lo culto y lo popular se desdibujan cada vez y a mayor velocidad.

Es así como encontramos propuestas musicales que se fundamentan en patrones rítmicos de músicas tradicionales latinoamericanas (colombianas en nuestro caso) desarrollados paralelamente con sonoridades armónicas que trascienden la reiterada triada tonal y replantean las progresiones armónicas.

Encontramos también formatos instrumentales propios de las músicas llamadas académicas interpretando repertorios tradicionales de una región o contexto geográfico específico, así como músicas llamadas clásicas interpretadas en tiples, charangos y bandas folklóricas.

¿Qué es entonces lo popular?.. ¿Cómo se entiende su conceptualización aplicada a la música? La respuesta a estas preguntas se hace cada vez más compleja ya que con el paso del tiempo se le ha puesto el título de popular a todo o a casi todo lo que se conoce por un amplio grupo de personas: la quinta es la sinfonía más popular de Beethoven, Darío Gómez es el rey de la música popular, El fútbol es el deporte más popular del planeta, las costumbres de los pueblos son costumbres populares...

"Con el desarrollo de la modernidad, con las migraciones, la urbanización y la industrialización (incluso de la cultura) todo se volvió más complejo. ¿Una zamba bailada en televisión es popular?, las artesanías convertidas en objetos decorativos de apartamentos siguen siendo populares?". (Néstor García Canclini).

En el contexto temporal actual y afectados por el sistema de la moda y el consumismo, la industrialización de la cultura y la necesidad de acaparar, unificar y moldear gustos por parte de las grandes multinacionales a través de los medios masivos de comunicación, muchos términos han tenido una gran cantidad de definiciones y

manipulaciones conceptuales que los hacen tan complejos como su estudio mismo.

"Nos encontramos, hoy en día, ante una intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares locales, por ello muchos de los términos asociados a la música popular, tales como local, popular, auténtico o tradicional, son altamente polémicos" (Ana María Ochoa).

Para abordar lo popular desde el contexto americano, es necesario ubicarse en los procesos de creación y construcción social, cultural, política e identitaria del continente, es importante dejar claro que lo popular para Latinoamérica difiere en buena medida con el sentido de lo popular para Norteamérica (específicamente Estados Unidos). Y es desde esta perspectiva que se vislumbra un camino hacia la conceptualización y entendimiento de lo popular y, por ende, de la música popular.

La construcción social y cultural de Norteamérica estuvo desarrollada a través de las innumerables diásporas llegadas de diversas regiones europeas y orientales, comunidades de judíos, italianos, árabes, alemanes, africanos, etc. Culturas que arribaron al nuevo continente con sus propias costumbres, tradiciones y hábitos de vida, diferentes por supuesto a las existentes en el nuevo lugar de asentamiento. Fue la necesidad comercial de atravesar tan diversas culturas y tan diversos gustos, identidades y costumbres a lo que se le fue llamando popular desde el contexto norteamericano, o sea, lo popular es todo lo que logra difusión **masiva**.

"Cultura popular es todo entretenimiento que se produce masivamente o resulta accesible para un gran número de personas" (John Street).

Desde esta perspectiva estamos hablando de las películas de Hollywood, las series de televisión,

la música pop y la música Rock; se habla también de la industria que produjo y produce a Shakira, a Madonna y a Juanes (entre otros).

Por el contrario, en la construcción (más homogénea) y consolidación de las culturas en América Latina, lo popular es asignado a aquello que es propio del pueblo, de esa comunidad de personas que comparten una historia, una posición geográfica, unas costumbres y que se soportan identitariamente a través del tiempo por sus tradiciones, en su mayoría orales⁵.

Así, para el contexto latinoamericano hablar de cultura popular es referirse entre otras cosas, a los ires y venires del obrero, del proletariado urbano y rural, del campesinado, de los artesanos, de los pequeños industriales o de los comerciantes "informales".

De tal manera que una cosa es Popular culture y otra es cultura popular, desde esa misma perspectiva, una cosa es Popular music y otra muy distinta es música popular.

*"En inglés el término popular music denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el Rock, el pop o la salsa. Si abordamos un libro con las palabras popular music tal como the study of popular music podemos estar seguros que se referirá a este ámbito. En español el término músicas populares o música popular es más ambiguo y puede referirse a músicas populares tradicionales o a músicas populares urbanas"*⁶

Nos encontramos entonces en medio de dos ámbitos contextuales de lo popular que nos permiten tener claridad (o confusión) respecto al término y su aplicabilidad en la música, lo popular masivo y lo popular Folk o local⁷.

⁵ "Para unos, el pueblo o sociedad Folk. agrupa a los pueblos no urbanos, que desde siglos atrás han tenido contacto con la civilización; para otros, el pueblo está conformado por las clases bajas de las sociedades. Algunos hacen las diferencias entre los pueblos etnográficos que han permanecido aislados y conservan muy auténticas las supervivencias de su pasado... Para los folclorólogos, el pueblo es aquel que posee supervivencias de muchos siglos de duración, ya sean auténticas, sin mezcla alguna o aculturadas con diversidad de elementos en su conformación". (Ocampo López, Javier, Música y Folklore de Colombia, Plaza y Janés, séptima edición, Bogotá Junio de 2002)

⁶ Ochoa, Ana María, Músicas locales en tiempos de globalización, grupo editorial norma, enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación, 2003.

⁷ Para graficar esta dualidad, permítanme plantear un ejemplo mediático que hoy es muy común (popular) en la televisión de nuestro país; se trata de un programa de televisión argentino dirigido a las(os) jovencitas(os); el cual desarrolla su temática en un colegio, este programa tiene por nombre "Patito feo" y hace referencia a dos bandos o grupos de estudiantes que se hacen llamar las divinas y las populares.

Por otro lado, con el desarrollo de la urbanización y de la población urbana, junto al desarrollo, tecnificación y modernización de la política y sus intenciones de crear adeptos, podemos interpretar otra explicación de lo popular que la podríamos denominar como identidad compartida o lo popular representativo.

*"Cuando se organiza un movimiento popular urbano, que agrupa a sectores subalternos con objetivos comunes, mas allá de sus diferencias étnicas o laborales. El éxito público de la denominación radica justamente en su capacidad de reunir a grupos tan diversos, cuya común situación de subalternidad no se deja nombrar suficientemente por lo étnico (indio), ni por el lugar en las relaciones de producción (obrero), ni por el ámbito Geográfico (cultura campesina o urbana). Lo popular permite abarcar sintéticamente todas esas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario. Por eso, el término popular se ha extendido como nombre de partidos políticos, revoluciones y movimientos sociales"*⁸.

Desde la definición de lo popular, desde sus sentidos de producción, desde su comercialización e industrialización, las músicas populares se han convertido en una variedad de géneros y manifestaciones culturales que poco a poco han ido generando su propia multiplicidad no sólo sonora sino funcional-social-musical y además extensa de clasificar.

Desde estas perspectivas y de manera ilustrativa propongo entonces, una clasificación de las músicas populares, -no absoluta, por supuesto- sino como una manera más para su entendimiento, estudio y contextualización.

Por supuesto que las divinas son aquellas niñas hijas de familias aparentemente pudientes y que miran a las denominadas populares por encima del hombro y las tratan despectivamente, estas, las populares, son un grupo de niñas sencillas que vienen de familias aparentemente humildes, sin ninguna clase de abolengo ni pretensiones sociales y que luchan permanentemente por existir y participar de las actividades de la escuela.

Esto en el contexto latinoamericano grafica perfectamente el sentido de lo popular desde nuestra región continental, a diferencia de una serie norteamericana que se desarrollase también en un high school, donde el chico popular es el coreback o mariscal de campo del equipo de futbol y su chica es la líder del grupo de porristas que animan el equipo. García Canclini, Néstor, Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular??

⁸ García Canclini, Néstor, Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular??

⁹ Rey, Edwin, El sentido de producción de las orquestas de Bucaramanga y su área metropolitana, UNAB, 2006..

¹⁰ La palabra tradición se deriva del verbo latino trado que significa yo entrego y es, por tanto, todo lo que unas generaciones entregan a las siguientes". (Abadía Morales Guillermo, El ABC del Folklore colombiano, Panamericana 1997.)

*"Tantos han sido los cambios a nivel no sólo social y cultural sino tecnológicos, de industrialización de la cultura, de medios de comunicación, y en investigaciones musicales, que se han podido determinar algunas clasificaciones para las músicas que nacen del pueblo y para el pueblo, de aquellas que trascienden su localidad y se convierten en embajadoras de su región, aquellas que son moldeadas por los avances urbanos culturales, aquellas músicas de diferentes partes del mundo, de aquellas que nacen de las manos de eruditos e intelectuales de la música o de arriesgados y osados músicos que mezclan y reconceptualizan la creación y desarrollo de sonidos organizados, o las que nacen con intenciones de ser comercializadas en el planeta entero"*⁹.

Desde este contexto hablamos de:

- 1- Músicas tradicionales.
- 2- Músicas locales.
- 3- Músicas populares urbanas.
- 4- World music.
- 5- Fusión.
- 6- Músicas populares académicas.
- 7- Músicas populares masivas.

Existen unas músicas ligadas directamente a la historia y las historias que en una comunidad se entregan de generación en generación; estas músicas son conocidas como músicas populares **tradicionales**, y hacen referencia a aquellas expresiones sonoras que se han heredado de los antepasados¹⁰.

El Bambuco, el Pasillo, la Guabina, el Joropo, la Cumbia, el Currulao, el Bunde, el Bullerengue, el Porro tapao y palitiao, son entre otros ejemplos de músicas tradicionales colombianas, ligadas de forma directa al campesino, al poblador rural, a la idiosincrasia de un pueblo, a políticas locales y que son enseñadas de padres a hijos, de amigos a vecinos, quienes muestran tanto técnicas como repertorios, cantos y tonadas.

Sus características están directamente ligadas a las demás expresiones del folklore de su lugar de origen.

*"Los hechos folclóricos son colectivos, pues pertenecen a una sociedad que los transmite por tradición, con fuerza y vivacidad a través del tiempo. Son populares, por cuanto se convierten en el patrimonio más querido de los pueblos. Son espontáneos, pues se expresan en forma oral. Son funcionales, porque se identifican con la vida espiritual, material, social y económica de la sociedad. Son regionales, por cuanto se localizan en una determinada región. Adquieren anonimato, por cuanto al pasar de individuo a individuo y de generación en generación, sus orígenes se van perdiendo..."*¹¹

Las músicas tradicionales tienen como propósito natural generar y conservar cultura, de ahí que las variaciones en su estructura e interpretación sean pocas; por el contrario, son defendidas como patrimonio intangible e invariable de una región o comunidad en especial.

Con características parecidas, pero con una muy especial, se encuentran las denominadas músicas **Locales**. Como su nombre lo indica son aquellas músicas ligadas a un territorio geográfico en especial, que al igual que las músicas tradicionales representan características particulares e identitarias de un grupo o grupos culturales específicos y que se dan a conocer y se fortalecen en la medida que se desplazan de un lugar a otro revelando claramente su lugar de origen, quedándose y creando sus propios adeptos.

"El término músicas locales lo empleo para nombrar músicas que en algún momento

histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos". (Ochoa Ana María)

El tango, por ejemplo, la música ranchera mexicana y el mismo vallenato, son músicas que han salido de su localidad y que han sido asimiladas en otros lugares tanto en aceptación como en (re)interpretación, pero que siempre se asumen como músicas de un lugar específico (Río de la Plata en Argentina para el caso del tango, México, en el caso de las rancheras y el Caribe colombiano para el caso del vallenato).

Teniendo en cuenta también que en este desplazamiento cabe la posibilidad de que se generen nuevas aportaciones a estas músicas, o que estas aporten características desde sus mismos instrumentos, sus formas de ser interpretadas, sus temas, y sus estructuras musicales a las músicas y músicos de las regiones que las adoptan, conservando siempre su concepto y determinando su lugar de origen.

El desarrollo de las ciudades, como urbes en constante crecimiento nos ha llevado a tomar como objeto de estudio las músicas que en ellas se generan las cuales han aparecido desde tres puntos claramente distinguidos.

El primero, las músicas que existen en el lugar y que luchan por conservarse en medio de cambios sociales, urbanos, tecnológicos y culturales; por otro lado, aquellas músicas tradicionales y locales que llegan de otros lugares de mano de músicos que se desplazan por diferentes motivos de sus lugares de origen y que son adoptadas y adaptadas a las necesidades inmediatas de la ciudad que está en continuo crecimiento, y las músicas que llegan por los medios de comunicación y que tienen como objetivo principal ser comercializadas y que llegan tanto a las ciudades chicas como a las ciudades grandes no sólo de Latinoamérica sino del planeta entero.

A estas músicas se les denomina **músicas populares urbanas**; desde esta perspectiva estamos hablando de músicas como el Jazz, el Reggaetón, el Rap, El Rock y la misma Salsa.

¹¹ Ocampo López Javier, Música y folclor de Colombia, Plaza y Janés, séptima edición, Bogotá Junio de 2002..

Otra categorización que se ha venido visibilizando, está relacionada con las músicas étnicas de diferentes partes del mundo¹² determinadas dentro del catálogo de las músicas tradicionales masivas (o masificadas mejor) y que hacen parte de lo que se denomina la **World music** o música del mundo y que por supuesto ofrecen una cantidad ilimitada de elementos nuevos que pueden ser aplicados a las músicas del lugar a donde llegan y generan nuevas combinaciones y nuevas formas de entender y producir músicas.

"A finales de los ochenta, la industria discográfica creó oficialmente una nueva categoría de mercadeo llamada la World Music (músicas del mundo, música internacional o músicas étnicas de algunos mercados de América Latina). Con ello respondían al incremento en sus almacenes de grabaciones de músicas locales que no cabían dentro de las clasificaciones comerciales del mercado sonoro del momento" (Ochoa, Ana María).

Por otro lado, uno de los términos más polémicos por parte de los actuales creadores, productores e intérpretes de músicas es el de **fusión**, (probablemente por la extensión de su significado) sobre todo porque ha sido una palabra utilizada para los más variados experimentos de combinaciones de géneros y sonoridades que en muchos de los casos son creados no precisamente desde la conciencia profesional (o del aprendizaje investigativo) de buscar nuevas sonoridades y planteamiento de nuevos géneros, sino como pretexto y excusa de accidentes racionalmente producidos o estereotipos sonoros más comerciales que intelectuales, los cuales han conducido a resultados más de tipo fortuito o por casualidad, que de resultados experimentales sustentables y posibles de contextualizar; es algo así como vaciar en una olla varios instrumentos, músicas, sonoridades etc. Ponerlas en cocción y esperar a ver que resultados arroja.

Si bien este tipo de experimentos tienen validez, lo poco atractivo del uso de la palabra es que se emplee como resultado de propuestas importantes que en su fondo carecen de esta cualidad; de ahí que desde esta perspectiva se hable más, de una "confusión" que de una propuesta de fusión experimental y creativa.

Otra posición para la poca aceptación del término es que todas las músicas son resultados de combinaciones o fusiones en cuanto a lo sonoro, lo social, lo cultural, etc. Desde lo cual se genera entonces una no aprobación del término como novedoso e importante, que es la manera como se ha querido instituir.

Sin embargo, existen unas propuestas sonoras productos del conocimiento y la investigación que han desembocado en novedosas propuestas comerciales y culturales, plausibles de ser estudiadas y además productoras de variados géneros y subgéneros.

Estas propuestas han sido creadas por músicos que no sólo desde la inquietud y la experimentación, sino desde la investigación y la preparación técnica musical han combinado (tal vez fusionado?) elementos de músicas tradicionales de unos lugares con músicas de otros lugares y las técnicas aprendidas en la perdurable preparación profesional.

Si bien la palabra tradición significa yo entrego, se visibiliza de manera permanente un yo recibo (y replanteo) por parte de los nuevos músicos que empiezan a parecer en la escena sonora actual.

"Hoy existen propuestas de jazz fusionadas con músicas de las diferentes regiones del país; (y de los países) ejemplos como Antonio Arnedo, que mezcla la música <costeña> del Caribe colombiano con el jazz norteamericano; Agua fresca, que propone la interpretación de música andina colombiana (pasillos, bambucos

*etc.) con instrumentos no tradicionales de estas músicas como lo son: el contrabajo de la educación clásica o la batería como instrumento rítmico principal a la hora de interpretar el jazz y el rock (entre otros), mas elementos musicales que rompen con lo que podríamos llamar lo normal o lo tradicional en las músicas tradicionales de nuestra región o el grupo Bahía del Pacífico colombiano que toma los elementos de jazz, la salsa y el latin Jazz y los aplica a las músicas tradicionales del Pacífico, y muchos otros proyectos existentes en el país y en América Latina"*¹³.

A este complejo de nuevas propuestas sonoras es a lo que propongo denominar **Músicas populares académicas**, que como su nombre lo indica, hacen una simbiosis entre las expresiones sonoras de tipo tradicional-local con los elementos que ofrece la preparación técnica profesional de la academia. Es en este grupo donde ubicaría al actual movimiento de "las nuevas músicas colombianas" que son las músicas tradicionales de nuestro país, retomadas por los nuevos hacedores de música, combinadas con otras sonoridades y expuestas a un público actual desde una perspectiva temporal actual.

Por último y desde un contexto global-mediático relacionado de forma directa con la industrialización de la cultura, se plantean unas músicas que desde su creación y producción están relacionadas directamente con la comercialización y los medios masivos de comunicación, músicas como el pop, el rock y demás clasificaciones anteriormente mencionadas, sirven para alimentar esta clasificación.

"La música entonces media la consolidación de un contexto social interactivo, un conducto para otras formas de interacción, otras formas de mediación social para apropiarse del mundo a medida que músicos

*e ingenieros redefinen su perfil profesional y sonoro al ingresar a la industria global del entretenimiento. Este primer momento de transportabilidad del sonido como sonido (no como partitura) y de su espectacularización global juega un papel crucial en la consolidación de la música popular masiva."*¹⁴

Estas **músicas populares masivas** que como lo indican, hacen parte de la comercialización global de artistas, que con su música y su maquinaria mediática, generan un gusto común en regiones o países tan distantes como distintos.

*"Hoy el planeta entero se transculturiza y se mezcla, el consumo cultural se extiende hasta convertirse en un mismo gusto para muchas poblaciones; La música pop se ha convertido en la "música para el mundo", una música común al gusto de la gente de América, Asia, África y Europa, casos como nuestra artista colombiana Shakira que triunfa en el mundo entero y es admirada por todos, convirtiéndose en una estrella que ilumina muchas naciones, determinando unas músicas populares llamadas masivas, cuyas características se fundamentan específicamente en su comercialización global a través de la industrialización de la cultura, mas allá de que esta tome o no elementos de las músicas tradicionales, locales, urbanas o académicas"*¹⁵.

Es claro entender que las clasificaciones pueden, en un momento dado, delimitar conceptualizaciones o descartar otras visiones. La intención de este artículo es, por el contrario, abrir el espacio a la discusión y al replanteamiento de nuevas formas de catalogar las manifestaciones musicales, con el propósito de encontrar más caminos que nos conduzcan al estudio y entendimiento de las músicas populares y sus sentidos de producción.

¹² "... Nótese, por ejemplo, que la referencia geográfica contenida en el término (el mundo) viene definida en su acepción más estrecha. Se entiende por músicas del mundo, aquellas músicas que se originan y llegan desde afuera del contexto <<normal>> angloamericano (incluyendo Australia y Canadá), y que proceden principalmente de los países tropicales... Hoy por hoy alberga las músicas americanas, asiáticas y europeas, si bien únicamente la música producida los grupos minoritarios pertenecientes a estas áreas geográficas... Podemos concluir, por tanto, que la World music es el producto de las poblaciones agraviadas, ya se encuentren en los países del tercer mundo (África y la diáspora africana), o en los grupos de población más desfavorecidos en sentido general..." (Guilbault, Jocelyne, La world music, La otra historia del Rock, 2006, Ediciones Robinbook, Barcelona).

¹³ Rey, Edwin, El sentido de producción de las orquestas de Bucaramanga y su área metropolitana, UNAB, 2006

¹⁴ Ochoa, Ana María, Músicas locales en tiempos de globalización, grupo editorial norma, enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación, 2003

¹⁵ Rey, Edwin, El sentido de producción de las orquestas de Bucaramanga y su área metropolitana, UNAB, 2006.

El narcocorrido como relato alternativo de nación

Abstract

The article approaches the topic of the cultural impact of the drug traffic from a semiotic approach to the analysis of the narcocorridos, musical gender whose letters make reference to the mafioso or traqueto world. The semiotic is assumed as a valuable tool to understand this type of popular song who makes part from a series of alternating stories to the official construction of nation that Jesus Martín-Barbero denominates other cultures that it becomes necessary to rescue of the exclusion to suit a common memory that allows us to glimpse a more harmonic future for Colombia

Key words: identity, culture, drug traffic, semiotic, narcocorridos, popular music, relate, nation, memory, semiosphere, center, periphery, sign, significant, meaning, expression, content, funeral.

Resumen

El artículo aborda el tema del impacto cultural del narcotráfico desde una aproximación semiótica al análisis de los narcocorridos, género musical cuyas letras hacen referencia al mundo mafioso o traqueto. La semiótica es asumida como una herramienta valiosa para comprender de qué manera este tipo de canción popular hace parte de una serie de relatos alternos a la construcción oficial de nación que Jesús Martín-Barbero denomina culturas otras, que se hace necesario rescatar de la exclusión para convenir una memoria común que nos permita vislumbrar un futuro más armonioso para Colombia.

Palabras clave: identidad, cultura, narcotráfico, semiótica, narcocorridos, música popular, relato, nación, memoria, semiosfera, centro, periferia, signo, significante, significado, expresión, contenido, funeral.

Paloma Bahamón Serrano: Socióloga de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Derechos Humanos de la ESAP. Candidata a Magíster en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Docente del departamento de Estudios Sociohumanísticos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB)

Correo electrónico: pbahamon@unab.edu.co

El narcocorrido como relato alternativo de nación (Aproximación semiótica)*

Paloma Bahamón Serrano

Desde la historia y la antropología hasta la sociología y la ciencia política no hay corriente de las ciencias humanas y sociales que no se haya referido al tema del narcotráfico en nuestro país y al caso particular de su impacto cultural. Infortunadamente, hay una suerte de distancia o en términos semióticos de 'extrañamiento' entre las disertaciones del asunto y la experiencia del mismo pues la gente del común vivencia la cultura pero no reflexiona acerca de ella y en algunas ocasiones los estudios realizados no llegan al conocimiento popular o no consideran perspectivas no académicas que también dan cuenta del fenómeno en cuestión como es el caso del género musical llamado narcocorrido.

Precisamente, el propósito de este escrito es analizar la manera en que dicho género musical evidencia, idealiza y justifica los valores del *mundo mafioso o traqueto* a partir de elementos básicos de una de las disciplinas de las ciencias humanas más novedosas: la semiótica. El trasfondo de esta intención es la inquietud de colombianólogos extranjeros como Daniel Pecaú y Jesús Martín Barbero, entre otros en el sentido de que Colombia está atrapada entre la memoria oficial y la memoria cultural y que lo que se necesita es tejer una memoria común para construir un mejor futuro.¹ Para ello es importante tener en cuenta los relatos de los supuestos extramuros como, por ejemplo, los narcocorridos.

* Este artículo se basa en una investigación en curso, de la autora, llamada 'Configuración de la ética ciudadana en el corrido prohibido' para aspirar a magíster de la maestría en Semiótica de la Escuela de Idiomas de la Universidad Industrial de Santander UIS.

1 MARTÍN-BARBERO, Jesús. Colombia: ausencia de relato y desubicación de lo nacional. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta En: cuadernos de nación. Ministerio de cultura, diciembre de 2001. página 17.

2 MORENO, Daniel (comp.) Corrido histórico mexicano: voy a contarles la historia. Editorial Porrúa, Buenos Aires, 1997. ST: 4297 a94 c.

Corrido prohibido y narcotráfico

Este género musical hunde sus raíces en los corridos mexicanos de finales de siglo XIX y comienzos del XX que, por ejemplo, narraron momentos tan trascendentales como la Revolución Mexicana (1910-1917) El mismo renace, convertido en prohibido, a comienzos de la década de los setenta y referido a historias de contrabando, delincuencia y tráfico de drogas, sobre todo en el sector fronterizo entre México y EE.UU. y, por lo tanto, influenciado en el aspecto rítmico por la música nortea y country².

En esa misma década también hace su periférica y clandestina aparición en el país y a partir de ahí no ha hecho otra cosa sino afianzarse en el gusto de sectores marginales al comienzo y después en el de grupos armados que se disputan la tenencia de la tierra y cuya intervención en los modos y medios de producción conlleva, a una gran incidencia ideológica y cultural. Es por esta complejidad que nuestros corridos superan a los mexicanos en cuanto a la diversidad dramática de sus letras que se pueden clasificar en tres grandes grupos:

1. De sublimación de la figura del narcotraficante y justificación de su accionar ilegal.
2. De referencias al conflicto armado.

3. De denuncia política y problemas sociales relacionados directa e indirectamente con la economía de la coca³.

Para el caso, nos detendremos en el primer grupo, de sublimación de la figura del narcotraficante y justificación de su accionar ilegal, también conocido como Narcocorrido. Es el corrido clásico, la épica del *traqueto*. En ellos, su estilo de vida ostentoso, sus arrebatos tanto de generosidad como de violencia son por lo general justificados y elevados a la categoría de heroicos. La legalización de la droga y la extradición aparecen acá como causas políticas:

"Desde muy niño soñaba /con tener mucho dinero, /tener muchas propiedades, /en Colombia y en el extranjero. /Quería ganármela fácil /porque ¡pobre no me quedo! //Tengo mujeres de sobra /de reinas hasta modelos. /Me gusta el 'güisky' del fino /con un buen grupo norteño. (El gran mafioso)⁴

"Prefiero un cementerio aquí en Colombia, /y no una cárcel en Estados Unidos. /Si me extraditan, va a correr mucha sangre, /eso al Gobierno se lo aseguro." (Prefiero una tumba en Colombia)⁵

"Llanto, tristeza y dolor /por todo el mundo se vio. /Antioquia perdió al amigo, /Colombia entera lloró. //Las obras buenas que hizo /quedaron para la historia /y a Pablo Escobar Gaviria /que Dios lo tenga en la gloria" (El rey de los capos)⁶

El corrido se escucha en el país hace unas tres décadas pero el origen de la cultura de la que surgen sus relatos tiene que ver con nuestro devenir como

nación y se remonta al hecho de haber sido conquistados y colonizados por la España de la contrarreforma. Escritores como Alonso Salazar, Rubén Jaramillo y Francisco de Roux, entre otros, coinciden en que dicha colonización tuvo que ver con la ausencia de modernidad o la modernidad postergada que a su vez guarda mucha relación con nuestra proclividad hacia la corrupción, la trasgresión de las normas, la valoración negativa del esfuerzo y el trabajo honesto, y el arreglo de conflictos por la vía de la irracionalidad, la venganza y la violencia⁷.

Las representaciones que sobre el narcomundo maneja este tipo de canción popular constituyen un lenguaje y un discurso y como tales pueden abordarse desde la semiótica.

Aproximaciones desde la semiótica

De acuerdo con Joseph Courtés la semiología o semiótica es el estudio de los sistemas de signos donde, "todo lenguaje- del que las lenguas naturales son solo una de las posibles formas- puede ser reconocido como conjunto signifiante. Según esta hipótesis, es lenguaje todo lo que actúa con la relación signifiante/significado (en la terminología de F. De Saussure) o su equivalente expresión/contenido (en la de L. Hjelmslev)"⁸

Esto quiere decir que los elementos del narcocorrido pueden ser tomados como la expresión de su contenido cultural, el narcotráfico, que se ubicaría en lo que Julián Algirdas Greimas denominó mundo natural: "un conjunto de cualidades sensibles, dotado de una cierta organización. Es además, el enunciado de la estructura profunda del universo construido por el sujeto humano y descifrado por él"⁹.

3 BAHAMÓN SERRANO, Paloma. La banda sonora de nuestra desgracia. En: Magazín Cultural de Vanguardia Liberal. 31 de mayo de 2008.

4 Uriel Henao y sus tigres del sur. Corridos Prohibidos. Vol. 1, 15.

5 Uriel Henao y sus tigres del sur. CP. Vol. 2, 4

6 Gilberto Pardo y Ernesto Pulido. La furia norteña. CP, vol. 1, 8

7 Ver por ejemplo en:

SALAZAR, Alfonso. El impacto cultural del narcotráfico. En revista Bitácora. Red de Solidaridad Social. Agosto de 1998, página 36

JARAMILLO, Rubén. Moralidad y modernidad en Colombia. En: documento tres de la colección de documentos de la Misión Rural, Colombia. 1998

DE ROUX, Francisco. El precio de la paz en el vacío ético y social. Revista de la Universidad de Antioquia #210, oct-dic 1987.

8 COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Editorial Gredos. Madrid, 1997, página 18.

9 GREIMAS, Julián Algirdas, Joseph COURTÉS: Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette supérieur, 1993, entrée: "monde naturel"

En el mundo natural se hallan las prácticas semióticas y el discurso es una de ellas, dado que éste es la manifestación concreta de un texto por un enunciador determinado en un contexto preciso y, además, hace referencia a aspectos específicos del comportamiento de un conglomerado poblacional en una cultura dada.

El género musical denominado corrido prohibido y su subgénero, el narcocorrido se pueden considerar como discursos ya que están dotados de "un proceso de significación a cargo de una enunciación"¹⁰ y están vinculado a una situación de producción popularmente denominada *cultura mafiosa o traqueta*, la cual posee una estética y una ética particular, susceptible de análisis a través de las prácticas semióticas con las que se enuncia.

Vale la pena aclarar que en este escrito se diferencia al texto del discurso. Por el primero se entiende al conjunto de elementos lingüísticos organizados según reglas de construcción y por el segundo, a la emisión concreta de un texto por un enunciado determinado en un contexto determinado, tal como ocurre con el narcocorrido en relación con su situación de producción y por ende, se puede asumir como objeto de estudio de la semiótica del discurso.

A continuación se realizará un somero ejercicio de análisis desde esta corriente semiótica a partir de un modelo: el estudio que realiza Joseph Courtés del cortejo fúnebre en la Francia rural de los siglos XIX

y XX, considerado por el semiotista como objeto semiótico donde "lo que significa el contenido es de una naturaleza muy diferente de lo que significa la expresión"¹¹.

La descripción del cortejo da cuenta de que las personas más allegadas al difunto lo presiden, permaneciendo cerca del féretro y cerca entre ellos mismos, la mayoría del tiempo inexpresivos, en un silencio que eventualmente es roto por el llanto y vestidos de negro. Los menos allegados, en la medida en que se distancian del féretro incurren en comportamientos opuestos a los mencionados. A partir de un análisis de oposición, Courtés evidencia una serie de significantes espaciales, expresivos y cromáticos que se corresponden con un significado social y que al contrastarlos evidencian el antagonismo cultural entre la concepción de la vida y la muerte, así¹²:

Reiterando la propuesta de que el corrido prohibido es un discurso (expresión) de un ethos cultural *traqueto* (contenido) se puede aplicar el anterior esquema a la canción 'Cruz de marihuana' en la que precisamente un narcotraficante refiere la manera en que idealiza su funeral:

Cruz de marihuana (Exterminador)

Cuando me muera levanten
una cruz de marihuana,
con 10 botellas de vino
y 100 barajas clavadas,

	A	Versus	B
Significante (Expresión)	Cerca Apretado Mínimo de gestos Silencio Llantos Negro		Lejos Espaciado Gesticulación Ruido Risas Color
Significado (Contenido)	MUERTE	Versus	VIDA

10 FONTANILLE, Jaques: Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis) tomado de MUCCHIELLI Alex. Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. 2 ed, París: Armand Colin, 2004.

11 COURTÉS, op cit. Página 44.

12 Ibid, COURTÉS, página 48

al fin, que fue mi destino
andar en las sendas malas.

En mi caja, de la fina
mis metrallas de tesoro.
Gocé todito en la vida:
joyas, mujeres y oro.
Yo soy narcotraficante,
sé la rifa por el polvo.

Sobre mi tumba levanten
una cruz de marihuana.
No quiero llanto ni rezo,
tampoco tierra sagrada.
Que me entierren en la sierra
con leones de mi manada.

“Yahí me voy compa”

Que esa cruz de marihuana
la rieguen finos licores
siete días a la semana
y que me toquen mis sonos
con la música norteña
ahí canten mis canciones.

Que en mi memoria le escriban
con llanto de amapolas
y que con balas se diga
la fama de mi pistola.
Para gallos en mi tierra
La sierra fue nuestra gloria.

Sobre mi tumba levanten...(bis)¹³

El narrador de la historia, configurado como un narcotraficante, enumera las condiciones ideales, más bien instrucciones para su funeral que le da a sus 'leones de manada' es decir, a los otros semejantes a él, en donde se cumple la máxima: 'yo muero como viví' que resulta una coherencia entre práctica semiótica y situación de producción. La ostentación, el despilfarro y el consumo conspicuos deben hacerse evidentes en el ritual mortuorio, así como el hecho de estar al margen de la ley terrenal y de la ley divina. Al contrastar por medio de un esquema de oposición los significantes del funeral mafioso con los de un funeral prototípico de la cultura judeocristiana se evidencia un antagonismo entre el centro y la periferia de una misma cultura o semiosfera a decir de Iuri Lotman.¹⁴

	A	Versus	B
Significante (Expresión)	FUNERAL <ul style="list-style-type: none"> • Símbolo: Cruz de marihuana • Ritual (no religioso): Sin llanto ni rezos ni tierra sagrada • Espacio de entierro: La sierra • Música: Norteña 		FUNERAL <ul style="list-style-type: none"> • Símbolo: Cruz de madera, bronce, mármol, etc. • Ritual (religioso): Con llanto y rezos y tierra bendecida por una autoridad religiosa • Espacio de intierro: El cementerio • Música: Sacra
Significado (Contenido)	PERIFERIA	Versus	CENTRO

Semiótica del narcocorrido y relatos de nación

Como ya se mencionó, el corrido prohibido da cuenta de la cultura traqueta. Sus letras relatan un *modus vivendi*; su particular código de honor, su moral ambivalente y sobre todo, la validación ética de su ejercicio violento y delincencial. El corrido también testimonia esa oscilación del narcotráfico, en cuanto cultura, entre el centro y la periferia que menciona Lotman como organización topológica de la semiosfera. Según el autor, ésta se define por analogía con el concepto de biosfera como “el dominio en el que todo sistema sígnico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”¹⁵.

La semiosfera es el espacio de intercambio cultural. Posee una frontera a través de la cual diacrónicamente se genera un movimiento entre el centro, espacio del dominio cultural y la periferia, espacio de textos y, por qué no, de las culturas emergentes o excluidas. Con ejemplos históricos y geográficos concretos (verbigracia, Roma o Rusia) Lotman demuestra cómo hay un permanente cambio en la hegemonía cultural de un pueblo y cómo el lenguaje transforma y es transformado en ese proceso.

Del corrido, la semiótica puede estudiar cómo se organizan los textos verbales de sus canciones desde las cuales se pueden generar interpretaciones falsables y más o menos complejas según la profundidad del análisis al que se recurra, en este caso, se hace uno de los más básicos. Pero lo que puede descifrar al respecto está limitado por el contenido mismo del mensaje. A la semiótica, entonces, no le interesa el análisis de la cultura del narcotráfico en cuanto tal, sino cómo esa actividad aparece configurada y evaluada dentro de una práctica de significación o discursiva, como en el corrido prohibido. Considerar estas manifestaciones populares como un discurso es un punto de vista que el analista asume frente al objeto de investigación.

Por lo anterior, la semiótica resulta una herramienta analítica innovadora, precisa y poderosa para comprender las relaciones entre los centros y las periferias de esta compleja construcción de nación que es la colombiana. En el estudio del cortejo fúnebre francés se identifica una disyunción entre contenidos culturales respecto a valoraciones de la vida y la muerte y si bien en el cuadro de análisis de la canción Cruz de marihuana los elementos fúnebres de centro y periferia aparecen contrastados, en el mundo natural se presenta simbiosis entre lo uno y otro: la mayoría de funerales mafiosos están imbuidos de ritualismos católicos mientras que otras subculturas tanto del centro como de la periferia colombiana recurren para honrar a sus muertos a músicas populares como la ranchera, la norteña o la cumbia.

Al respecto, cabe recordar lo que afirmaba Estanislao Zuleta: “¿Qué tiene Colombia de identidad cultural? Pues si realmente nuestra cultura es la ranchera, el tango y la salsa, para decir qué somos los colombianos, lo primero que tenemos que decir es lo que somos de latinoamericanos”¹⁶. Parafraseándolo, se podría aplicar lo mismo al tema de este escrito: para decir lo que somos los colombianos, lo primero que tenemos que decir es lo que somos de traquetos, por ejemplo y de todas aquellas culturas otras.

Daniel Pecaut, citado por Martín-Barbero, establece una imagen de Colombia: “la de un país atrapado entre el bablaba de los políticos y el silencio de los guerreros”¹⁷ los corridos relatan ese silencio. Estudiarlos desde diferentes perspectivas humanísticas, incluida la semiótica, puede ser clave para construir un relato nacional incluyente, plural cuya única intolerancia sea hacia los prejuicios y los estereotipos, las configuraciones idealizadas y ni siquiera eso porque está visto que esa imagen mesiánica que construye en el narcocorrido sobre el mafioso, es un valioso tejido que podemos desanudar para comprendernos mejor.

13 José Alberto Sepúlveda. Exterminador. Corridos Prohibidos. Vol. 1,1
14 LOTMAN, Iuri. La Semiosfera III. Editorial Cátedra. Universitat de València. España. 2000

15 Ibid, LOTMAN

16 ZULETA Estanislao. El plan y la identidad cultural nacional. Colombia: violencia, democracia y derechos humanos. Bogotá, Altamir, 1991.

17 Ibid, MARTÍN-BARBERO. Página 18.

Bibliografía:

BAHAMÓN SERRANO, Paloma. La banda sonora de nuestra desgracia. En: *Magazín Cultural de Vanguardia Liberal*. 31 de mayo de 2008.

COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Editorial Gredos. Madrid, 1997.

DE ROUX, Francisco. El precio de la paz en el vacío ético y social. *Revista de la Universidad de Antioquia* #210, oct-dic 1987.

FONTANILLE, Jaques: *Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis)* tomado de MUCCHIELLI Alex. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. 2 ed, Paris: Armand Colin, 2004.

GREIMAS, Julian Algirdas, Joseph COURTÉS: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette supérieur, 1993, entrée: "monde naturel"

JARAMILLO, Rubén. Moralidad y modernidad en Colombia. En: documento tres de la colección de documentos de la Misión Rural, Colombia. 1998.

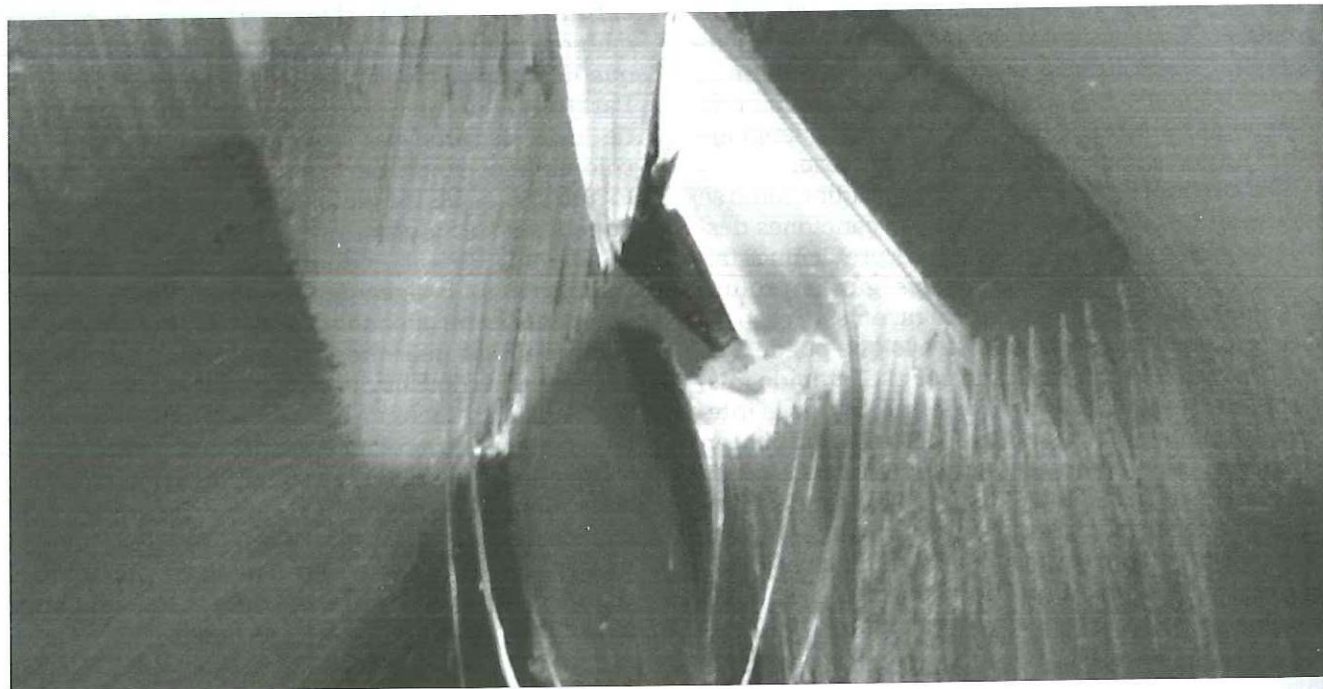
LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera III*. Editorial Cátedra. Universitat de Valencia. España. 2000

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Colombia: ausencia de relato y desubicación de lo nacional. *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta* En: *Cuadernos de nación*. Ministerio de cultura, diciembre de 2001.

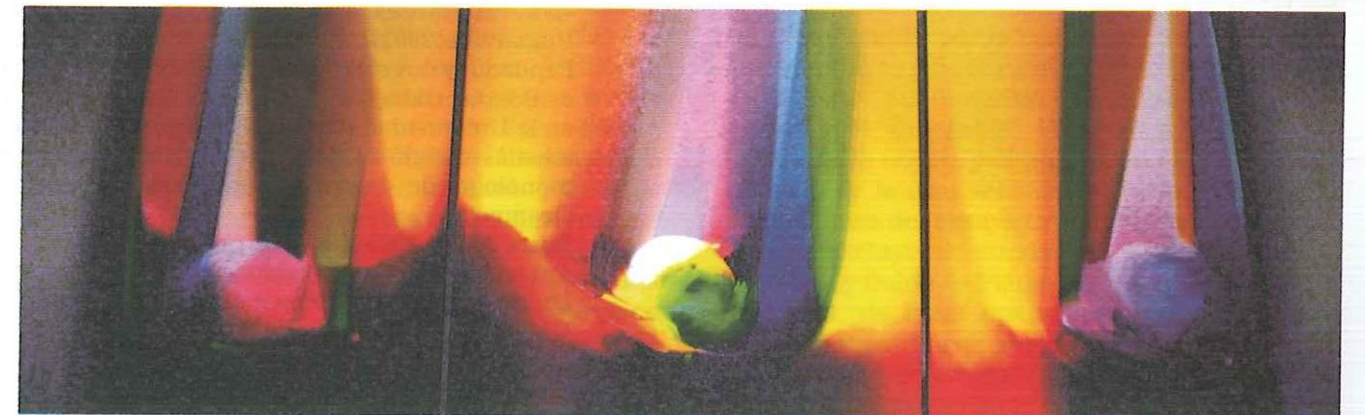
MORENO, Daniel (comp.) *Corrido histórico mexicano: voy a contarles la historia*. Editorial Porrúa, Buenos Aires, 1997.

SALAZAR, Alfonso. El impacto cultural del narcotráfico. En revista *Bitácora*. Red de Solidaridad Social. Agosto de 1998.

ZULETA Estanislao. *El plan y la identidad cultural nacional. Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Bogotá, Altamir, 1991.



Pura naturaleza. Clemencia Hernández Guillén



Bodegones. Clemencia Hernández Guillén

El documental como ensayo visual

Abstract

After defining the narrative structure as an upshot of perception, common to fictional and essay works, the author studies the diverse approaches to documentary. Whereas academics are prompt to reduce documentary to its informative dimension, art critics tend to rank it in the domain of fiction. The documentary is, in fact, the expression of an idea, with an intention quite similar to the essay. It has also the advantage of using the audiovisual language as channel and support of its contents. This said, it is conditioned by time constraints, as well as by the unstable façade of impartiality.

Key words: Documentary, essay, narrative, narration, perception

Resumen

Partiendo del postulado de que la estructura narrativa derivada de la percepción es común a la ficción y al ensayo, el autor estudia las diversas concepciones del documental; en tanto que los académicos se esmeran en reducir el documental a su dimensión meramente informativa, los críticos de arte intentan catalogarlo en el mismo ámbito de la ficción. El documental es, de hecho, la expresión de una idea, afín, por tanto, al propósito del ensayo, con la ventaja de disponer del lenguaje audiovisual como medio y sustento de sus contenidos, si acaso supeditado a regulaciones temporales y al concepto variante de la imparcialidad.

Palabras clave: Documental, ensayo, narrativa, narración, percepción

Hugo Noel Santander Ferreira:

Comunicador Social de la U. Javeriana de Bogotá y MFA en cine y televisión de la Universidad de Temple, Filadelfia, USA. Hugo Santander es autor de la novela «Nuevas tardes en Manhattan» (Barcelona: Ed. Baganville, 2002).

Fundador y director de la agrupación 'Arte Facto Teatro' de Bogotá, trabajó como profesor de guión audiovisual en la Universidad Católica de Portugal, país en donde además dirigió el documental 'Ilhas do Porto' y su monólogo de teatro 'La primera cita de Nórida Ocampo'.

Entre 2000 y 2005 Hugo fue profesor catedrático de las universidades de Manchester y Salford en el Reino Unido. Actualmente enseña Artes Audiovisuales en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Correo electrónico: hsantand@hotmail.com

El documental como ensayo visual

Hugo Noel Santander Ferreira

Si bien es cierto que todo ensayo es una narrativa de conflicto, confrontación y desenlace, también lo es que todo documental es una ponencia con tesis, desarrollo y conclusión. Parafraseando al personaje de Ionesco, la exposición de un problema filosófico ha sido desde Parménides afín al de un enigma policíaco; hay un error epistemológico que el filósofo ha de solucionar, confrontando los presupuestos y los autores, quienes, enraizados en el sentido común o en la opinión pública, han hecho de dicho problema una certeza. Los arduos estudios dedicados a la narrativa hegeliana, compendio de ideas que luchan entre sí y de subconflictos que acaban siendo resueltos en las últimas páginas de sus tratados, pueden ser igualmente aplicados a la obra de Platón, Aristóteles o Aquinas. Incluso la obra disgregada de Nietzsche encuentra su eje narrativo en temáticas, del mismo modo en que un poema o un video arte encuentra su ilación en un tema, una palabra o un sentimiento. En años recientes, y a partir de ciertas obras discontinuas propias del cine y la literatura, se ha hablado de una estructura post-dramática, en contraposición a una estructura aristotélica; dicha tendencia obedece no sólo a una concepción errónea del propósito de la Poética, que no era formulativo sino interpretativo, sino también a la creencia de que las estructuras narrativas son un subproducto cultural, y no un reflejo de la percepción, articuladas según las leyes a-priori propias del principio de causalidad.

Concebido como un subgénero audio-visual, el documental aún no ha obtenido su lugar de importancia, por no decir de preponderancia, dentro de las ciencias sociales. Esto a pesar de que

en tanto que un libro académico que alcance los cien mil ejemplares alcanza el estatus de best-seller en su contexto, un documental transmitido por un canal de televisión es apropiado por millones de espectadores del mundo mediático. Las primeras cintas de Dziga Vertov persisten aún como una atrevida exploración de la realidad, la cual es transformada en documento no sólo mediante la intervención del lente cinematográfico, sino principalmente mediante la capacidad narrativa del director, quien selecciona, corta y yuxtapone secuencias de imágenes en concordancia con un ritmo intermitente que espectadores desprevenidos confunden frecuentemente con el azar; tal vez esta sea la razón por la cual desde un principio el documental ha sido relegado a la categoría de arte o documento. Su dimensión artística, la cual es ciertamente innegable, lo cataloga junto a la narrativa, la novela y el poema, en el campo de la estética, de la cual solamente puede redimirlo la mano clínica del ensayista o el intelectual. Pero al arte no excluye el mundo de las ideas; la prosa cristalina y fluida de Platón puede ser valorada por un poeta, de igual modo que un esteta puede apreciar el estilo conciso de Schopenhauer o las confesiones personales, casi íntimas, de Adorno. En "El Crítico Artista", Oscar Wilde señala la ausencia de críticos en el mundo griego, por cuanto todos allí eran artistas con criterio. Sus elucidaciones arrojan luz sobre la preocupación que Platón sufrió respecto a los poetas, por cuanto éste último atisbaba dejos de imparcialidad en la dramaturgia, y como tal, debía a menudo confrontar sus ideas con los versos de Sófocles o Eurípides.

Algunos, con el fin de alejar el documental de la feliz, si bien complaciente categoría de lo bello, consideran al documental no como arte sino como documento. Dicha postura le otorga un estatus intermedio como producto superior al arte, pero inferior al escrito académico. Siendo un documento valioso, el documental necesitaría de intérpretes que lograsen comunicar sus ideas. Dicha valoración es, sin embargo, afín a la anterior; por cuanto el documental no sería sino una ilustración del postulado de Hegel, quien definió el arte como la manifestación sensible de la Idea. Cabe preguntarse, por otra parte, hasta que punto las imágenes son limitantes o imprecisas; "El triunfo de la Voluntad" de Leni Riefenstahl es un documento sobre las corridas de Nüremberg, pero pocos se atreverían a acusar de imparcialidad a un compendio de imágenes manipuladas y yuxtapuestas según los intereses propagandísticos del tercer Reich.

El documental se ha consolidado, de hecho, como un ensayo visual. Mediante el fortalecimiento del Cinema Vérité y el Direct Cinema, el documental se ha consolidado en los últimos treinta y cinco años como el punto de encuentro entre la imparcialidad y la tesis, entre el mundo de las interpretaciones y aquel de las recomendaciones. En tanto que el Cinema Vérité visibiliza al documentalista, y lo convierte en su protagonista, el Direct Cinema permite la fluidez de los protagonistas del documental bajo el aura de la imparcialidad; ambas propuestas se mancomunan en su esfuerzo por derrocar la voz omnisciente, anónima y todopoderosa del narrador grave, la cual cala, no obstante, el imaginario popular mediante los pulcros y desabridos documentales de los grandes canales de televisión por cable. A diferencia del documental del Discovery Channel, el cual es en realidad una ilustración visual de un libro en boga o de una enciclopedia de eruditos de ideas calcificadas, el documental vinculado a las técnicas de Cinema Vérité y Direct Cinema fomenta una investigación menos artificial, menos manipulada, más alejada de la publicidad, más inmediata, más compleja, y sin duda más contradictoria, y precisamente por ello mejor lograda, más espontánea, propia del ansia expresiva de la comunicación y el descubrimiento de lo extraordinario dentro de lo cotidiano.

El fin de los exponentes del Direct Cinema, de crear un producto puramente objetivo se ha visto trastocado por los discursos en torno a la objetividad, pero su propósito continúa con igual o mayor validez en el campo de la subjetividad, algo que los exponentes del Cinema Vérité habían ya claramente comprendido. Cuando el documentalista se convierte en la principal fuente de investigación, cuando su entorno social, familiar y económico es asumido como el campo de acción, el documental se construye a partir de documentos irrefutables, imparciales e incontestables, precisamente por ser auténticamente personales. La reciente producción de documentales a partir de libros académicos en el Reino Unido, e.g., *Disposable People*, *La Batalla de Berlín*, dan cuenta de la creciente cercanía entre el discurso académico y el documental.

Los documentales producidos por los estudiantes del Programa en Artes Audiovisuales de la UNAB, contribuyen, por ser precisamente personales, familiares o locales, a la investigación social sobre el desarrollo de las artes en Santander. "Porteños" y "Si hay carne en la despensa" fueron proyectos realizados para la clase de Televisión Educativa y Cultural de sexto semestre del Programa en Artes Audiovisuales. Ambos hacen parte de la línea de investigación "Recuperación de la memoria colectiva" del grupo Sociedad, política y transdisciplinabilidad.

"Porteños" es un documental sobre la música popular en Barrancabermeja. En tanto que los medios de comunicación han presentado al puerto petrolero como el epicentro de luchas entre paramilitares, guerrilleros, compañías transnacionales y sindicalistas, "Porteños" muestra a Barrancabermeja como el punto de convergencia de diversas expresiones musicales y artísticas de Colombia y Venezuela. Además de haber sido incluido en el pasado Festival de Cine y Video de Cartagena, el documental fue presentado recientemente en la UNAB ante un panel de investigadores de la música popular en Latinoamérica de Colombia y Venezuela; al ser interrogados sobre las fuentes de su investigación, los estudiantes dieron prioridad a sus experiencias personales. Partiendo de la certeza de qué para hablar del mundo debemos hablar ante todo de nosotros mismos, estos estudiantes realizaron una indagatoria sobre su propia cultura y sociedad. De modo

paralelo, una presentación de "Buena Vista Social Club" (1998) despertó en varios de ellos el interés por las formas de expresión musical que habían presenciado a lo largo de su crecimiento en Barrancabermeja. Alexander Uribe, su director, había sido, de hecho, vecino de Uriel, un intérprete y compositor que habiendo alcanzado cierto renombre durante los años setenta, hasta el punto de haber sido invitado a un programa de la televisión nacional, había caído paulatina y dramáticamente en el olvido luego de haber perdido su voz en una operación de garganta. Las primeras entrevistas con Uriel llevaron al grupo de cinco estudiantes a conocer el talento de los hermanos Escobar, quienes fueron formados en el acordeón por el hijo de Uriel, y quienes se preparaban para participar en un concurso de acordeón en un pueblo de la costa Atlántica colombiana. Dicha tensión proveyó a los realizadores con el conflicto principal del documental. Ya a un nivel de ideas, su interés por la música en la región los llevó a conocer a Carlos Vásquez, profesor de danzas de una universidad de la región, y quien suplió las ideas centrales de este documental. El mérito de los realizadores, a este respecto, es el de haber hecho suyos los argumentos de Vásquez para integrarlos al discurso del documental. En efecto, la hipótesis de "Porteños" es que la convergencia de migraciones en el puerto de Barrancabermeja, sumado a la violencia que ha azotado a su población, ha fortalecido las formas de expresión de su música popular. Hacia el final de "Porteños", Barrancabermeja emerge como una ciudad de riqueza cultural desbordante, afín a su naturaleza abigarrada y a sus contrastes socioeconómicos. Más dicha conclusión no se da a través de la palabra, sino principalmente mediante imágenes, cuya yuxtaposición, empleando las técnicas del video-clip y el montaje paralelo, sume al espectador en el imaginario regional.

"Si hay carne en la despensa" es un documental con un enfoque también personal, pero con un enfoque diferente. Los documentalistas se preguntan sobre el estado del arte teatral en Bucaramanga y dan inicio a la producción de un documental nostálgico, con dejos de protesta contra

las autoridades de una ciudad que sobrepasa al millón de habitantes. Mas, a medida que graban las primeras entrevistas del documental, sus realizadores descubren que el teatro aún subsiste en Bucaramanga, si bien bajo precarias circunstancias, en el trabajo de Omar Álvarez, director del grupo de teatro de la Universidad Industrial de Santander. A diferencia de los espectáculos de cuenteros, performances y alguna que otra obra de teatro de carácter experimental que el así llamado Festival de Teatro de Bucaramanga ofrece, el teatro de Omar Álvarez se caracteriza por el respeto hacia el actor y el dramaturgo. Su hipótesis original es reformulada y tras presentar la breve historia del teatro en Bucaramanga, los estudiantes abandonan el tono nostálgico que asumieron al comienzo de su trabajo, para culpar al teatro militante del desinterés creciente de sus públicos no sólo en Santander, sino en toda Colombia.

Con el fin de elucidar los logros del director de teatro de la UIS, "Si hay carne en la despensa" intercala el documental con pasajes de la obra de teatro "No hay carne en la despensa".

El documental en su expresión más acabada ha de ser, por tanto, aceptado como un texto audiovisual de carácter académico. La disponibilidad de las universidades a aceptar el trabajo de los documentalistas como trabajo investigativo ha aumentado recientemente a la luz de la creciente producción documental, fruto de la democratización de los medios de producción audiovisual.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, Poética
BOURDIEU, Chamboredon y Passeron, El Oficio del sociólogo (México: siglo XXI, 1986)
BUÑUEL, Luis. Mi último suspiro. (Barcelona: Plaza y Janés, 1984)
COOK, David A. A History of Narrative Film (New York: W.W. Norton & Company, 1981)
DANCYGER, Ken. The Technique of Film and Video Editing: Theory and Practice (Newton, MA: Focal Press, 1997)

DUBOIS, Philippe, El acto fotográfico, de la representación a la recepción, (Barcelona: Paidós, 1986), pp. 141 187.

ELLIS, Jack C. A History of Film (New Jersey: Englewood Cliffs, 1979)

FIELD, Syd, The Screenwriter's Workbook (New York: Dell, 1984)

KOLKER, Robert Philip. The Alternating Eye: Contemporary International Cinema (New York: Oxford University Press, 1983)

KOSIK, Karen, Dialéctica de lo concreto (México: Grijalbo, 1967), pp. 25 77.

PAVIS, Patrice, Diccionario de Teatro, tr. Fernando del Toro (Barcelona: Paidós, 1980)

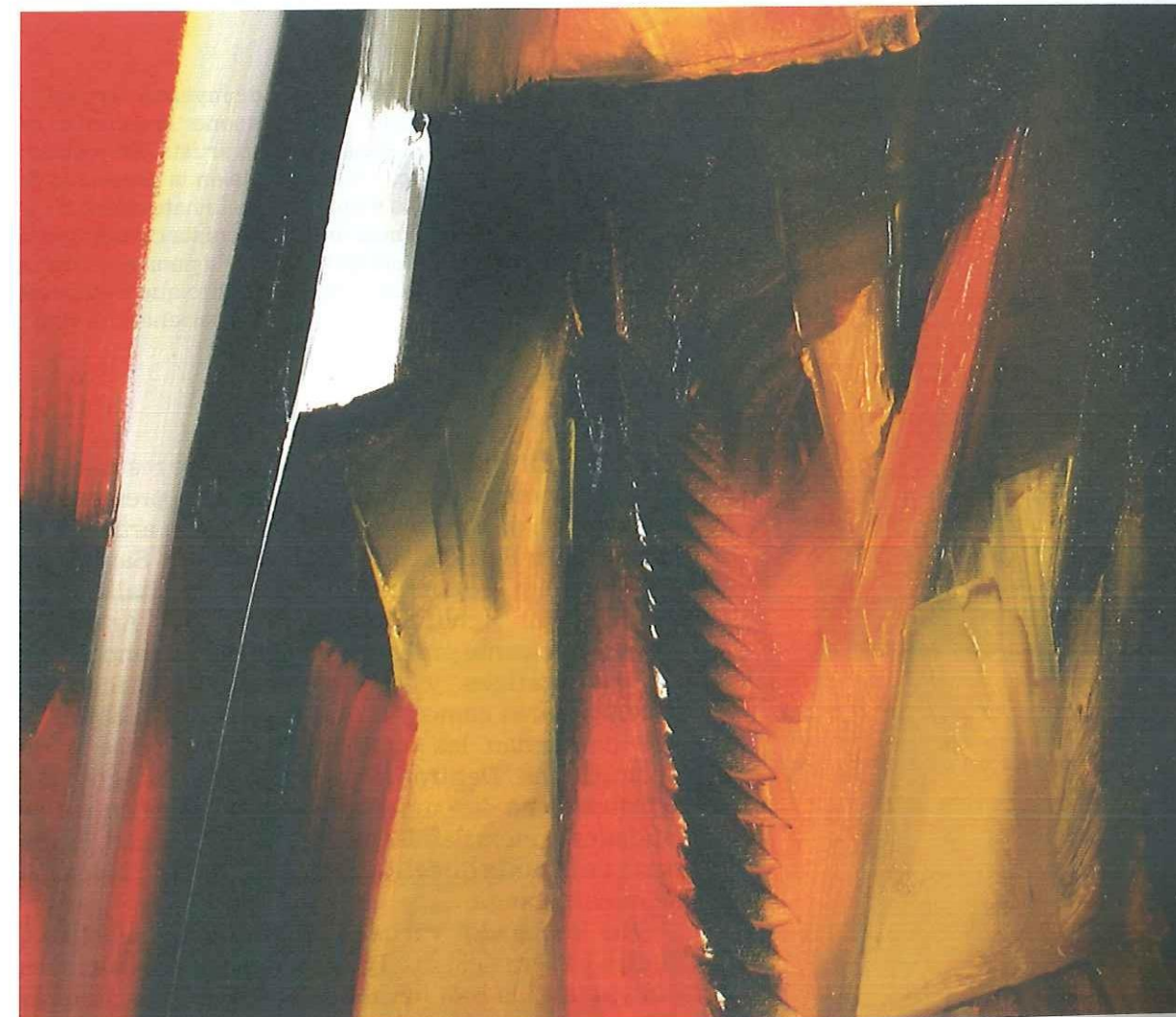
SANTANDER, Hugo, Cinema y percepción, en Espéculo, Revista Cuatrimestral de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid - March 2003. [Http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/percin_e.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/percin_e.htm)

SEGER, Linda, Cómo convertir un buen guión en un guión excelente (Barcelona: Ediciones Rial, 2003)

WAKEMAN, John, ed. World Film Directors I (New York: The H.W. Wilson Company, 1987)

WILDE, Oscar, El crítico artista (Barcelona: Orbis, 1987)

WILLIAMS, Raymond, Cultura, Sociología de la comunicación y del arte (Barcelona: Paidós, 1981)



Variones sobre un mismo tema (14). Clemencia Hernández Guillén



Clemencia Hernández Guillén

“Mi preocupación estética no es la de inventar técnicas y lenguajes con el propósito de predisponer la voluntad de los demás en favor de mi vanidad como artista. En realidad toda mi voluntad pictórica está radicada en la necesidad de descubrir que todos los elementos de la naturaleza, de la cual el hombre es apenas un protagonista casual, son la única impresión verdadera que merece la pena registrarse a fin de preservar el único acontecimiento que trasciende la apariencia: la vida”.

El epígrafe puede contener, a modo de resumen, el espíritu de obra de la artista que se hace presente en esta edición de Cuestiones. Su formación artística se inicia en la Escuela de Bellas Artes de Santander (Colombia) y es continuada en Roma (Italia), con estudios de Acuarela e Historia del Arte. Su experiencia como profesional la ha hecho conocedora de los matices y de los retos artísticos de desempeñarse como pintora, pero también aquellos que demandan las artes gráficas y el diseño de ilustraciones. Dentro de la gestión de la actividad artística se ha desempeñado como asesora en varias ciudades principales del país y, en la actualidad, forma parte de la junta directiva del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga.

Ha realizado varias exposiciones colectivas, dentro y fuera del país. Igualmente, sus exposiciones individuales la han llevado más allá de las fronteras del país, convirtiéndola en una artista cuyas obras forman parte de colecciones particulares en América Latina, Norteamérica y Europa. En esta oportunidad nos ofrece su trabajo “Variaciones sobre un tema” como parte de una selección que la artista realizó especialmente para esta edición, resaltando la idea de la composición pictórica como una analogía con la composición musical.